



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Joana Traub Csekö

“Passagens – Centro”

Lugares intersticiais de um Rio de Janeiro submerso

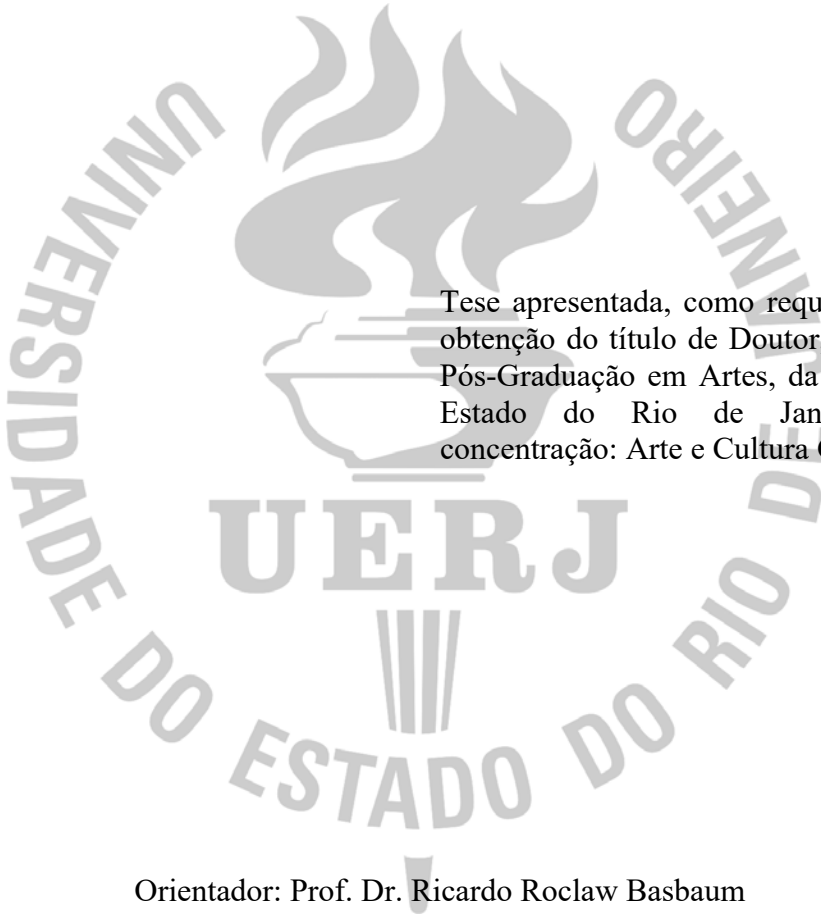
Rio de Janeiro

2024

Joana Traub Csekö

“Passagens – Centro”

Lugares intersticiais de um Rio de Janeiro submerso



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Roclaw Basbaum

Coorientador: Prof. Dr. Maurício Lisovsky (in memoriam)

Rio de Janeiro

2024

CATALOGAÇÃO NA FONTE
ERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

C958 Csekö ,Joana Traub.
“Passagens – Centro”: lugares intersticiais de um Rio de Janeiro
submerso / Joana Traub Csekö . – 2024.
409 f.: il.

Orientador: Ricardo Roclaw Basbaum.
Coorientador: Maurício Lissovsky
Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Artes.

1. Fotografia – Rio de Janeiro (RJ) – Séc. XX - Teses. 2. Fotografia – Rio
de Janeiro (RJ) – Séc. XXI – Teses. 3. Centro (Rio de Janeiro, RJ) – Teses. 4.
Rio de Janeiro, Porto do (Rio de Janeiro, RJ) – Teses. 6. Memória coletiva na
arte – Teses. 7. Identidade social na arte – Teses. I. Basbaum, Ricardo. II.
Lissovsky, Maurício. III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto
de Artes. IV. Título.

CDU 77(815.3)

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese,
desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Joana Traub Csekö

“Passagens – Centro”

Lugares intersticiais de um Rio de Janeiro submerso

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Prof. Dr. Ricardo Roclaw Basbaum (Orientador)

Instituto de Artes - UERJ

Aprovada em 09 de abril de 2024.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Monica Lima e Souza

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof^a. Dra. Livia Flores Lopes

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Luiz Cláudio da Costa

Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Maurício Barros de Castro

Instituto de Artes - UERJ

Rio de Janeiro

2024

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Universidade do Estado do Rio de Janeiro, pelo privilégio destes anos de estudo em uma universidade pública, gratuita e de qualidade, firmemente assentada em território fluminense. A presente pesquisa foi realizada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, a qual igualmente agradeço.

Agradeço aos professores do PPGARTES e, principalmente, àqueles que exerceram a função de coordenadores no período em que frequentei o programa.

Aos colegas de percurso que se engajaram e tornaram mais rica a experiência de trocas e de comunidade que deve permear a vida acadêmica. Juntos participamos de uma comissão discente, organizamos um encontro de alunos e criamos a publicação “Escritos de Artistas, Escritos em Arte”, que, espero, siga como um legado dos estudantes para o programa.

Ao meu orientador Ricardo Basbaum, artista, escritor e atuante professor e articulador nos cursos de graduação e pós-graduação em artes. Que continuemos re-pensando as férteis possibilidades para o lugar da arte contemporânea brasileira dentro das universidades.

Ao meu co-orientador, Maurício Lissovsky, que deixou saudades, e aos queridos colegas do grupo de estudos Imagem-Tempo, que se reunia em torno deste afetuoso e dedicado professor e teórico multidisciplinar.

À professora e historiadora Lise Sedrez, por ter ajudado a consolidar meu interesse pelo estudo da história. Aos colegas das aulas de História das Cidades, com quem singrei o primeiro ano da pandemia estudando intensamente: apresentamos nossos projetos, discutimos e resenhamos textos, dividindo ótimos momentos de aprendizado.

E, claro, à Monica Lima e Souza, historiadora dedicada às relações Brasil-África, pela bibliografia sobre a Pequena África e pela generosidade em acompanhar, desde a qualificação, este projeto pouco usual para historiadores. Agradeço, ainda, à artista e professora Leila Danziger pelos importantes comentários trazidos para a qualificação, que me ajudaram a amadurecer o processo de elaboração de uma tese de artista.

Esta pesquisa é composta por parcerias e colaborações. A primeira delas foi com a Lanchonete < > Lanchonete e agradeço a Thelma Vilas Boas pela convivência com este

projeto único de arte-educação e inclusão social para crianças, jovens e suas famílias do entorno da Gamboa e Saúde.

A segunda etapa do doutorado contou com a preciosa parceria do Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos. Foi fundamental ter encontrado Alexandre Nadai, coordenador de comunicação do IPN, que sensivelmente acreditou nesta proposta e abriu caminhos, me apresentando diversas figuras da região portuária. Agradeço à toda a equipe do IPN e, particularmente, à Merced Guimarães, Petrúcio Anjos, Rafaelle Anjos e Carla Marques.

À Marli Damascena, arquivista do Arquivo Dona Orisina Vieira (Museu da Maré), por ter me mostrado o ADOV, primeiramente em 2011 e novamente em 2023. Foi ela que, ao orgulhosamente me contar a história deste arquivo extraordinário, inspirou parte deste projeto.

Agradeço com afeto aos colaboradores desta pesquisa pela confiança, pelas conversas, pela empatia e pela amizade: Antonio Carlos Machado, João Bororó, Juraci Vilela Gomes, Kimura Varela, Kriss Rodrigues, Marcos Cesar da Cruz Oliveira, Mestre Graúna do Porto, Rosiete Marinho, Sérgio Martins, Suely Azevedo Aviz.

Sou grata também a Paulo Kareka por gentilmente me conduzir pelo aprazível Morro do Pinto e a Paulinho Orfeu da Providência, por me guiar em uma caminhada e tanto pela primeira favela do Rio.

No processo de escrita e interlocução, agradeço a Luiz Carlos Csekö, compositor e meu pai, pela leitura cuidadosa do texto da tese, pela disponibilidade, pelos diálogos. No acompanhamento da pesquisa artística, agradeço a Paula Trope, grande amiga e artista com quem sigo compartilhando inquietações, por ter se debruçado sobre o desenvolvimento do trabalho “Passagens – Centro”.

Agradeço às artistas Julia Csekö e Luanda pelos comentários sobre as imagens das “Passagens – Centro” quando elas estavam nascendo. Ao jovem teórico da arte e curador Thiago Fernandes, pela visita ao ateliê e escuta sobre o processo da pesquisa e da tese.

À minha mãe Yara Traub Csekö, também uma pesquisadora, bióloga, curiosa, pela revisão da tese e comentários pertinentes. À minha família estendida, Gisela Castro, Peter Mason, Marco Antonio dos Santos e Marcos Machado, pelo apoio e acolhimento, sempre.

Ao meu companheiro Icaro dos Santos, que elegantemente cuidou do design gráfico deste projeto, com especial dedicação ao trabalho de arte “Passagens – Centro”.

“Comove-me pensar
que nas porcelanas e cristais da Casa Maillet
na Rua do Ourives
num dia qualquer do ano de 1847,

nesta cidade do Rio de Janeiro,
(na borda de um cálice)
cintilava a luz da tarde

e lá fora

onde a tarde nada tinha do bom-tom parisiense
entre carroças puxadas a burro e homens suados

negros no ganho
o vento levantava a poeira do dia e do século
(entranhado na carne das pessoas
e que com elas
haveria de morrer).

(...)

E se penso na loja penso na cidade
desdobrando-se em ruelas, becos e ladeiras,
em sobrados e igrejas,

fervilhando no mercado da Rua do Valongo
onde se leiloavam escravos
enquanto no porto
os navios rangiam o madeirame
sobre as águas desta mesma baía que ora vemos
atual e azul.

E que

Ainda mais azul já a tinham visto

outros olhos humanos

que se apagaram
antes muito antes que houvesse este cais
estas igrejas e praças
o pelourinho
o Mosteiro de São Bento

muito antes que alguma voz de branco ecoasse neste cenário
onde tudo são serranias e rochedos espantosos
com a baía dançando na atualidade do paraíso.

(...)

A tarde se apagou.

As porcelanas

Não brilham mais na Rua dos Ourives.

A casa Maillet fechou as portas

e seu dono fechou o paletó.

De paletó fechado, de camisa

ou sem camisa,

ricos e negros, brancos e pobres,

mulatos, mamelucos,

todos os que passavam pela rua

àquela hora

(quando a mulher de luvas perguntou

pelo preço do vaso)

se foram

com o sol, o pó e os guarda-sóis da época.

(...)

E vem a manhã.

A cidade dá curso a sua história

(de féretros verões e diarréias)

em frente ao mar.

Carregados de dívidas, CPF, relógio de pulso,

entre desastres ecológicos, sob os temporais

de janeiro,

Viajamos com ela

pelos espaços estelares,

velozmente.

Amigos morrem,

as ruas morrem,

as casas morrem.

Os homens se amparam em retratos.

Ou no coração de outros homens.

Ferreira Gullar

RESUMO

CSEKÖ, Joana Traub. *“Passagens – Centro”*: lugares intersticiais de um Rio de Janeiro submerso. 2024. 409 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

A série fotográfica “Passagens” é uma pesquisa artística em processo. A série trabalha com as ideias de inserção e continuidade entre imagens, bem como as noções de sobreposição e entrelaçamento de diferentes tempos e espaços. Suas imagens são montadas a partir de um acervo constituído por fotos apropriadas e fotos captadas pela artista. Para criar cada conjunto que formará uma condensação da série é necessário: 1- pesquisar a história do lugar com o qual o trabalho deseja se conectar; 2- eleger interesses indo até esse lugar, convivendo com ele, para então fotografá-lo; 3- buscar fotografias de outras épocas associadas ao contexto com o qual o conjunto almeja estabelecer um diálogo. Ao propor um desdobramento da “série Passagens” para o doutorado, a artista aproximou-a de um território com o qual se relaciona há anos: o Centro do Rio de Janeiro. A virada para o século XX foi o período escolhido para o estudo que embasou o primeiro conjunto das “Passagens – Centro”. A partir de textos dedicados à história urbana, social e cultural da região central neste momento de efervescência (com o nascimento do samba e do carnaval moderno) e de profundas mudanças no tecido urbano, foram colhidos fragmentos que revelam aspectos significativos, mas menos comentados sobre tais lugares. A pesquisa iconográfica em arquivos públicos que participa deste grupo de imagens foca na história do Rio destas décadas, privilegiando seus agentes menos lembrados, fundadores de uma modernidade carioca que não necessariamente passa pela ideia de progresso. São negros, imigrantes, trabalhadores que, por força das circunstâncias, moravam em cortiços no Centro e imediações. Ao longo do século XX esse contingente populacional foi expulso da área central pelo Estado e empurrado para os subúrbios ou para as favelas que se estabeleciam nas encostas dos morros. O principal interesse das “Passagens – Centro” está no processo de apagamento de hábitos, costumes, da cultura “porosa” que permeia o Rio e que se diluiu com sua segregação socioespacial. A outra vertente da pesquisa estabeleceu uma colaboração com moradores atuais da Zona Portuária e Pequena África, trazendo as “Passagens – Centro” para o presente. A intenção foi reunir fotografias de pessoas que vivem na parte central da cidade que permaneceu residencial: fotos que contenham memórias e afetos, estabelecendo, assim, laços com habitantes desses bairros. São comunidades que passaram por outra vultosa reforma urbana de “requalificação” da região, o “Porto Maravilha”, realizada para os megaeventos esportivos sediados no Rio entre 2014-16. Reforma esta que fez ressurgir o longo passado deste território, trazendo à tona questões políticas prementes, como a preservação devida da memória e da cultura afro-diaspóricas que constituem a Pequena África. Para o segundo grupo de imagens das “Passagens – Centro”, foram criadas sobreposições e associações partindo do universo de fotografias de moradores que se dispuseram a colaborar com o projeto. A segunda fase da pesquisa, além de gerar um conjunto de imagens da série, se propôs a formar um arquivo reunindo fotos vernaculares doadas por moradores da Zona Portuária. A ideia é contar mais sobre a história cotidiana dessa região através do ponto de vista de seus habitantes contemporâneos.

Palavras-chave: Rio de Janeiro; Pequena África; Zona Portuária; direito à cidade; fotografia; arquivo; arte contemporânea brasileira.

ABSTRACT

CSEKÖ, Joana Traub. *“Passages – Downtown Rio”*: interstitial places of a submerged Rio de Janeiro. 2024. 409 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

The photographic series “Passages” is an artistic research in progress. The series works with the ideas of insertion and continuity among images, and the notions of superimposition and interweaving different times and spaces. Its images are assembled from a collection composed of appropriated photos as well as photos taken by the artist. To create the sets of images that will form a condensation of the series, it is necessary to: 1) investigate the history of the place with which the work intends to connect; 2) select interests by going to that place, living in it, and then photographing it; 3) search for photographs from other periods associated with the context with which the set aims to establish a dialogue. By proposing a development of the “Passages series” for her doctorate, the artist aimed a territory she has been in touch with for years: downtown Rio de Janeiro. The turn of the twentieth century was the period chosen as object of study on which “Passages – Downtown Rio’s” first set of images is based. Working with texts related to the social and cultural history of the downtown area in such an ebullient moment (with the creation of samba and modern carnival), and significant changes in the urban fabric, she collected fragments that are rarely cited features of these places. The iconographic research in public archives that participates in this set of images focuses on the history of Rio, favoring its lesser-remembered agents, founders of a Carioca modernity that doesn’t necessarily involve the idea of progress. They are Black and immigrant working class people who, by force of circumstance, lived in tenements in the downtown area and its vicinity. Throughout the 20th century, this contingent of the population was evicted from the central area by the state and pushed to the outskirts or to the *favelas* (shanty towns) that were established on the slopes of the hills. The main interest of “Passages – Downtown” (“Passagens – Centro”) lies in the process of erasure of habits, customs and the “porous” culture which originally permeated Rio and that has been gradually diluted due to socio-spatial segregation. The second part of the research established a collaboration with current residents of the Port Zone and Little Africa, bringing the “Passagens – Centro” into the present. The intention was to gather photographs of people who live in the central part of the city that has remained residential: photos that contain memories and affections, thus establishing ties with the inhabitants of these neighborhoods. These are communities that underwent another major urban “requalification” of the region, the so-called “Porto Maravilha” (Wonder Port). It was carried out for the mega sporting events hosted in Rio between 2014 and 2016. This redevelopment brought back the long past of this territory, bringing up pressing political issues such as the proper preservation of the Afro-diasporic memory and culture that make up Little Africa. For the second group of “Passagens – Centro” images, superimposition and associations were created based on the universe of photos by residents who were willing to collaborate with the project. In addition to generating a set of images for the series, the second phase of the research was laid out to create an archive of vernacular photographs donated by Port Zone residents. The idea is to narrate the everyday history of this region from the point of view of its contemporary inhabitants.

Keywords: Rio de Janeiro; Little Africa; Port Zone; right to the city; photography; archive; brazilian contemporary art.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	11
SOBRE A “SÉRIE PASSAGENS”	
1 PROCESSO PARA A REALIZAÇÃO DA “SÉRIE PASSAGENS”	35
1.1 Como surgem as imagens da “série Passagens”	42
1.2 Trabalho de ateliê: a mesa como dispositivo, o princípio da montagem e a sobreposição de imagens	47
1.3 Influências e referências	64
1.4 Caminhos da “série Passagens”	82
2 A “SÉRIE PASSAGENS” E O CAMPO EXPANDIDO DA FOTOGRAFIA	102
2.1 O gesto de apropriação de imagens, a fotografia e o Tempo	108
2.2 A pesquisa em arquivos e a criação do acervo de imagens para a “série Passagens”	113
2.3 A interseção entre fotografia e documento: usos poéticos	123
3 A CHEGADA DAS MEGALÓPOLES: BREVE HISTÓRIA URBANA DO CENTRO	135
3.1 Aproximações e afinidades entre o livro das “Passagens” de W. Benjamin e a “série Passagens”	135
3.2 As “Passagens – Centro” e a concepção de História benjaminiana	141
3.3 Gênese e declínio das megalópoles	146
3.4 O Rio de Janeiro torna-se uma “cidade civilizada”	156
3.5 A expulsão dos moradores do Centro	163
3.6 O território do Centro é dividido: a abertura da Avenida Presidente Vargas	171
O CENTRO DO RIO NA VIRADA PARA O SÉCULO XX	
4 CIDADE SUBMERSA, CIDADE PALIMPSESTO, CIDADE POROSA: BREVE HISTÓRIA SOCIOCULTURAL DO CENTRO	186
4.1 Rio de Janeiro, uma cidade de muitas camadas sobrepostas	186
4.2 Vestígios de um outro Centro do Rio: a região da Gamboa e Saúde como palimpsesto	193

4.3	O Centro da cidade escravista e o Valongo, antiga região portuária do Rio	203
4.4	A Pequena África e a cidade em disputa	210
4.5	Alguns retratos da Zona Portuária e da Pequena África	216
4.6	A cidade plural e os descompassos da modernidade carioca	229

A SÉRIE “PASSAGENS – CENTRO”

5	CONJUNTO HISTÓRICO “PASSAGENS – CENTRO” (2021)	236
5.1	Sobre os arquivos pesquisados e temas abordados	237
5.2	A opção pelas fotos dos Malta	246
5.3	Quais imagens captar no Centro atual?	255
5.4	Associações criadas entre as fotografias das “Passagens – Centro”	259

6	COLABORAÇÃO COM MORADORES DA ZONA PORTUÁRIA DO RIO (2022-23)	261
6.1	Apresentação da pesquisa colaborativa e parceria com o IPN	261
6.2	Considerações e questões que balizaram a pesquisa colaborativa	277
6.3	Premissas e referências para a criação de um arquivo iconográfico afetivo sobre o Centro	281
6.4	Reflexões sobre as conversas com moradores: o surgimento da história cotidiana da Zona Portuária	307

	CONSIDERAÇÕES FINAIS	323

	REFERÊNCIAS	332

	ANEXO A - Termo de cessão de imagens realizado para o arquivo iconográfico colaborativo e trabalho de arte “Passagens – Centro”	345

	ANEXO B - Termos de cessão de imagens do projeto “Passagens – Centro” preenchidos e indexação das fotografias doadas por cada colaborador/a	347

	ANEXO C - Termos de autorização para utilização de imagens do acervo de arquivos	380

	ANEXO D - Imagens do <i>conjunto histórico</i> e <i>conjunto colaborativo</i> do trabalho de arte “Passagens – Centro”	386

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

I Habitar a megalópole Rio de Janeiro neste início de século, posicionamentos possíveis para uma arte contemporânea do Sul

MANIFESTO DE LA HABANA, 2008

1. Creo que la cantidad de poder en el universo es finita.
2. Creo que esa cantidad finita de poder está mal distribuida.
3. Creo que el poder tiene que ser redistribuido equitativamente.
4. Creo que la forma de redistribución del poder define una ética.
5. Creo que la redistribución ética del poder necessita de una estrategia.
6. Creo que la estrategia para una redistribución ética del poder define una política.
7. Creo que el arte es un instrumento que sirve para implementar esa política.
8. Creo que el uso del arte para otros propósitos ayuda a una mala distribución del poder.
9. Creo que la mala distribución del poder es un desastre ecologico.
10. Creo que el arte mal usado es un desastre ecologico.
11. Creo que hay que pensar dos veces antes de hacer arte.

Luis Camnitzer (p. 51, 2012)

O fenômeno urbano é uma constante em meu trabalho. A cidade pode ser compreendida como uma das maiores realizações da humanidade, bem como um possível limite de nossa espécie. Pensando neste paradoxo, me dedico à experiência da megalópole. Uma criação coletiva mesmerizante e inquietante, se considerarmos os problemas que assolam a sociedade urbana atual – superpopulação, pobreza extrema, mudanças climáticas, violência, desigualdade social. Estou dentro da urbe, ajudando a formá-la, mas não consigo abarcá-la em sua totalidade. Sou uma observadora atenta.

O urbano como *centralidade*, como concentração, acúmulo do humano (do que é gerado pela multidão), participa da minha poética tanto como um fenômeno atual, ou seja, algo que estamos testemunhando, em plena dilatação, quanto como um movimento humano inato. Este conceito desenvolvido pelo estudioso das cidades Henri Lefebvre define a essência do urbano:

A centralidade constitui o essencial do fenômeno urbano, mas uma centralidade considerada junto com o movimento dialético que a constitui e a destrói, que a cria e a extingue. O fato de qualquer ponto ser tomado como centro, é o que caracteriza o espaço-tempo urbano. A centralidade não é indiferente àquilo que reúne, ao contrário, necessita de um conteúdo. Amontoados de objetos e produtos nos depósitos, montanhas de frutas nos mercados, multidões, abundância de objetos múltiplos, justaposições, acúmulos, é aqui que se compõe o urbano. (Lefebvre, 1972, p. 122)

A cidade atrai para o seu centro tudo que surge em sua margem, da natureza e do trabalho: frutas e objetos, produtos e produtores, obras e criações, atividades e situações. E o que cria? Nada Centraliza as criações. E também, o cria todo. Nada pode existir sem intercâmbio, sem aproximação, quer dizer, sem *relações*. A cidade cria uma

situação, a situação urbana, na qual diferentes coisas influem umas sobre as outras e não existem distintamente, a não ser segundo as diferenças. (Lefebvre, 1972, p. 123)

Lefebvre ressalta que o urbano não se fixa e tampouco pode ser totalizado, cristalizado. A cidade está sempre sendo construída e, respectivamente, destruída. Ela é constante simultaneidade e sobreposição de arquiteturas, fluxos, redes, entrelaçamentos, contínua mutação e movimento.

O escritor carioca Fausto Fawcett, amante do bairro de Copacabana, *flâneur*, observador da urbe, descreve sua megacidade:

Vampira extensão do que somos, a megacidade é um gulliver-fêmea e nós liliputianos humanos, ao invés de amarrarmos seu corpo dentro dos nossos limites de ação, fazemos o contrário. Porque talvez não queiramos ter limites de ação, alimentamos a gigantesca criatura expandindo-a cada vez mais. Expandindo-nos cada vez mais. Organismo gigante com seus órgãos, suas veias, ruas, artérias, avenidas, sistema nervoso, elétrico, pontes, viadutos, túneis... Aparelho digestivo reciclado, expelindo detritos por poros, ânus, esgotos... (Fawcett, 2006)

O sonho da urbanidade moderna parece desfeito. Ainda que muito de nosso imaginário esteja ligado ao mistério e a complexidade das cidades, elas assumem um caráter eminentemente distópico no século XXI. A megalópole pode ser vista como o epicentro da crise global, o que nos leva a pensar em como negociar com a ideia crescente de “fim do futuro”¹, ou presente sem futuro. Como habitar a *cidade antropocênica*²?

A sociedade urbana contemporânea vem se tornando o vórtice da crise do modo de vida capitalista ocidental. Como elaborar este devir “fim de mundo” desde um ponto de vista “periférico”? Para aprofundarmos tais questões, é preciso incluir desde já a ideia de contexto. A partir de onde produzimos? De onde fazemos arte? A perspectiva da arte latina, do Sul, por

¹ “A presença do tema [fim do mundo] na cultura contemporânea só tem feito aumentar ... justo como aquilo a que ele se refere, a saber, a intensificação das mudanças do macro-ambiente terrestre. Toda essa floração disfórica se dispõe na contracorrente do otimismo ‘humanista’ predominante nos últimos três ou quatro séculos da história do Ocidente. Ela prenuncia, se é que já não reflete, algo que parecia estar excluído do horizonte da história enquanto epopeia do Espírito: a ruína de nossa civilização global em virtude mesmo de sua hegemonia incontestada, uma queda que poderá arrastar consigo parcelas consideráveis da população humana.” (Danowski, 2014, p. 14)

² “Seu advento [a escalada da crise climática] recebeu ‘nosso’ nome, *Antropoceno*, designação proposta por Paul Crutzen e Eugene Stoermer para o que eles entendem ser a nova época geológica que se seguiu ao Holoceno, a qual teria se iniciado com a Revolução Industrial e se intensificado após a Segunda Grande Guerra.” (Danowski, 2014, p. 15)

um lado é real, existe, mas há sempre o perigo de cairmos em tipificações. Nesse sentido, nós que estamos aqui, produzindo no Brasil, por exemplo, somos justamente os que devemos complexificar tais caracterizações por vezes redutoras.

Os argumentos trazidos pela curadora porto-riquenha radicada nos EUA, Mari-Carmen Ramírez em seu texto “Táticas para viver da adversidade: O conceitualismo na América Latina”³, são indicativos de como a arte brasileira vem construindo seu próprio caminho. Ramírez trata do conceitualismo na arte latina e brasileira, arte essa que foi forjada em contraponto ao violento contexto político que atravessávamos nas décadas de 1960-70, durante a ditadura militar, evidenciando como essa conjuntura influenciou nas estratégias adotadas por artistas como Cildo Meireles, Artur Barrio, Antonio Manuel, Lygia Clark ou Hélio Oiticica⁴, que “produziram algumas das respostas mais criativas do século XX ao problema da função da arte” (Ramírez, 2007, p. 186). São “táticas para viver na adversidade” (Ramírez, 2007, p. 193). Em um momento onde a repressão e a censura grassavam, como se relacionar, por meio da arte, com um contexto tão radical?

Para muitos desses artistas, só uma arte que participasse de ‘reformulação sociopolítica completa’ poderia resolver o dilema que enfrentavam os produtores culturais nesse momento preciso. ‘Como’, questiona Oiticica, ‘num país subdesenvolvido, explicar o aparecimento de uma vanguarda e justificá-la não como alienação sintomática, mas como fator decisivo em seu progresso coletivo?’ (Ramírez, 2007, p. 190)

A indagação de Oiticica permanece atual. Embora vivamos em outro período histórico, segue necessário debruçar-se sobre essa questão: como nossa arte pode achar brechas e estar ativa, presente na sociedade de agora?

³ O texto é parte do projeto expositivo proposto pelo Queens Museum em 1999 “Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s” que incluiu iniciativas de artistas e grupos de outras partes do mundo (que não Europa Ocidental e Estados Unidos) onde o conceitualismo foi reinventado e adaptado, atravessado por contextos dos mais diversos. O projeto teve a curadoria principal assinada por Jane Farver, Luis Camnitzer e Rachel Weiss, além de contar com curadores para cada região abordada pela exposição.

⁴ Por mais que tenhamos discutido as obras destes artistas fundamentais para nossa arte contemporânea, creio que Ramírez traz algo novo ao relacionar proposições como as “Trousas Ensanguentadas” (1970) de Artur Barrio, os “Parangolés” (segunda metade da década de 1960) ou os “Penetráveis” (idem) de Hélio Oiticica, ou ainda trabalhos como “A Casa é o Corpo” (1968) de Lygia Clark ao urgente contexto político vivido não só pelo Brasil, mas por vários países da América do Sul entre as décadas de 1960 e 1980.

“Esse tipo de proposição (Lygia Clark, Barrio e Oiticica) transfere a ênfase do próprio objeto para a participação do espectador (corporal, tátil ou visual) na ação proposta. Uma abordagem desse tipo pressupõe que os sentidos humanos são órgãos sociais através dos quais o indivíduo apreende o mundo e com ele se relaciona. A proposta conceitual procura, pois, transformar o modo como o “participante/receptor” reage às situações específicas que recriam nosso lugar na estrutura social e política.” (Ramírez, 2007, p. 188)

Trazendo estas ideias para a conjuntura atual, comecemos por refletir sobre como produzir arte no Rio de Janeiro. Metrópole poluída, acelerada, em sua infinita construção/destruição movida pela especulação imobiliária ou pela urgência de quem não tem onde morar, a cidade nos lembra diariamente das consequências da desigualdade social que a marca tão brutalmente. Temos testemunhado a escalada da violência estatal em áreas vulneráveis da cidade. Eventos como a morte de crianças e jovens baleados pela polícia, milícia e/ou traficantes no fogo cruzado de confrontos, o atroz assassinato da vereadora Marielle Franco, oriunda do Complexo da Maré e defensora dos direitos humanos, nos dão a medida do que tem sido habitar o Rio nos últimos tempos.

Ampliando um pouco nosso horizonte, temos ainda a emergência socioambiental, que tem se feito a cada dia mais premente e palpável. Se alastram os crimes ambientais no país, como o rompimento da barragem de resíduos de mineração em Brumadinho, Minas Gerais ou as queimadas coordenadas da floresta amazônica para gerar pasto para gado ou campo para soja – em 2023 a região   assolada pela pior seca de que se tem registro. Enquanto escrevo, o noticiário dos últimos meses acompanha o afundamento de bairros inteiros em Maceió, causados pela negligência da mineradora Braskem, que extrai sal-gema do subsolo da capital de Alagoas há décadas de forma irrespons vel⁵.

...as inúmeras manifestações [do abuso da pulsão] no campo social são plenamente acessíveis àqueles que toleram manter-se atentos aos processos de possibilidade de degradação da vida, presentes em todos os sintomas de sua violação. Os mais óbvios são as relações com o meio ambiente geradoras de desastres ecológicos. Ou ainda as relações de poder classistas, machistas, homofóbicas, transfóbicas, racistas, xenof bicas, chauvinistas, nacionalistas, colonialistas, etc. (Rolnik, 2018, p. 124-126)

⁵ “As imagens de rios ic nicos e lagos da Amazônia quase desaparecendo, de botos-cor-de-rosa mortos nas margens e de comunidades ribeirinhas angustiadas pelo desabastecimento soam mais um alerta sobre os riscos de colapso da maior floresta tropical do planeta.” (Site ECOA UOL, *Crise climática: Caminho sem volta: seca   alerta para destruição irreversível da Amazônia*, 20 out. 2023. Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/ultimas-noticias/2023/10/20/caminho-sem-volta-seca-e-alerta-para-destruicao-irreversivel-da-amazonia.htm>. Acesso: 29 nov. 2023)

“Desde o dia 30 de novembro, o solo de uma das 35 minas da Braskem para extração de sal-gema em Maceió que estava sob risco iminente de desabar já cedeu 1,43 m. As primeiras rachaduras em casas e ruas que lançaram luz sobre o problema surgiram em 2018. De l  para c , mais de 14 mil imóveis foram desocupados em 5 bairros da cidade, afetando 55 mil pessoas. O colapso na mina 18, localizada no bairro do Mutange, pode abrir uma cratera do tamanho do est dio do Maracanã.” (Site G1 O Globo, *Mina em Maceió cede quase 2 metros em 3 dias; colapso pode abrir cratera do tamanho do Maracanã*, 01 dez. 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/al/alagoas/noticia/2023/12/01/mina-em-maceio-cede-62-cm-por-dia-e-desabamento-pode-abrir-cratera-do-tamanho-do-maracana.ghtml>. Acesso: 05 dez. 2023)

Apesar de parecer tentador, diante de tantos sintomas de uma crise de proporções planetárias, creio que não devemos nos fechar no fatalismo do fim. Existem outros modos de vida com os quais convivemos, inclusive dentro das cidades, tidos como marginais, alternativos, mas que vistos por este outro ângulo (o da falência da sociedade capitalista global) se tornam viáveis, atraentes. Modos de coexistir e colaborar com os quais temos familiaridade, mas que são rejeitados pelo senso comum por não visarem ascensão social, acúmulo de riqueza, competitividade, eficiência. Formas de cooperar, de criar comunidades, de fraternidade, de *sororidade*⁶, formas de resistência. Operar através da micropolítica, do afeto, das afinidades, da generosidade, da lógica das trocas, do escambo. Tais estratégias se tornam vitais se mudarmos a maneira como encaramos presente e futuro.

Nos aproximando do pensamento da psicanalista e pesquisadora paulistana Suely Rolnik e de sua conceituação da micropolítica, entrevemos afinidades com práticas desenvolvidas por artistas e ativistas no presente. Algumas de suas formulações sobre esse tema são uma lufada de ar fresco, nomeando e incentivando ações que vêm ganhando campo em meio a roda viva atual.

Um estado de alerta instala-se na subjetividade, como quando a escassez de recursos essenciais à vida passam de um limiar que a coloca em risco. Somos então tomados por uma urgência que convoca o desejo a agir. As respostas do desejo a estas situações traumáticas oscilam entre dois extremos: um polo reativo, patológico, no qual nos despotencializamos, e um polo ativo no qual se preserva nossa potência vital, tendendo inclusive a intensificar-se. Nesta segunda resposta ao trauma, amplia-se o alcance de nossa mirada, o que nos permite ser mais capazes de acessar os efeitos da violência em nossos corpos, de sermos mais precisos em sua decifração e expressão e mais aptos a inventar maneiras de combatê-los. É nesta experiência que emergem insurreições na cena social, performatizando novas estratégias em função dos problemas singulares que as deflagram. (Rolnik, 2018, p. 120)

Faço essa pequena digressão para chegar ao meio artístico, que a meu ver, terá que se nutrir dessas qualidades se quiser sobreviver neste mundo instável, na corda bamba. Percebo que parte do circuito da arte contemporânea continua demasiadamente ensimesmado e os artistas (muitas vezes) são “reféns” de um sistema que não os favorece e/ou estimula. Vejo um contraste crescente entre uma sociedade em crise e um meio afeito a hierarquias, pouco aberto a autocrítica, impermeável ao que o circunda, me referindo mais especificamente ao sistema fechado de galerias, feiras, e mesmo instituições, que formata e domestica a arte. Lembro aqui

⁶ Sororidade é a aliança feminista entre mulheres.

de Mário Pedrosa que, já na década de 1970, dentro de sua sóbria perspectiva marxista, alertava para a predominância do mercado no meio de arte:

O mercado de arte é um dos que mais claramente expressam o que significa, na sociedade individualista, o fenômeno da acumulação de capital e o sistema de símbolos de prestígio em que se afirma a luta pelo status nesta sociedade. Efetivamente, o valor de troca de uma obra de arte compõe-se de uma pequena quantidade de ‘valor trabalho’ e de uma gigantesca – imensa – (que torna absolutamente desprezível o primeiro valor) quantidade de ‘valor prestígio’. O prestígio se transforma em valor econômico a ponto de poder ser medido com precisão em dinheiro. Vale mais a assinatura do que a obra. (Pedrosa, 2015, p. 538)

Atualizando essa problemática, Rolnik delinea questões semelhantes sobre o “confinamento” da arte pelo capitalismo financeirizado. Afinal, dos anos 1970 até as primeiras décadas do século XXI houve uma expansão sem precedentes do mercado de arte e seus segmentos.

No modo de operação micropolítico, visa-se libertar este exercício [da criação] o mais que se puder deste seu confinamento, o suficiente para que ele se reative nas demais práticas da vida social. E que se reative, inclusive, nas próprias práticas artísticas pois, sob o capitalismo financeirizado, tal exercício tornou-se quase impossível também neste campo. Em sua nova dobra, o regime apropriou-se da criação artística como fonte privilegiada para seu abuso, que consiste não só em neutralizá-la convertendo-a em criatividade, mas também em usá-la como signo de pertencimento às elites transnacionais a ser ostensivamente exibido. Ser colecionador, conhecer uma meia dúzia de nomes de artistas e curadores que estejam na crista da onda do mercado, frequentar vernissages e fazer turismo nas grandes exposições internacionais pelo mundo passou a constituir um elemento essencial do glamour projetado sobre a estéril existência de tais elites, o qual lhes dá um *plus* de sedução e aumenta o poder de seu *selfbrand* no mercado. Além destas vantagens micropolíticas que a arte lhes traz e de seus efeitos em seu poder macropolítico, esta tornou-se mais do que nunca um terreno privilegiado para a especulação e a lavagem de dinheiro. (Rolnik, 2018, p. 136)

Por fim, novamente trazendo a discussão para nosso contexto, acrescentaria que o caso brasileiro tem vicissitudes próprias. Se consideramos a enorme desigualdade social que persiste no país e o consequente atraso de sua elite, que ativamente contribui para seu subdesenvolvimento, não é difícil transpor tal realidade para a economia que gira em torno da arte brasileira. O comentário de Ricardo Basbaum em seu texto “O Papel do Artista como Agenciador de Eventos e Fomentador de Produções Frente à Dinâmica do Circuito de Arte” é bastante lúcido nesse sentido:

Obviamente, o circuito de arte brasileiro só pode ser um reflexo da economia brasileira, que todos sabem ser complicada, profundamente desastrosa na sua distribuição de renda. (...) Tomando por base a dificuldade de circulação da riqueza dentro do país, é claro que o circuito de arte vai ser um reflexo dessa economia. Todas as distorções da economia brasileira vão se refletir em problemas do circuito de arte. (Basbaum, 2013, p. 117)

E ainda existe, nesse contexto, o ranço de certo elitismo, que não se vê ostensivamente nos grandes centros internacionais. Um ranço bastante reacionário que reflete o modo como a elite brasileira lida com os valores da arte contemporânea. (Basbaum, 2013, p. 118)

A presente pesquisa não pretende esmiuçar as relações entre arte e mercado, mas sim seguir outra direção, se posicionando em consonância com a arte que vem sendo praticada ao largo deste binômio. Quais são os circuitos onde artistas e agentes do meio de arte produzem e se articulam sem que a dimensão mercantil esteja em primeiro plano? As pesquisas artísticas realizadas em universidades brasileiras, por exemplo, são outra ramificação da cena atual. Bem como iniciativas, por vezes pequenas e invisibilizadas, mas inversamente proporcionais em termos de experimentação e potência vital, que buscam transitar entre diferentes estratos da sociedade.

No campo artístico, especificamente, a questão das relações entre arte e política voltou à baila com renovada urgência diante da grave situação mundial. O foco passa a ser menos as obras e seu desafio de problematizar o sistema da arte em seu próprio interior e mais as seguintes perguntas: Como resistir à cafetinagem da potência de criação na arte, sua potência micropolítica? Como estratégias artísticas podem intervir na vida social, instaurando espaços para processos de experimentação, sua proliferação, seus devires? E, mais radicalmente, como contribuir para liberar a potência de criação de seu confinamento na arte? (Rolnik, 2018, p. 132)

As perguntas colocadas por Rolnik são as que ressoam para mim. Se por um lado a linguagem das minhas obras passa pela imagem técnica – várias delas movidas inclusive por questões políticas –, simultaneamente, ao longo de minha carreira como artista, tenho fomentado o circuito independente de arte no Brasil. Há duas décadas participo de grupos em produções coletivas artísticas e ativistas, onde venho refletindo sobre como a arte contemporânea pode

estar em contato com a sociedade atual⁷. Pensar “sobre o papel do artista e seu lugar frente ao tecido social e ao circuito” (Basbaum, 2013, p. 121) sempre foi algo imprescindível.

Neste sentido, as ponderações de Basbaum no mesmo texto, “O Papel do Artista como Agenciador...”, sobre a “dimensão política da amizade” e a “construção de outros laços de trabalho” soam familiares. Ao participar de grupos e coletivos, organizar exposições de forma mais horizontal e experimental, fomentar espaços independentes, sinto estar construindo “espaços de diferença, espaços de confronto” e também “espaços de convívio, espaços de alianças, afinidades” (Basbaum, 2013, p. 123). Certamente estas são maneiras de trabalhar que têm outros tipos de balizadores, onde a co-laboração, a soma dos esforços, a divisão de tarefas, a solução conjunta de questões, a criação em grupo ensinam que podemos existir e produzir inventando novas formas de convivência profissional e vital.

...um tipo de compromisso que passa mesmo pela relação entre arte e vida. Existe um compromisso que não é aquele do funcionário, mas sim de um tempo de produção e de invenção da instituição, de um tempo de institucionalização que passa por esse outro lugar, que é também o da *conviviabilidade*, comprometido com um tipo de sociabilidade que é parte estratégica da ação. (Basbaum, 2013, p. 122)

Lanchonete < > Lanchonete (L < > L)

A partir desses interesses e do acirramento do contexto macro-político brasileiro, iniciado pelo injusto *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff – que desencadeou uma perigosa desestabilização de nossa jovem democracia –, vim a conhecer a Lanchonete < > Lanchonete, iniciativa de arte-educação da artista Thelma Vilas Boas localizada na Gamboa. O Ateliê

⁷ Entre 2005-08 participei do Grupo Py (<http://grupopy.blogspot.com>), catalisador de jovens artistas que organizou várias exposições e eventos, dentre elas uma chamada aberta para a ocupação artística de uma barca de transporte público entre as cidades do Rio e Niterói, o “Pyrata”, que contou com mais de 80 artistas participantes. O grupo também realizou uma exposição e um ciclo de debates com o intuito de resgatar a função do Espaço Municipal Sérgio Porto em 2008, nomeada “FEBEARio (Festival de Besteiras que Assola o Rio)” convidando todos os artistas que já haviam exposto na sua histórica galeria.

Também integrei o movimento “Arte Contemporânea Já” que atuou junto ao Colegiado de Artes Visuais no Ministério da Cultura do primeiro governo federal do PT. Entre 2013-15 fiz parte do Ateliê de Dissidências Criativas, sediado na Casa Nuvem (no bairro da Lapa) coletivo de ativismo que propôs inúmeros *happenings* e performances em atos, passeatas, além de realizar encontros, palestras e discussões políticas semanais que reuniam ativistas dos mais variados lugares do Rio.

Mais recentemente organizei junto com o artista e amigo Leo Ayres exposição coletiva “Coquetel” (2015) no Espaço Municipal Oduvaldo Vianna Filho, o Castelinho do Flamengo. Colaborei ainda com Ayres na coordenação do espaço independente Alinalice durante o ano de 2018. Integro o grupo Tupinambá Lambido, que desde 2017 tem proposto campanhas de cartazes lambe-lambe em grande formato espalhadas por todas as regiões da cidade. A partir de 2019 ajudei a fundar o movimento ARTE VIVE!, formado por artistas cariocas para discutir e reivindicar melhores políticas públicas para a área no Rio.

Coletivo⁸, grupo de artistas do qual participei, formado nesta conjuntura crítica entre 2016-17, precisamente para atuar de forma direta, nas ruas, em manifestações, apoiando causas e movimentos sociais, ofereceu uma oficina de serigrafia na Lanchonete < > Lanchonete, que na época estava começando suas atividades no espaço independente Saracura.

Em 2018 a Lanchonete mudou de endereço e se estabeleceu no Bar Delas, que fica na esquina da Rua Pedro Ernesto com a Sacadura Cabral, também na Gamboa. A nova configuração do projeto trouxe outras camadas e mais complexidade para o que se tornou a Lanchonete < > Ocupação Bar Delas. Transcrevo como Kriss (dona do Bar Delas) e Thelma entenderam essa parceria:

O QUE É A LANCHONETE < > LANCHONETE?

É um projeto de arte que tinha aqui perto e se mudou pro Bar Delas no começo desse ano. Um dia a Thelma veio aqui e me falou que precisava de um lugar para acolher o projeto dela e como eu sabia que ela trabalhava com a comunidade do bairro, com as crianças, com cozinha e arte, essas coisas acontecendo com pessoas e debates, com comidas gostosas e que saem do padrão de arroz feijão e batata frita, disse prá chegar junto. A Lanchonete é empolgada em apresentar as mentes das pessoas, descobrir coisas e abrir realidades, conversando sobre desejos e cuidando das pessoas... (Kriss, dona do Bar Delas)

O QUE É O BAR DELAS? É o boteco da Kriss, uma mulher maravilhosa que cresceu no mesmo bairro onde trabalha, uma liderança local sensível aos problemas dos vizinhos, às necessidades das crianças e moradores de outras ocupações que ela acolhe de diferentes maneiras. Sua luta é pelo lugar de fala das mulheres no boteco e sua ocupação no âmbito do cuidado. O Bar Delas funciona no térreo de um imóvel ocupado há 40 anos no Bairro da Gamboa. (Thelma, artista proponente da Lanchonete<>Lanchonete)

A partir da convocatória “No Meio Disso Tudo Algo de Bom Acontece”, concebida por Thelma para estimular colaborações com a nova Lanchonete < > Bar Delas, o Ateliê Coletivo passou o mês de julho de 2018 ministrando oficinas semanais com as crianças que frequentavam o espaço.

⁸ O Ateliê Coletivo surgiu da vontade de atuação de um grupo de artistas que vivem no Rio de Janeiro. Diante dos acontecimentos que levaram a um golpe (branco) de Estado no Brasil, este grupo resolveu se disponibilizar para criar uma oficina livre e colaborativa para produzir materiais, reunindo pessoas em espaços públicos, refletindo e agindo perante a avalanche de retrocessos imposta pelo governo ilegítimo representado por Michel Temer (PMDB).

A ideia é bastante simples e pode ser desdobrada a cada nova situação proposta. Realiza-se por meio de uma oficina que ensina as técnicas de impressão em serigrafia e estêncil, com as quais se consegue fazer telas de impressão com vinil adesivo, permitindo a criação de matrizes de frases e desenhos de forma imediata. Os artistas envolvidos fornecem os materiais e aos participantes pede-se que tragam camisetas, bolsas de pano, tecidos, faixas e frases que gostariam de ver impressas. Mais sobre as atividades do grupo em: <https://ateliecoletivo.tumblr.com>

Como o Bar Delas é localizado em frente à Praça da Harmonia, ou seja, no coração da Gamboa e da Pequena África, conversei com Thelma sobre estabelecermos uma colaboração para minha pesquisa de doutorado, que estava idealizando naquele momento. O programa da Lanchonete encarna, de maneira orgânica e simples, mas nem por isso desprovida de rigor, a busca por iniciativas no campo da arte que saiam do circuito mais fechado e desconectado de questões urgentes que temos enfrentado no século XXI.

A L<>L amadureceu e criou raízes na Gamboa. Em 2019, Thelma deu um novo passo. O Bar Delas ficou pequeno para as tantas crianças que passaram a acompanhar as atividades regularmente oferecidas pela Lanchonete. Ela então alugou um galpão na mesma rua, perto do bar, para fundar a “Escola por Vir”.

A Lanchonete <> Lanchonete é este lugar conhecido, corriqueiro, da vida e na vida, um espaço de arte, de afeto, de liberdade, de gestos amorosos, mas críticos e políticos, sem banalizar a violência de Estado, que de tão frequente, acaba por ser naturalizada. Ao politizar o sofrimento, a L<>L promove encontros onde os corpos podem elaborar o impacto dessa violência em suas subjetividades, através de brechas de fortalecimento, de fala e de escuta de outras situações similares às vividas na particularidade de cada biografia e integrar-se a um programa educativo expandido, orientado por propositores locais e de outros territórios.” (excerto do *release* escrito sobre a “Escola por Vir por Thelma Vilas Boas em setembro de 2019)

Quando a L<>L definitivamente descobriu e abraçou sua vocação para ser uma escola, cheguei a contribuir para sua consolidação fazendo peças gráficas de divulgação do novo projeto (camisetas, cartazes e bolsas), porém compreendi que meu projeto de doutorado não poderia somar de forma mais concreta ao espaço e suas dinâmicas, de acordo com as demandas e pautas da própria L<>L.

Como meu projeto aborda a memória da região portuária e se definiu como um arquivo iconográfico afetivo da Pequena África, seu processo exigia o contato com pessoas mais velhas e, portanto, pedia uma base neste território que tivesse uma história longa e uma ligação próxima com seus moradores de longa data. Continuo sendo uma apreciadora da Escola Por Vir e, em um futuro próximo, espero poder voltar a contribuir como voluntária para o florescimento desta iniciativa única.

II A redescoberta da Pequena África na virada do século XX para o século XXI

De todo modo, minha aproximação com o Centro e com a região portuária aconteceu antes da convivência com a Lanchonete. Em 2012 formulei a versão inicial do projeto para as “Passagens – Centro”, inscrevendo-o no edital Prêmio de Fotografia Marc Ferrez da FUNARTE. Já havia começado a fotografar assiduamente no Centro desde 2011 e, em 2014, essa ideia se tornou mais tangível com a exposição “Elegias Cariocas”⁹. Neste ano visitei pela primeira vez o sítio do Cais do Valongo e conheci o Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos (IPN). Fiquei intrigada com os dois lugares e surpreendida com o fato de saber tão pouco sobre a história que continham. O Cais do Valongo havia reaparecido há pouco tempo, durante a fase inicial da reforma urbana para o “Porto Maravilha”, revelando as camadas de apagamentos históricos que se sobrepõem nesta região:

“Ao dar início às obras de drenagem na Avenida Barão de Tefé foram encontrados o Cais da Imperatriz e o Cais do Valongo a 1,7 m de profundidade.” (Valadão, 2012, p. 80)

“Os sítios arqueológicos descobertos nas obras do Porto Maravilha, o Cais da Imperatriz e o Cais do Valongo ambos são importantes para a história da construção da cidade do Rio de Janeiro. No entanto, o Cais do Valongo, para a cultura afro-brasileira, tem um forte valor simbólico como fragmento de uma história de sofrimento e dor que se manteve ‘escondida’ sob o Cais da Imperatriz, pois com a chegada da corte o que se desejava era uma cidade bela sem as ‘marcas’ do negro. Para a chegada da futura Imperatriz Teresa Cristina que se casaria com o Imperador D. Pedro II, se construiu o Cais da Imperatriz – sobre o Cais do Valongo – e com o passar do tempo estas ‘marcas’ seriam ou deveriam ser esquecidas.” (Valadão, 2012, p. 84)

⁹ A exposição individual “Elegias Cariocas” aconteceu na galeria Luciana Caravello, localizada em um sobrado em Ipanema. Um dos trabalhos apresentados foi um conjunto da “série Passagens” intitulado “Passagens – Sobrados”, no qual fotografei especialmente as íngremes escadas de sobrados do século XIX no Centro. A partir desta exposição a concepção de um conjunto da série que tratasse do Centro do Rio se tornou mais nítida.

Por meio do IPN, me informei sobre o Circuito Histórico e Arqueológico da Celebração da Herança Africana¹⁰ e retornei para fazer esta aula de história à céu aberto. Uma pergunta se instaurou: Como tudo isso havia ficado encoberto por tanto tempo? No ano de 2016, em meio ao estágio final das obras do “Porto Maravilha” e do VLT¹¹ (Veículo Leve sobre Trilhos) fui fotografar o casario nas redondezas da Gamboa, movida pela sensação de que registrar aquela situação de transição era premente, pois o tecido urbano estava sendo revolido e não voltaria a ser o mesmo.

As atuais reformas do Centro mobilizaram meu desejo de andarilha e habitante dessa cidade. E, particularmente, no que se refere à região central, com a qual estabeleci um diálogo ao longo dos anos, tudo estava mudando celeremente diante dos meus olhos.

Os empreendimentos urbanos realizados no Rio no início do século XXI desvelaram uma parte do Centro que havia ficado “submersa”. Tais reformas me impeliram a ir até essa região e, com base no que lá encontrei, investigar as transformações que a cidade sofreu no início do século anterior. As obras olímpicas foram responsáveis pelo ressurgimento de questões urbanísticas e históricas enterradas com a descaracterização do Centro longo do século XX,

¹⁰ “O Circuito Histórico e Arqueológico de Celebração da Herança Africana, definido conjuntamente pela Prefeitura e representantes de movimentos sociais e da população local, criou uma dinâmica de visitação e valorização dos marcos da presença afro-brasileira no Valongo.” (Guran, 2016, p. 170)

Segue o decreto municipal de 2011 que oficializa a criação do Circuito:

“O PREFEITO DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO, no uso de suas atribuições legais; e
CONSIDERANDO a importância histórica e cultural dos remanescentes revelados pelas pesquisas arqueológicas executadas na região Portuária do Rio de Janeiro;
CONSIDERANDO a necessidade de socializar os diversos sítios arqueológicos existentes na região, notadamente o Cais do Valongo e Cemitério dos Pretos Novos;
CONSIDERANDO a necessidade de criar um agenciamento urbano que defina os limites do sítio arqueológico do Cais do Valongo, promova sua segurança e conservação, e apresente sua história;
CONSIDERANDO a vinculação dos diversos sítios arqueológicos à Diáspora Africana e à Cultura Afro-Brasileira; (...)

D E C R E T A: Art. 1º Fica criado o Circuito Histórico e Arqueológico de Celebração da Herança Africana, que inclui os seguintes espaços vinculados à história e à cultura afro-brasileira:

I – Centro Cultura José Bonifácio; II – Cemitério dos Pretos Novos (Instituto Pretos Novos); III – Cais do Valongo e da Imperatriz; IV – Jardins do Valongo; V – Largo do Depósito; e VI – Pedra do Sal.” (Guran, 2016, anexo III, p. 272)

¹¹ O “Porto Maravilha” fez parte do projeto “Rio de Janeiro: Cidade Olímpica” e refere-se à “revitalização” realizada no momento em que a cidade sediou dois megaeventos esportivos, a Copa do Mundo de 2014 e as Olimpíadas de 2016. O melhor exemplo de espelhamento do projeto é a área portuária de Barcelona, que passou por processo semelhante a do Rio quando a cidade espanhola sediou as Olimpíadas de 1992. O projeto do Porto Maravilha começou a ser implementado em 2011. Ele é fruto de uma Operação Urbana Consorciada (OUC) e foi realizado pelo consórcio Porto Novo, grupo formado pelas empresas Odebrecht, OAS e Carioca Engenharia, com incentivo do Governo Federal e Estadual, funcionando sob coordenação da Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro (CDURP). A implantação do VLT no Centro do Rio fez parte deste grande projeto e visa o transporte de curtas distâncias dentro do próprio Centro da cidade.

quando o Rio passou por grandes transformações que mudaram sua face para sempre. A cidade se viu uma vez mais em mutação na virada para este século. A redescoberta da Zona Portuária foi o estopim para a consolidação das “Passagens – Centro”.

Se por décadas o Estado virou as costas para a região portuária, agora todas as atenções se voltavam para este território. As partes sobreviventes de um outro Centro (Gamboa, Saúde e Santo Cristo), de certa maneira preservadas pelo abandono estatal – ou seja, bairros que permaneceram esquecidos, caso contrário teriam sido destruídos juntamente com tantas outras localidades – foram reencontradas e entraram na mira de um grande projeto de “requalificação urbana”.

Aqui cabe lembrar o papel do Centro na evolução urbana do Rio. Ainda hoje pessoas de outras gerações falam “vou à cidade” quando querem se referir ao Centro. Um resquício do passado, pois o Centro já foi a cidade inteira, seu primeiro adensamento urbano. Ao longo do século XX ele foi transformado no “centro comercial da cidade”, deixando, em grande parte, de ser um local de moradia¹². Estes Centros não existem mais.

Hoje o Centro é um lugar da urbe que está se perdendo, se tornando obsoleto. O período de quase três anos da pandemia do coronavírus acelerou este processo com o esvaziamento definitivo de escritórios e empresas no Centro, onde o trabalho acontecia presencialmente, substituindo-os pelo trabalho remoto – sedes empresariais físicas tornaram-se dispensáveis na era da informação. Destas constatações nasce a intenção do poder público em “requalificar” a região, dar novo “uso” ao território. Tendência, aliás, que tem marcado grandes reformas urbanas em diversas metrópoles do mundo.

O modelo adotado para a chamada “revitalização” da Zona Portuária do Rio baseia-se, de maneira estreita, em reformas urbanas promovidas associadas à grandes eventos e consequentemente, em parcerias entre o poder público e a iniciativa privada, visando criar uma nova imagem para a cidade e inseri-la no mapa da globalização. Uma concepção

¹² Tratarei desta temática no capítulo 4 da tese, mais especificamente no item 4.5- *A expulsão dos moradores do Centro*.

capitalista do urbanismo contemporâneo, na qual a cidade passa a ser vista como mercadoria (ela precisa de uma imagem vendável, atrair interesse turístico) e gerenciada como uma empresa (ela precisa gerar riqueza, lucro).

Otília Arantes, filósofa que enfocou a arquitetura e o urbanismo, analisando políticas urbanas após o modernismo, faz uma crítica às reformas guiadas pelo capital em seu texto “Uma estratégia fatal – A cultura nas novas gestões urbanas”. Alguns pontos levantados pela autora são claramente aplicáveis ao projeto do Porto Maravilha, onde a ideia de “requalificação” urbana é crucial. Nesta versão, digamos, mais promíscua do urbanismo recente, as cidades são “máquinas de produzir riquezas” e “o primeiro e principal objetivo do planejamento devia ser o de azeitar a máquina”. Assim, “o planejador foi-se confundindo cada vez mais com o seu tradicional adversário, o empreendedor...” (Arantes, 2000, p. 21)

Outros pesquisadores, como Regina Valadão, corroboram a problemática trazida para as cidades por esta modalidade de urbanismo capitalista que se estabeleceu a partir da década de 1970. Segundo a autora:

O planejamento e a gestão das cidades é o da competitividade, da visibilidade, a política urbana e a lógica é o planejamento estratégico, em que a cidade é vista e tratada como uma empresa. (...) A cidade sendo tratada como uma empresa faz parcerias, traça formas de investimento visando à realização dos objetivos idealizados. As cidades, principalmente os centros históricos e áreas do porto, têm seguido certo padrão. (Valadão, 2012, p. 18)

A vontade estatal de ressignificar a Zona Portuária carioca existe desde a década de 1990. Entretanto, não por coincidência, foi precisamente a oportunidade de financiamento trazida por grandes eventos esportivos sediados na cidade que possibilitou sua implementação, tentando seguir o exemplo das Olimpíadas que mudaram Barcelona.

A revitalização da zona portuária, que está sendo realizada no momento em que a cidade sediará dois megaeventos esportivos, se inspira em projetos internacionais de revitalização de áreas portuárias. Tem-se o melhor exemplo com a área de Barcelona, que passou por este processo em um período semelhante ao da cidade do Rio de Janeiro quando ia sediar as Olimpíadas de 1992 e a do Porto Madero [Buenos Aires, Argentina], que também se espelhou no modelo de Barcelona. (Valadão, 2012, p. 67)

O porto do Rio de Janeiro recebeu ao longo dos anos diferentes propostas de melhorias e revitalização por parte do poder público (em particular desde a elaboração do Plano Estratégico em 1994), nenhuma delas porém conseguiu ser implementada até que a conjuntura política favorável (a aliança PT e PMDB nos níveis federal, estadual e municipal), e a indicação da cidade como sede da Copa do Mundo de 2014 e dos Jogos

Olimpícos em 2016, criou as condições para que alguns projetos fossem retomados na cidade. Principalmente o do 'Porto Maravilha' que, de forma bastante impactante, mudou a paisagem carioca. Dentro desta intenção transformadora da cidade, a Prefeitura decidiu estrategicamente direcionar a maioria dos investimentos e das ações à área portuária na intenção de torná-la um centro turístico e cultural/criativo. (Burocco, 2018, p. 38)

As reformas planejadas para o “Porto Maravilha” foram as mais marcantes do projeto olímpico carioca, por revirarem uma parte do Rio cuja relevância histórica é inegável. Como tais, geraram densa discussão no meio acadêmico fluminense e várias foram as pesquisas que abordaram diferentes aspectos desta controversa intervenção. Dentre elas, a dissertação em Memória Social “Tradição e criação, memória e patrimônio: a revitalização da zona portuária do Rio de Janeiro” de Regina Mendes Valadão me chamou atenção por tratar da identidade e da singularidade desta região que estava prestes a ser transtornada, sem garantias seguras de que o que lá existia seria respeitado e preservado.

Um dos riscos apontados por Valadão está na vinculação rasa estabelecida entre centros históricos e sua possível vocação para o turismo. Para a pesquisadora, “muitas vezes, nesses tipos de preservação, o que se consegue são cenários históricos, cidades ‘museificadas’, cuja memória tem por foco o turismo, parques temáticos, mas que excluem a vida urbana local, a memória viva”. (Valadão, 2012, p. 19) O exemplo citado pela autora para ilustrar como reformas urbanas desta natureza podem esvaziar centros históricos de seus sentidos e memórias é a reformulação do Pelourinho, em Salvador, que violentamente expulsou a população de baixa renda do local, travestindo-o em um lugar turístico “oco”, preenchido por comércio de souvenirs, artesanato, restaurantes e bares.

Em seu texto, escrito no período inicial do empreendimento que viria a refazer esta área do Centro, Valadão demonstra preocupação com a valorização e o acolhimento da cultura da Zona Portuária, enfatizando que o planejamento para re-vitalizar a região precisaria levar em conta a vida, o cotidiano e a história que constituem esse lugar e não simplesmente descaracterizá-lo por meio de políticas gananciosas que abordam o local como “tábula rasa”.

O espaço da zona portuária, seu patrimônio e sua urbanidade sobreviveram, se mantiveram ‘cristalizados’ apesar do abandono, no entanto mesmo com espaços subutilizados e em estado de degradação, há vida. Neste cenário sem perspectivas, seus atores continuaram a existir criando e recriando possibilidades de sobrevivência. O projeto Porto Maravilha é implantado na cidade do Rio de Janeiro com o propósito de

mudar este cenário, de ‘revitalizar’ a área portuária ‘enche-la de vida’, vida que existe, porém não a que se almeja para a região e para a cidade do Rio nesse momento de projeção mundial. Segundo o prefeito em exercício, Eduardo Paes, ‘em cinco anos, toda essa imensa área estará definitivamente fora do casulo e poderemos mostrar ao mundo, durante os Jogos Rio 2016, como o lugar em que o Rio nasceu foi capaz de se reinventar’. (Paes, 2011) (Valadão, 2012, p. 75)

Escolhi a citação acima por conter uma fala de Eduardo Paes que exemplifica, nas palavras do próprio prefeito, a dubiedade do projeto do “Porto Maravilha”. Uma notícia citada pela pesquisadora Laura Burocco em sua tese – que analisa a malfadada tentativa de converter a região portuária em um “pólo criativo” para melhor integrá-la às obras olímpicas –, ilustra de forma simbólica as intenções de Paes. A matéria publicada no jornal O Globo no ano de 2012, com a manchete “Em campanha, Paes tenta vincular sua imagem às transformações feitas por Pereira Passos”, tem o seguinte *lead*:

“Por pouco, o prefeito do Rio, Eduardo Paes, não inaugurou a primeira fase das obras da Zona Portuária, no dia 1º, fantasiado – com roupas de época – de ex-prefeito Francisco Pereira Passos. A ideia era incorporar, de forma teatral, o espírito do responsável pela maior reforma urbana já vista no Rio. Aconselhado por assessores e a poucos dias do início da campanha eleitoral, Paes, candidato à reeleição, desistiu da ideia. Coube a um ator a tarefa de representar o ex-prefeito.” (Site O Globo, 09 jul. 2012. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/em-campanha-paes-tenta-vincular-sua-imagem-as-transformacoes-feitas-por-pereira-passos-5433676>. Acesso: 20 nov. 2023)

Todas as incoerências e falhas – amplificadas pela descontinuidade e pela corrupção que atravessaram a reestruturação da Zona Portuária do Rio –, se tornam mais aparentes/expostas quase uma década após o frisson da Copa do Mundo e das Olimpíadas. O ostentatório projeto em consórcio com megaeventos esportivos interviu em diversas regiões da cidade além do Centro. Infelizmente, assim como outras empreitadas de grande escala capitaneadas pelo poder público brasileiro, o projeto “Rio de Janeiro: Cidade Olímpica” permaneceu incompleto, com partes não realizadas, outras propriamente abandonadas, resultando em uma situação vexaminosa que afligiu muitas das obras executadas para estes eventos, como equipamentos esportivos, vilas de moradia para atletas e árbitros, ampliação de aeroportos, e assim por diante.¹³

¹³ Uma matéria do jornal inglês The Guardian intitulada “Instalações olímpicas do Rio já estão em estado de deterioração” denuncia o descaso com várias das construções realizadas para as Olimpíadas de 2016 que, um ano após o evento, se encontravam desocupadas, sucateadas, depredadas... (Site The Guardian. *Rio Olympic venues already falling into a state of disrepair*, 10 feb. 2017. Disponível em: <https://www.theguardian.com/sport/2017/feb/10/rio-olympic-venues-already-falling-into-a-state-of-disrepair> Acesso: 23 nov. 2023)

Inúmeros foram os problemas e perdas enfrentados por moradores da Zona Portuária ao longo da implementação deste vultoso empreendimento. Eles se viram confrontados com a espinhosa questão da gentrificação¹⁴, tanto polêmica quanto patente em diversos projetos urbanos como o “Porto Maravilha”. Certamente esta é uma discussão maior e mais complexa do que a que posso oferecer aqui, mas creio ser indispensável frisar o pouco cuidado, por parte do poder público, em mitigar, ou melhor, equilibrar o impacto do “Porto Maravilha” sobre a região portuária que já existia, seus bairros, habitantes, costumes e histórias.

Por estes motivos, a pesquisa artística das “Passagens – Centro” se posiciona *com* os moradores da região portuária e, para isso, se aliou ao Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos, uma instituição cuja história se entrelaça aos muitos passados deste lugar, além de ter sido uma das primeiras a reviver a memória afro-diaspórica que marca este sítio há séculos.

A sociedade civil e o movimento negro seguem atuando incansavelmente para que outras histórias sejam trazidas à tona juntamente com a restauração da “orla do Centro”, proposta pelo “Porto Maravilha”. A dolorosa memória da escravidão e do mercado de africanos escravizados (um dos maiores do mundo colonial), por exemplo, foi inicialmente tolhida,

¹⁴ Definir o termo gentrificação adequando-o ao contexto brasileiro não é tarefa simples. Ele contém diversas acepções e uma longa trajetória em áreas como urbanismo/arquitetura, geografia ou nas ciências sociais. É um conceito que deve ser aplicado conforme estudos de caso, levando em consideração diversos fatores, tais como agentes locais (poder público, iniciativa privada, moradores, associações civis, movimentos sociais), examinando as práticas desses agentes, seus resultados e consequências ao longo do tempo. A definição feita pela Enciclopédia de Antropologia da USP traz um bom resumo das implicações do termo, originalmente concebido por uma socióloga britânica:

“O termo gentrificação é a versão aportuguesada de *gentrification* (de *gentry*, ‘pequena nobreza’), conceito criado pela socióloga Ruth Glass em ‘London: Aspects of change’ (1964), para descrever e analisar transformações observadas em diversos bairros operários em Londres. Desde seu surgimento, a palavra tem sido amplamente utilizada em estudos e debates sobre desigualdade e segregação urbana, assim como nos estudos sobre patrimônio.

(...) Em sua definição primeira, o termo refere-se a processos de mudança das paisagens urbanas, aos usos e significados de zonas antigas e/ou populares das cidades que apresentam sinais de degradação física, passando a atrair moradores de rendas mais elevadas.

(...) Embora nas últimas décadas o conceito da gentrificação tenha se tornado uma importante ferramenta para os estudos acadêmicos, assim como para os ativismos políticos e para aqueles envolvidos com os debates ligados à ideia de ‘direito à cidade’... seu uso está longe de ser consensual. (...) Além dos dissensos sobre as causas e agentes responsáveis pelos processos de gentrificação, intelectuais e ativistas de diferentes espectros políticos divergem quanto aos seus efeitos, havendo quem denuncie as expulsões e o aumento da desigualdade e da segregação nas cidades, e quem defenda o processo como sendo benéfico por atrair investimentos e promover melhorias em regiões tidas como degradadas.

(...) Outros autores, ... questionam a universalidade de um termo concebido e consolidado a partir de estudos de cidades da Europa e dos EUA. Tais leituras não rejeitam contribuições como as de Glass, mas buscam um uso crítico da noção, chamando a atenção para a necessidade de consideração dos contextos em que as transformações urbanas se efetivam.” (Site Enciclopédia de Antropologia USP. *Verbetes Gentrificação*, 03 jul 2018. Disponível em: <https://ea.fflch.usp.br/conceito/gentrificacao>. Acesso: 15 nov. 2023)

havendo pouco empenho da prefeitura em trazer estes fatos para o primeiro plano. Mas, à medida em que evidências ressurgiram fisicamente, moradores da Pequena África se mobilizaram junto a historiadores, arqueólogos, sacerdotes de religiões de matriz africana e ativistas do movimento negro, politizando as discussões sobre como lidar com a longa história ali soterrada e preservar os sítios e achados arqueológicos (re)descobertos.

Meu envolvimento com a região da Gamboa, Saúde e Pequena África se deve pela preservação, mesmo que ainda incipiente, de vestígios vivos da nossa história recente e ancestral. Estes lugares contêm elementos fundadores da cidade tais como o lastro da nossa cultura afro-diaspórica e sítios arqueológicos negligenciados por décadas. É um território em disputa política, adotado por uma historiografia engajada, pelo movimento negro e por habitantes desses bairros, que se viram imbuídos da defesa da região perante os interesses, muitas vezes escusos, da cidade capitalista. Ou seja, há uma confluência ali, e ela está acontecendo agora, em nosso momento histórico. Por isso elegi esse recorte territorial precioso para a formação da urbanidade carioca para me relacionar com proximidade e zelo.

Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos (IPN)

O IPN está localizado na Rua Pedro Ernesto, no bairro da Gamboa, em duas casas do século XIX. A instituição funciona como um núcleo de pesquisa, um museu memorial e um núcleo cultural que promove palestras, oficinas de história para professores, estudantes e público em geral, além de eventos culturais com música, dança e artes visuais. Ele foi um dos espaços pioneiros da região a redescobrir e rememorar, por meio de achados arqueológicos, a longa história dos africanos escravizados em solo carioca, esta cicatriz indelével da Zona Portuária. O site da instituição define seu intuito:

O IPN tem a missão de pesquisar, estudar, investigar e preservar o patrimônio material e imaterial africano e afro-brasileiro, cuja conservação e proteção seja de interesse público, com ênfase ao sítio histórico e arqueológico do Cemitério dos Pretos Novos, sobretudo com a finalidade de valorizar a memória e identidade cultural brasileira em Diáspora. (Site IPN. Disponível em: <https://pretosnovos.com.br/ipn/>. Acesso: 23 nov. 2023)

Na década de 1990, sob estas duas casas compradas pelo casal Guimarães dos Anjos, foram encontrados fragmentos de crânios e ossos humanos, dentre artefatos de cerâmica, vidro,

metais, entre outras evidências arqueológicas. Profissionais da Prefeitura e do Instituto de Arqueologia Brasileira (IAB) foram contatados para a constatação e confirmação do potencial histórico do sítio, o primeiro deste tipo achado na cidade do Rio de Janeiro. Ao longo de 2011-12, com as descobertas do sítio do Cemitério dos Pretos Novos efetuadas pelo arqueólogo Reinaldo Tavares, somadas à revelação do sítio do Cais do Valongo¹⁵, ocorrida a partir das obras realizadas pela prefeitura, a história dos Pretos Novos ganhou maior visibilidade¹⁶. (Valadão, 2012, p. 93 e 99)

Em outro texto retirado do site do IPN, a importância única deste sítio arqueológico é elucidada. Igualmente relevante destacar que a instituição constituída em torno dele só existe graças ao continuado esforço da família que habita este lugar e de sua corajosa decisão em transformá-lo em um local público, dedicado à história ali contida:

O sítio arqueológico Cemitério dos Pretos Novos, que funcionou durante os anos de 1769 a 1830, é a principal prova material e incontestável, encontrada até hoje, sobre a barbárie ocorrida no período mais intenso do tráfico de cativos africanos para o Brasil. Depois da descoberta fortuita feita pela família Guimarães dos Anjos, em 8 de janeiro de 1996, não há mais como admitir uma visão equivocada e romanceada sobre a escravidão de africanos e seus descendentes diretos no Brasil. Foram depositados neste cemitério os restos mortais de dezenas de milhares de africanos, brutalmente retirados de sua terra natal e trazidos à força para o trabalho escravo. E igualmente bruta também era a forma como seus corpos foram despedaçados, queimados e espalhados pelo terreno, cobertos apenas com algumas pás de terra. (...) Os vestígios arqueológicos e históricos deste campo santo são testemunhos da ação violenta e cruel sofrida pelos africanos que não resistiram aos maus tratos da captura e viagem transatlântica. Este relato revelado pela historiografia e trazido à luz pela arqueologia, repleto de desrespeito e dor, ainda é desconhecido por muitos, pois não é contado em todas as escolas e nem sequer é mencionado nos livros de história que têm a escravidão como tema. Por isto, reafirma-se a importância deste Museu Memorial, no qual o Cemitério dos Pretos Novos se impõe como peça central para este debate. (Teobaldo, Marco

¹⁵ Aproveito para citar nominalmente o dossiê “Proposta de Inscrição do Sítio Arqueológico Cais do Valongo na Lista do Patrimônio Mundial”, esta excelente iniciativa que conseguiu inserir o sítio arqueológico como um Patrimônio Mundial da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), em 1º de março de 2017. Segue um parágrafo sobre como o grupo de pesquisadores e ativistas que se engajou nesta ação define tal sítio fundamental para a história do Brasil:

“O Sítio Arqueológico do Cais do Valongo é não só um lugar de memória do tráfico atlântico de africanos escravizados como se constitui em um espaço de manifestação da cultura afrodescendente que ali vem florescendo ao longo dos últimos dois séculos. As evidências materiais que reforçam o caráter simbólico do Cais são sinais vivos da trágica história do cativeiro de homens, mulheres e crianças trazidos da África e de seus descendentes. Na sua tessitura histórica, o Cais reúne aspectos que ressaltam ao mesmo tempo uma prática de desumanização e, como contrapartida, a resistência das vítimas como afirmação de sua humanidade, pela força vital da criação e da capacidade resistência da população negra que no seu entorno viveu e continua vivendo e que o assume como espaço simbólico de afirmação cultural.” (Guran, 2016, p. 84)

¹⁶ Voltarei à história da região do Valongo no capítulo 4 da tese, mais especificamente nos itens 4.2- *Vestígios de um outro Centro do Rio: a região da Gamboa e Saúde como palimpsesto* e 4.3- *O Centro da cidade escravista e o Valongo, antiga região portuária do Rio*

Antonio. Site IPN. Disponível em: <http://pretosnovos.com.br/museu-memorial/>. Acesso: 23 nov. 2023)

O IPN é um espaço de luta e resistência, um “museu que fala do passado a partir do local em que ele acontece” (Valadão, 2012, p. 96). Somar minha pesquisa a esta instituição me pareceu uma forma de participar e atuar diretamente junto ao território da Pequena África.

III Estrutura da tese: como esta pesquisa artística foi concebida?

Não há como escapar dessa máxima: dentro da universidade o trabalho de arte se transforma em pesquisa, e o artista, em pesquisador. (Basbaum, 2006, p. 72)

Parto desta premissa formulada por um artista-pesquisador para situar o/a leitor/a sobre como montei o conteúdo textual da tese, pois, sendo uma artista, existem especificidades que perpassam sua concepção. A tese segue as normas acadêmicas, entretanto, ela gira em torno da criação de um trabalho de arte o que, por si só, a torna heterodoxa. Isto quer dizer que a tese se concentra, sobretudo, na pesquisa e na reflexão sobre o trabalho de arte e o arquivo iconográfico produzidos ao longo do percurso do doutorado.

Delineei a estrutura da tese em três partes, que nos conduzem para a realização das “Passagens – Centro”. Na primeira seção, *Sobre a “Série Passagens”*, apresento esta série fotográfica como um todo, contando um pouco sobre sua trajetória pregressa. Exponho o processo ou metodologia que subjaz às “Passagens” e contextualizo o trabalho na cultura imagética e no meio de arte atuais. Na segunda parte, *O Centro do Rio na Virada para o Século XX*, desenvolvo a pesquisa teórica e histórica em torno dos temas que embasam o trabalho proposto para o doutorado, as “Passagens – Centro”, delimitando seu escopo poético e as questões que o animam a existir. Na parte final, “*Passagens – Centro*”, chegamos ao cerne da tese, onde a metodologia apresentada e a pesquisa histórica sobre o Centro do Rio confluem para a realização de um trabalho de arte inédito. Nela descrevo e reflito sobre as etapas e a práxis para a criação deste novo trabalho.

A argumentação teórica da tese foi pensada a partir de conceitos que amparam ou participam da pesquisa artística. Ou seja, seus conceitos foram escolhidos e instrumentalizados para desaguarem nesta pesquisa, mas não há o objetivo de discuti-los minuciosamente ou esgotá-

los teoricamente, pois a tese revolve em torno de um trabalho de arte. Prefiro traçar tais caminhos conceituais de forma mais autônoma, de acordo com afinidades e conexões que foram se formando, sendo indicadas pela própria pesquisa. Me parece mais cabível seguir uma orientação teórica com a qual tenha intimidade e que efetivamente faça sentido com a “série Passagens”, que guarde proximidade com o trabalho, por serem referências que me acompanham há algum tempo.

Certas questões de fundo que me coloco como pesquisadora e artista perduram ao longo do meu percurso: Apagamentos históricos são temas recorrentes em minha produção, bem como a busca pelo que nos torna brasileiros e a reflexão sobre os contextos com os quais me relaciono. Na investigação feita para o mestrado, escolhi como assunto da dissertação o próprio campus do Fundão, onde estudava, e seu maior edifício, o Hospital Universitário, um caso peculiar de um projeto moderno que falhou de forma trágica e foi consequentemente apagado da memória coletiva da cidade. A pesquisa teve como ponto de partida minha opção de ter ido até esse lugar (a Ilha do Fundão), e o que nele encontrei. Com base nesse ponto de vista, que convoca uma situação brasileira tanto única quanto significativa, descobri meu objeto de estudo e me perguntei: de onde esta arte (e a reflexão sobre ela) estão sendo produzidas?

A investigação realizada para as “Passagens – Centro” tange temas como a decolonialidade¹⁷, apagamentos históricos, modernidades brasileiras menos visíveis ou conhecidas. Um dos

¹⁷ Creio que não seja o caso de conduzir a discussão que permeia a tese e as “Passagens – Centro” por este conceito, mas ele certamente participa da pesquisa elaborada, até por ser uma das questões políticas fundamentais para nós que produzimos arte e pensamos criticamente a partir da América do Sul. Minha pesquisa traz um viés decolonial intrínseco, mas prefiro que isso se mostre através das “Passagens – Centro”, e não pelo aprofundamento de uma discussão mais “terminológica”. Definirei o conceito utilizando um texto sintético sobre este posicionamento que dialoga diretamente com o lugar onde estamos, o Brasil e o Rio de Janeiro:

“Os estudos decoloniais compartilham um conjunto sistemático de enunciados teóricos que revisitam a questão do poder na modernidade. Esses procedimentos conceituais são: 1. A localização das origens da modernidade na conquista da América e no controle do Atlântico pela Europa, entre o final do século 15 e o início do 16, e não no Iluminismo ou na Revolução Industrial, como é comumente aceito; 2. A ênfase especial na estruturação do poder por meio do colonialismo e das dinâmicas constitutivas do sistema-mundo moderno/capitalista e em suas formas específicas de acumulação e de exploração em escala global; 3. A compreensão da modernidade como fenômeno planetário constituído por relações assimétricas de poder, e não como fenômeno simétrico produzido na Europa e posteriormente estendido ao resto do mundo; 4. A assimetria das relações de poder entre a Europa e seus outros representa uma dimensão constitutiva da modernidade e, portanto, implica necessariamente a subalternização das práticas e subjetividades dos povos dominados; 5. A subalternização da maioria da população mundial se estabelece a partir de dois eixos estruturais baseados no controle do trabalho e no controle da intersubjetividade; 6. A designação do eurocentrismo/ocidentalismo como a forma específica de produção de conhecimento e subjetividades na modernidade.”(Quintero, 2019, p. 5)

critérios para minhas pesquisas é a contiguidade com os temas tratados, temas que consigo tocar de algum modo. Meus projetos como artista são influenciados pelo que vejo e pelos contextos em que me encontro. Assim sendo, o Rio de Janeiro é uma forte referência, pois é a cidade onde vivo. Priorizo igualmente o diálogo com autores contemporâneos que se debruçam sobre nossa realidade e, em especial, procuro pesquisas desenvolvidas agora dentro de universidades brasileiras para estabelecer interlocuções.

Por outro lado, dentre as referências fundamentais para a tese, destaco o “Livro das Passagens”, bem como algumas concepções sobre história de Walter Benjamin – considerado um autor precursor para uma série de questões contemporâneas, inclusive decoloniais, afinal o que seria “escovar a história à contrapelo” ou entender a “cultura como barbárie”, pensar a “história dos vencidos”, etc.

Apresento, em suma, o percurso inicial do projeto “Passagens – Centro”, norteando a fruição da tese que se segue.

Ao propor um novo desdobramento da “série Passagens” para o doutorado na UERJ, quis aproximá-la de um lugar com o qual convivo há anos: o Centro do Rio de Janeiro. A ideia para a pesquisa realizada neste período foi focar em um novo adensamento da série, criando imagens inéditas a partir de fotos captadas por mim no Centro, fotos de arquivos públicos brasileiros que remetam a essa região e fotos de moradores atuais da Pequena África coletadas por mim. Nas imagens construídas, o Centro, ponto nevrálgico da cidade, repleto de diferentes tempos e histórias, surge como uma ficção baseada em memórias coletivas cariocas.

Considerando a época que atravessamos como habitantes do Rio, creio que seja vital compreender um pouco da complexidade dessa metrópole, mergulhada em tantas incertezas e tragédias. As “Passagens – Centro” são uma tentativa de reconexão afetiva com a cidade, trazendo à tona, atualizando seus tantos passados e suas pequenas nuances menos conhecidas.

O ingresso em uma instituição pública, voltada para a formação de artistas, como é o Programa de Pós-Graduação em Artes da UERJ, se constituiu como a oportunidade ideal para dar continuidade à “série Passagens”. A UERJ é nossa universidade estadual e, portanto, ela está intrinsecamente ligada ao Rio de Janeiro. É também a universidade pioneira na implementação do sistema de cotas¹⁸, uma instituição à frente do processo de desconstrução da narrativa eurocêntrica da história brasileira, algo significativo na perspectiva que se delineia a partir da investigação do território central e, especialmente, de suas partes residenciais remanescentes, como a Zona Portuária.

A área do Centro arrasada primeiro para a chegada do modelo de metrópole moderna francesa e, em seguida, da megalópole contemporânea, simultânea e intencionalmente destruiu territórios onde residia a população negra e imigrante (tanto brasileiros vindos de outros estados, quanto europeus recém chegados), a classe trabalhadora da cidade. Com essas perdas físicas/espaciais foram solapados elementos primordiais das origens culturais do que viria a ser reconhecido como a essência do carioca na atualidade.

Ou seja, fatos históricos que revelam a “cidade porosa”¹⁹ que o Rio já foi (e ainda é), continuam sendo omitidos. Seu resgate se dá pela persistência de movimentos sociais, do movimento negro e de uma historiografia que abraça a Zona Portuária a partir de fins do século XX. Quer dizer, na virada de século seguinte ao “bota-abaixo” autoritariamente executado pelo prefeito Francisco Pereira Passos no início dos 1900s.

¹⁸ “A partir da experiência da UERJ, torna-se possível refletir sobre como as políticas de ações afirmativas podem promover acesso a uma formação acadêmica de qualidade, que vai muito além de assegurar o ingresso em cursos de graduação e após formados, ao se inserirem no mercado de trabalho ou ao ingressarem em cursos de pós-graduação e construir uma efetiva transformação social. Espera-se, ainda, que esses estudantes estejam habilitados para contribuir com a transição a fim de superar e romper com as desigualdades secularmente instituídas em nosso país, constituindo-se, deste modo, em novas elites dirigentes. E, sobretudo, para que os estudantes autodeclarados negros e pardos e os segmentos populares da sociedade possam ter acesso ao ensino superior de qualidade. Resta, enfim, reconhecer que, diante da experiência adquirida, pelos profissionais envolvidos, pela qualidade acadêmica de seus cursos de graduação e pós-graduação, pelos recursos destinados e utilizados, por fim e, sobretudo, pelo compromisso institucional presente desde a gênese aos dias atuais, a UERJ revele-se como relevante exemplo a ser seguido e afirmado, como é possível aliar e construir transformação social a partir da excelência do ensino público.” (Site UERJ. *Sistema de Cotas – Programa de Ação Afirmativa*. Disponível em: <https://www.uerj.br/inclusao-e-permanencia/sistema-de-cotas/>. Acesso: 01 dez. 2023)

¹⁹ Este conceito será discutido no capítulo 4 da tese.

Finalmente entendo porque o Centro do Rio sempre foi um lugar imantado para mim. Porque aprecio tanto andar e olhar sua arquitetura, porque fui derivando para suas partes menos vistas. E, ainda, porque tinha a mesma sensação sobre bairros como Santo Cristo, Estácio e Cidade Nova, continuações imediatas deste território. Mesmo no Centro mais circunscrito, sempre gostei de suas partes esquecidas, que ainda são bairros. Nunca me interessei tanto pelos arredores da Avenida Rio Branco ou Paço Imperial, lugares oficiosos e gentrificados, onde ficam os negócios e empresas. Muito mais instigantes são as ruas além da Cruz Vermelha e Praça Tiradentes, ou as ruas atrás da Avenida Presidente Vargas.

Sempre notei algo encoberto, algo que queria saber, algo que me desassossejava, mas que ainda não sabia dizer ao certo o que era. O mistério do Centro do Rio foi se desvelando ao passo que avancei na pesquisa sobre sua importância para a formação cultural e humana da cidade.

A transformação e a descaracterização do Centro do Rio desde a virada do século XIX é um ponto fulcral da história da cidade e o que ela veio a ser ao longo do século XX. A partir deste lugar compreendemos muito do que deu errado no Rio, dos seus apagamentos, daquilo do que temos saudades, do que sentimos falta. Uma das grandes lacunas sobre o que é essa cidade e o que ela se tornou reside na história recente (últimos 150 anos) do Centro. Sobre isso deverão falar, poeticamente, as “Passagens – Centro”.

SOBRE A “SÉRIE PASSAGENS”

1 PROCESSO PARA A REALIZAÇÃO DA “SÉRIE PASSAGENS”

O texto apresentado neste capítulo versa sobre a “série Passagens” como um todo. Na linguagem acadêmica podemos dizer que tratarei do processo ou método desenvolvido ao longo dos anos para a realização dos grupos de imagens que pertencem a este trabalho. Passarei por reflexões teóricas, poéticas e a prática artística que envolve tanto andar e fotografar nas ruas quanto estar no ateliê, além da composição digital das montagens que caracterizam a série. Traçarei, ainda, uma breve cronologia do meu percurso como artista, trazendo um pouco do que alimenta meu trabalho e abrindo diálogo com as obras de alguns artistas que considero como referências ou pares.

Começo com um rápido preâmbulo sobre minha trajetória como artista-pesquisadora, pois o projeto elaborado durante o mestrado constituiu uma etapa importante para minha carreira. Ele ajudou a definir questões que me mobilizam como artista e a construir um método de trabalho como pesquisadora. A temática deste projeto e as indagações que o perpassam guardam afinidades com a pesquisa elaborada para o doutorado.

Em 2008 concluí o curso de mestrado em Linguagens Visuais na Escola de Belas Artes da UFRJ, localizado no Campus da Ilha do Fundão, Rio de Janeiro. A parte central da dissertação se pautou pelo contexto em que me encontrava, abordando o próprio Campus do Fundão. A pesquisa foi conduzida pelo projeto arquitetônico e urbanístico da Cidade Universitária, ligando-o a outro aspecto indissociável dessas construções: as camadas de história e política brasileiras que se mesclaram às formas modernas do campus.

O percurso da Cidade Universitária da antiga Universidade do Brasil (atual UFRJ) é mais relevante do que se pode supor. Após muitos percalços ela começou ser construída na ilha artificial do Fundão na década de 1950 e foi apenas parcialmente concluída na década de 1970. Tecida pelos jogos de poder e a vontade autoritária dos governos Vargas e da ditadura militar, essa história se mistura com a da implantação das universidades públicas no país e com a própria história do Rio de Janeiro. O campus se insere no escopo do projeto modernista brasileiro e a ele estiveram associados arquitetos mundialmente reconhecidos como Jorge Moreira, Lúcio Costa e Le Corbusier.

Hoje, quem passa pela auto-estrada da Linha Vermelha – ladeada pelos Complexos da Maré e do Alemão de um lado, e pela poluída Baía de Guanabara do outro –, se depara com um volume arquitetônico que assoma perto do aeroporto Galeão, mas não imagina o tortuoso percurso da maior construção do campus da UFRJ, o Hospital Universitário (HU).

O prédio do HU foi o objeto por mim eleito para protagonizar uma série de imagens. A série torna visível um elemento chave tanto formal, quanto densamente informado de sentido que caracterizava esta construção: o fato profundamente melancólico e insólito dela ser apenas metade ocupada, sendo que sua outra metade já nasceu ruína.

O hospital, considerado uma unidade médica de alta complexidade, onde são conduzidas pesquisas clínicas de ponta e procedimentos oferecidos gratuitamente aos pacientes do Sistema Único de Saúde, ocupa apenas metade dos 220.000m² idealizados para abrigá-lo. O ritmo incerto de recursos e as mudanças sucessivas de políticas públicas no país fizeram com que sua construção se arrastasse por mais de duas décadas e resultasse na inauguração parcial do edifício. O que se via era uma estrutura simetricamente partida: um lado abandonado, apelidado de “perna-seca”, e um lado complementar, onde funciona o hospital.

Em 2010 um abalo estrutural provocou um tremor sentido por funcionários e pacientes do hospital. A decisão sobre o futuro do prédio não pôde mais ser adiada. A implosão da “perna-seca” foi consumada e hoje o hospital funciona na metade remanescente do imenso edifício. A série de fotografias e os filmes (um curta e um longa-metragem²⁰ co-dirigidos com o cineasta Pedro Urano), realizados a partir da pesquisa de mestrado, tornaram-se um registro único desta construção modernista, antes de sua demolição parcial.

²⁰ Link para o longa-metragem “HU” [documentário | 78min | Brasil | 2011]: <https://vimeo.com/75068678>
 “Um edifício partido ao meio: de um lado, o hospital; do outro, a ruína. E no horizonte, a Baía de Guanabara, o Rio de Janeiro, a saúde e educação públicas. Inteiramente filmado no monumental e apenas parcialmente ocupado prédio modernista do Hospital Universitário da UFRJ. Uma metáfora em concreto armado da esfera pública brasileira.”

Link para o curta-metragem “Homenagem a Matta-Clark” [documentário | 15min | Brasil | 2015]: <https://vimeo.com/137598505>
 “Um corte de 20 metros divide um prédio ao meio. Neste tributo monumental acompanhamos a metamorfose de um edifício moderno. Gordon Matta-Clark, artista norte-americano morto em 1978, ficou conhecido por suas intervenções arquitetônicas, como cortes, secções e subtrações feitas em construções abandonadas.”



Joana Traub Csekö

“série HU - simetria assimétrica”, 2008

fotografia cor

50x75 cm e 60x180 cm (díptico)



Construção do edifício do HU, um dos primeiros da Cidade Universitária da UFRJ, década de 1950. Fotos: Júlio Horta Barbosa. Projeto Memória, Sistema de Bibliotecas e Informação (SiBI-UFRJ) e Escritório Técnico de Arquitetura (ETU-UFRJ).



Still do longa-metragem “HU” (2011) em um dos momentos do filme em que a tela se divide e vemos simultaneamente o lado abandonado do edifício e o lado ocupado pelo hospital.



Making of do “HU” com a equipe filmando na chamada “pena seca” do prédio, 2009. Foto: Marina Fraga.



Still do curta-metragem “Homenagem a Matta-Clark” (2015) mostrando a demolição mecânica que separou as duas metades do edifício para que sua parte abandonada pudesse ser implodida, 2010. Foto: Joana Traub Csekő.

Foi a partir do trabalho envolvendo este imenso edifício que constatei a relevância da pesquisa histórica como preparação e método para a execução de uma obra de arte. Neste projeto consolidei um processo para minhas investigações como artista que demandam um tempo mais dilatado de envolvimento, dada a complexidade da temática escolhida. Certamente é este o caso das “Passagens – Centro”, não creio que seria possível estar à altura do assunto eleito para este trabalho sem um mergulho de fôlego.

Os trabalhos protagonizados pelo HU tornaram-se uma investigação artística com a qual estive envolvida por volta de quatro anos (2007-2011). Em 2010, comecei a conceber outro trabalho no contra-fluxo do estudo mais acadêmico que embasou as obras envolvendo o HU. A ideia para esta nova série fotográfica nasceu durante uma residência em Buenos Aires²¹. As primeiras anotações que fiz sobre este trabalho, ainda na Argentina, mostram um pouco do que estava tateando ao iniciá-lo:

Anotações e fragmentos de Buenos Aires (junho de 2010)

1- Ficcinar a cidade já que a desconheço.

2- Conexões inusitadas, caminhos inventados. Portas, escadas, corredores, entradas, passagens *...algo viviente camina en circulo dentro de la cabeza.* *

3- A escolha de imagens achadas, um processo interessante: acaso, pescaria *...donde todo se confunde e nada es menos certo que su contrario.* *

4- Camadas, sobreposições, inserções. Descobrir as continuidades entre estas imagens *...con toda la noche que espera como un ojo.* *

5- No verso de postais antigos: “photographie veritable”

6- Agora: “fotografia enigma”

uma fotografia não-descritiva, transmutada

uma fotografia que se apoia o mínimo necessário na técnica

para ser perscrutada, olhada de perto.

* *excertos do livro de contos “Bestiario” de Julio Cortázar*

²¹ O projeto de residência “Arte In.Loco” foi coordenado pela curadora Beatriz Lemos como parte de sua atuação incentivando a circulação de artistas latino-americanos. A residência propôs o intercâmbio entre artistas brasileiros e argentinos e aconteceu nas cidades de Buenos Aires e Rio de Janeiro entre 2010-11.



Joana Traub Csekö
“série Passagens – Buenos Aires”, 2010
fotografia cor e manipulação digital
60x40 cm

1.1 Como surgem as imagens da “série Passagens”

Ao abordar o método para a feitura da “série Passagens” faz-se mister pensar do ponto de vista da prática do trabalho, que envolve o ateliê, a rua, lugares que fotografo, pesquisa de imagens e sobre as regiões às quais pretendo me ater. Ou seja, o trabalho exige a articulação de diferentes movimentos para, ao fim, ser condensado nas montagens que definem esta série.

Gostaria de acessar as etapas que normalmente acompanham a realização de um grupo de imagens, agora embasando-as através de afinidades teóricas que se conectam ao método empírico desenvolvido para a “série Passagens”. Entretanto, é preciso ressaltar que, em se tratando de uma pesquisa artística, as referências escolhidas não serão necessariamente aplicadas de forma direta e tampouco pretendo esmiuçar excessivamente o trabalho ou seu processo. Acredito que a obra de arte deve manter sua autonomia. A teoria pode tangenciar a obra e sua poética, se acercar das questões que a motivam a existir, mas nunca ser um discurso totalizante, que reduza sua polissemia.

A “série Passagens” lida fundamentalmente com as ideias de inserção e continuidade entre imagens, bem como as noções de sobreposição e entrelaçamento de diferentes tempos e espaços. Suas imagens são montadas a partir de um acervo constituído por fotos captadas por mim e fotos achadas, apropriadas.

A operação sutil de inserção de imagens umas dentro das outras cria perspectivas temporais, conexões entre espaços, lugares que não existem. Destas fusões emergem imagens ficcionais onde entrevemos aberturas, entradas, mas também veladuras, esquecimentos.

No gesto de apropriação²² busco fotografias impregnadas de tempo (e estranheza) que gerem torções e deslocamentos. Por meio dessas imagens é possível recombinar passados e torná-los parte do presente quando elejo fotografias desgarradas de seu contexto original. São fragmentos narrativos que, justapostos a outras fotos, fazem surgir uma terceira imagem mais densa, provida de novo sentido insólito, inesperado. As fotos feitas por mim são camadas

²² Para uma definição do conceito de apropriação em arte, ver o capítulo 2 da tese, página 101.

submersas da cidade: ruas perdidas, construções, ruínas, vestígios que, fotografados, trazem consigo ecos de outros tempos, lugares oníricos.

Para produzir cada conjunto que formará uma condensação da série é necessário: 1- pesquisar a história (e estórias) do lugar com o qual o trabalho deseja se relacionar; 2- eleger interesses indo até esse lugar, convivendo com ele, para então fotografá-lo; 3- colher fotografias em feiras de antiguidades ou arquivos que se articulem com o lugar com o qual o conjunto quer interagir. O que significa que a cada contexto escolhido me lanço em um novo trabalho e não há como saber de antemão como um grupo da “série Passagens” cristalizará.

Como em um “livro sem palavras”²³, as imagens da “série Passagens” provêm de um mesmo universo. Elas formam constelações e fazem referências umas as outras, ainda que pertencendo a diferentes “contos” deste livro. Estas afinidades podem ser entendidas como “notas de pé de página” que remetem e ligam as imagens. Uma série infinda, que se adapta a lugares e situações.

Os diversos conjuntos de imagens que compõe a “série Passagens” são perpassados por assuntos que cada lugar ou contexto sugere. Mas há “sobrevivências” ou constâncias que permeiam a série como um todo. Os temas que abarcam a “série Passagens” são de ordem mais sutil e só se tornam evidentes se virmos as imagens de vários grupos realizados ao longo dos anos. Algo que salta aos olhos é a contiguidade entre pessoas (humanos) e o que nos circunda e nos constitui essencialmente. Elementos como minerais, água ou vegetais nos ligam ao nosso meio de forma mais profunda e normalmente passam despercebidos no cotidiano apressado das cidades. Entes como cachoeiras, praias, rios, plantas e pedras são recorrentes nas fusões imagéticas e expressam esse motivo mais vital da série.

²³O conceito de um “livro sem palavras” vem do tratado alquímico publicado em 1677 chamado “Mutus Liber” (“Livro Mudo”). Ele é constituído por 15 ilustrações em gravura e nenhuma palavra. Segundo um comentador deste enigmático livro “Se a mensagem de documentos alquímicos fosse revelada de forma direta, sem requerer esforço de seus intérpretes para revelar seus mistérios, nosso interesse e o renovado valor desses textos desvaneceria rapidamente e eles seriam como corpos mortos. Os antigos alquimistas sabiam disso e portanto teceram mistérios sutis através da alegoria, do paradoxo e da tensão simbólica, que projetariam na alma dos que mais tarde viriam a estudar tais textos e acenderiam seu senso de maravilhamento e sua vontade de perseguir o enigma do processo alquímico que eles queriam preservar.” (McLean, 1991, p. 47)

Em uma espécie de *memento mori* a “série Passagens” nos lembra da efemeridade e da fragilidade de nossa existência. Eventualmente, cada indivíduo ou construção desvanecerá ou ruirá, voltando a ser parte integrante da mesma Terra a qual todos pertencemos.

Na “série Passagens” a cidade se apresenta ficcionada, transmutada. Fotografo suas partes sonhadas. Lugares onde passados permaneceram, foram deixados, locais vividos e vistos por outras pessoas. A cidade sonhada por ela mesma, fragmentos de sua memória onírica que é, de alguma forma, a memória coletiva: o entrelaçamento das reminiscências de seus habitantes. Esta é a paisagem mental que constitui uma cidade, sua alma. Cada cidade tem a sua, é só procurar atentamente, indo por lugares à sombra, menos vistos, caminhando. Também faz-se necessário adentrar, passar.

Caminhar, portanto, é uma premissa para vários de meus trabalhos como artista-fotógrafa. O ato de fotografar a partir das ruas é algo que me acompanha desde que comecei a lidar com imagens técnicas. Esta prática normalmente é precedida pela observação, pelo *flanar* ou *derivar* e olhar a cidade. Para a “série Passagens”, especialmente, é de suma importância conhecer cada lugar com o qual almejo estabelecer um diálogo. É preciso experienciar fisicamente o bairro, a região, transitar antes de qualquer outra ação. Assim sendo, a única forma de estar em um lugar e conhecê-lo é andando a pé, pisando seu chão. No livro de Rubem Fonseca “A Arte de Andar nas Ruas do Rio de Janeiro”, seu personagem Augusto, um andarilho do Centro, é definido pelo escritor com as seguintes palavras:

Como anda a pé, vê coisas diferentes de quem anda de carro, ônibus, trem, lancha, helicóptero ou qualquer outro veículo. (...) Augusto quer encontrar uma arte e uma filosofia peripatéticas que o ajudem a estabelecer uma melhor comunhão com a cidade. *Solvitur ambulando*. (Fonseca, 2009, p. 24)

Para a “série Passagens”, andar é entrar em comunhão com a Cidade, muitas das decisões e *insights* para cada conjunto da série se definem por meio deste olhar atento e aberto que só

temos ao caminhar pelas ruas. Entre as décadas de 1950-60, a prática do *flâneur*²⁴ (associada à gênese das metrópoles no século XIX) é livremente atualizada pelo movimento Situacionista²⁵ quando o grupo cria o conceito-ação de “deriva”. O estado de deriva é um exercício, uma nova visada sobre o urbano e seus fluxos:

Numa deriva, uma ou mais pessoas, durante um determinado tempo, abandonam seus padrões habituais de movimento e ação, suas relações, suas atividades de trabalho e lazer, e se deixam levar pelas atrações do terreno e pelos encontros nele achados. Do ponto de vista da deriva, as cidades têm um relevo psicogeográfico, com correntes constantes, pontos fixos e vórtices que desencorajam fortemente a entrada ou saída de certas zonas.²⁶ [tradução livre] (*Theory of the Dérive* – Guy Debord in Knabb, 1995, p. 50)

Neste texto escrito em 1958 pelo teórico francês Guy Debord, um dos líderes do grupo Situacionista, encontra-se uma definição que distingue a deriva “da jornada ou do passeio”. Ela seria, antes, “uma técnica de passagem transiente por ambientes variados”, observando suas características “psicogeográficas”. (*Theory of the Dérive* – Guy Debord in Knabb, 1995, p. 50)

²⁴ Benjamin oferece um extenso apanhado sobre este tipo ao fazer uma genealogia do *flâneur* no texto “Paris do Segundo Império”, colecionando seus desdobramentos na literatura e contextualizando sua aparição histórica. O *flâneur* é um cosmopolita, sintoma de um novo fenômeno, a grande cidade:

“Havia o transeunte, que se enfia na multidão, mas havia também o *flâneur*, que precisa de espaço livre e não quer perder sua privacidade. Ocioso, caminha como uma personalidade, protestando assim contra a divisão de trabalho que transforma as pessoas em especialistas. Protesta igualmente contra a sua industrioseidade.” (Benjamin, 1994, p. 40)

Já Charles Baudelaire é o primeiro escritor a encarnar o *flâneur*, caracterizando-o com maestria em seu seminal ensaio “Sobre a Modernidade” (1869):

“A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é *desposar a multidão*. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. O observador é um príncipe que frui por toda a parte o fato de estar incógnito.” (Baudelaire, 1996, p. 22)

²⁵ “Em 1957, alguns grupos de vanguarda europeus se uniram para formar a Internacional Situacionista (IS). Na década seguinte, a IS desenvolveu uma crítica cada vez mais incisiva e coerente da sociedade moderna e de sua pseudo-oposição burocrática, além de seus novos métodos de agitação terem influenciado a revolta de maio de 1968 na França. Desde então – embora a própria IS tenha sido dissolvida em 1972 – as teses e táticas situacionistas foram adotadas por correntes radicais em dezenas de países mundo afora.” (Knabb, 1995, p. ix)

²⁶ “In a derive one or more persons during a certain period drop their usual motives for movement and action, their relations, their work and leisure activities, and let themselves be drawn by the attractions of the terrain and the encounters they find there. The element of chance is less determinant than one might think: from the derive point of view the cities have a psychogeographical relief, with constant currents, fixed points and vortexes which strongly discourage entry into or exit from certain zones.”

O termo de “psicogeografia” participa do vocabulário concebido pelos situacionistas para estabelecer táticas inéditas de interface com seu meio circundante, a cidade. Por exemplo, a psicogeografia de um bairro é definida não apenas por fatores geográficos e econômicos, mas também pela imagem mental que seus moradores e os moradores de outros bairros têm dele.

A psicogeografia poderia ser definida como o estudo das leis precisas e dos efeitos específicos do ambiente geográfico, conscientemente organizado ou não, sobre as emoções e comportamentos dos indivíduos. O adjetivo psicogeográfico, contendo certa agradável incerteza, pode ser aplicado aos achados neste tipo de investigação, à sua influência sobre os sentimentos humanos, e, de forma mais geral, a qualquer situação ou conduta que pareça refletir o mesmo espírito de descoberta.”²⁷ [tradução livre] (*Introduction to a Critique of Urban Geography* – Guy Debord in Knabb, 1995, p. 5)

Passamos pela cidade, ela nos perpassa. Estamos incorporados, integrados a tal ponto como cidadãos que dificilmente temos de onde mirá-la, ou tempo para fazê-lo. Ser capaz de ver a cidade impregnada de sua dimensão temporal, atravessada por gerações e séculos, pensar nas tantas forças invisíveis que dela participam e atuam sobre suas diferentes configurações é essencial para uma reflexão que abarque a complexidade da urbe e guarde distanciamento crítico.

Vivemos imersos em uma sociedade urbana vertiginosa, em plena aceleração, onde cada vez mais as tecnologias e sua velocidade ultrapassam nossos corpos, nossa capacidade física. Observar, contemplar, sorver, é estabelecer certo raio, momentaneamente não ser tragado pelo *redemoinho humano*, conseguir manter-se na borda, mas fazendo parte do movimento circular. Este é o sentido da deriva que me atrai.

Pois é justamente este estado de espírito que vai procurar no caudaloso fluxo de energia da cidade tanto os sintomas mais particulares quanto os mais patentes, prementes do tempo de hoje, assim como o insólito, o ficcional, o que anda escondido, submerso, o que está nas camadas profundas ou menos acessadas (às vezes esquecidas) da urbe.

²⁷ “Psychogeography could set for itself the study of the precise laws and specific effects of the geographical environment, consciously organized or not, on the emotions and behaviors of individuals. The adjective psychogeographical, retaining a rather pleasing vagueness, can thus be applied to the findings arrived at by this type of investigation, to their influence on human feelings, and even more generally to any situation or conduct that seems to reflect the same spirit of discovery.”

Este é o olhar que levo para as ruas e que faz delas lugares fascinantes, arqueológicos. A rua: lugar público por excelência, onde tudo acontece, o urbano encarnado e encantado. A rua é o corpo-a-corpo do urbano e também seu refúgio, lugar do inusitado, do lírico. A rua é ateliê. A cidade vista a partir dela mesma, de seu meio de circulação, de sua circulação sanguínea. As ruas cariocas são como as descreve um dos mais afiados cronistas desta cidade, Luiz Antonio Simas:

No meio de tudo isso, a estrela maior do Rio de Janeiro, personagem mais fascinante e incômoda da aventura civilizatória da Guanabara: a Rua (com letra maiúscula). Disputada, tensionada, cantada, praticada como terreiro e desencantada pelos automóveis. Rua da Quitanda de Sabina, da truculência do poder, da gramática dos corpos que passam ou sambam, do corpo de Marielle crivado de balas, amarrado ao poste por justiceiros, encantado pela fantasia de carnaval, rejuvenescido por cocares do Cacique e embalado pela fanfarra do Bola Preta. (Simas, 2020, p. 143)

1.2 Trabalho de ateliê: a mesa como dispositivo, os princípios da montagem e da sobreposição de imagens

Há alguns anos cursei uma disciplina na pós-graduação da Escola de Comunicação da UFRJ com o professor Maurício Lissovsky sobre o historiador da arte alemão Aby Warburg²⁸ e as transformações que seu “Atlas Mnemosyne” (1929) trouxeram para o estudo das imagens. Alguns teóricos contemporâneos, notadamente o historiador da arte e filósofo francês Georges Didi-Huberman e o filósofo italiano Giorgio Agamben, são responsáveis pelo resgate e atualização do método imagético e imaginativo desenvolvido por Warburg para uma leitura transversal e associativa da arte ao longo da história.

O conceito inaudito de “atlas” criado por Warburg no início do século XX demonstra o fluxo de uma história da arte de longa duração, ou seja, que abarca culturas antigas, anteriores à cultura grega clássica, seguindo até o Renascimento e suas ramificações. Os indícios de que

²⁸ “Abraham Moritz Warburg (1866-1929), conhecido como Aby Warburg, historiador da arte e teórico da cultura, centrou seus estudos no legado do mundo clássico nos âmbitos mais variados da cultura ocidental até o Renascimento. Em 1909 começou a organizar a Biblioteca Warburg, que seria o futuro Instituto Warburg, mas a Primeira Guerra e seu internamento psiquiátrico entre 1918-23 retardaram sua abertura até 1923. Sua obras completas somam vários tomos. Depois de sua morte, Fritz Saxl transportou a biblioteca de Warburg até sua atual sede em Woburn Square em Londres. Em 1993, o governo de Hamburgo fundou um segundo Instituto em sua honra. Considerado como responsável por estabelecer a Iconologia como disciplina independente da História da Arte, atualmente as interpretações de Warburg estão despertando renovado interesse entre especialistas.” (sobre o autor, Warburg, 2010)

no bojo do Renascimento habitam “sobrevivências” de culturas anteriores, tornando-o “impuro”, contaminado por elementos pagãos, por exemplo, foi uma mudança paradigmática no campo da história da arte. Tal pode ser considerada uma das principais contribuições trazidas pela obra magna de Warburg, o “Atlas Mnemosyne”. O projeto tomou os últimos anos de vida do intelectual e não chegou a ser concluído. Constituído de cerca de 2.000 reproduções fotográficas articuladas em 60 pranchas, ele permaneceu inacessível por décadas, dada sua natureza erudita, sua complexidade e por ser uma pesquisa à frente de seu tempo.

O “Atlas Mnemosyne” se baseia quase unicamente em imagens e faz uma leitura da história da arte que tende para a antropologia, uma articulação ainda rara para a época. Ambos foram critérios introduzidos por Warburg a este campo, que até o fim do século XIX privilegiava estilos formais e deixava imagens em segundo plano²⁹.

A essência do ensino e do método de Warburg, tal como se manifesta na atividade da Biblioteca para a Ciência da Cultura, em Hamburgo, que se tornaria mais tarde o Instituto Warburg, é tipicamente identificada com a recusa do método estilístico-formal que domina a história da arte no final do século XIX e como deslocamento do ponto central de investigação: da história dos estilos e da valorização estética aos aspectos programáticos e iconográficos da obra de arte tais como resultam do estudo de fontes literárias e do exame da tradição cultural. A lufada de ar fresco trazida pela visada warburgiana da obra de arte em meio às águas estagnadas do formalismo estético é atestada pelo sucesso crescente das pesquisas inspiradas por seu método... (Agamben, 2009, p. 132)

O Atlas pretende criar relações de correspondência e “sobrevivência” (*Nachleben*) que interligam várias culturas e suas práticas visuais, evidenciando migrações ocorridas entre elas. Lissovsky, por sua vez um teórico da cultura visual, nos apresenta o conceito de “sobrevivência”, ou “vida póstuma” das imagens na obra de Warburg, chamando atenção para sua contemporaneidade. Warburg é o primeiro historiador da arte a trabalhar com uma “iconografia dos intervalos”. Para ele não existe uma progressão linear das imagens na história, há antes, uma descontinuidade do tempo que nos leva a ideia de um “inconsciente histórico” e de uma “história montagem”.

²⁹ “Warburg foi o primeiro historiador a fazer uso de imagens em suas aulas e palestras.” Seu “Atlas Mnemosyne” pode ser considerado como “o primeiro exemplo de uma história visual da arte.” (Bartholomeu, 2009, p. 118)

...o que está em jogo na ‘sobrevivência’ é, antes de tudo, um modelo para o ‘inconsciente histórico’: a possibilidade de uma história-sintoma e uma história montagem, na contramão de toda tradição vasariana.” (Lisovsky, 2014, p. 318)

O movimento, a animação que Warburg coloca em jogo, não é apenas o deslocamento de um ponto a outro, mas salto, montagem, repetição e diferença, na confluência entre memória e corpo, diante de coisas que são, ao mesmo tempo, arqueológicas (fósseis, sobrevivências) e correntes (gestos, experiências). Isto é, diante de imagens: ‘é uma questão não apenas de encarnar as sobrevivências, mas também de criar uma reciprocidade ‘viva’ entre o ato de conhecer e o objeto do conhecimento’ (Didi-Huberman, 2007, p. 18). Esta concepção impura da imagem obriga o historiador a complexificar seus próprios modelos evolucionistas a respeito do progresso na arte. (Lisovsky, 2014, p. 315)

Logo, Warburg é o primeiro pensador a ampliar o campo da história da arte, antes uma disciplina especializada, para que passe a abarcar um estudo cultural e (ousadamente) psicológico das imagens, agora não mais exclusivamente obras de arte. No método warburgiano as imagens são anacrônicas, ou seja, portadoras de temporalidades múltiplas. Sua interpretação é realizada por meio da montagem, implicando que sempre são levadas em consideração séries de imagens. O princípio motor do Atlas é a imaginação, o conhecimento por montagem, por aglutinação de imagens, podendo esta ser considerada uma operação quase artística.

Elucido que não desenvolverei aqui uma reflexão aprofundada do legado de Warburg e das mudanças que sua obra acarretou para os estudos da cultura visual, já que este não é o foco da minha pesquisa. Pretendo fazer um uso mais aplicado e poético do instrumental idealizado por Warburg e recuperado por autores como Didi-Huberman.

Em 2013, durante o curso sobre Aby Warburg, de imediato notei semelhanças entre a conceituação sobre o método de Warburg formulada por Didi-Huberman e o modo que empregava em meu ateliê para processar o acervo de imagens utilizadas nas montagens da “série Passagens”. Envolvida com a pesquisa para o doutorado, retomei o estudo de um texto que me impressionou particularmente, parte do projeto de Didi-Huberman “Atlas – Como llevar el mundo a Cuestas?” realizado para o museu espanhol Reina Sofia e que inclui uma exposição curada por ele, além de uma série de ensaios. Neste catálogo, Didi-Huberman se debruça sobre o procedimento warburgiano, decifrando o “Atlas Mnemosyne”.

Desde Warburg, não só o Atlas modificou profundamente as formas – e por fim os conteúdos – de todas as ‘ciências da cultura’ ou ciências humanas, mas também incitou um grande número de artistas a repensar por completo, em forma de compilação e

montagem, as modalidades segundo as quais se elaboram e apresentam hoje as artes visuais....

Assim, longe do quadro único, encerrado em si mesmo, portador de graça ou de gênio – até o que chamamos obra-prima –, alguns artistas e pensadores aventuraram-se a descer, digamos, à mais simples porém mais dispar *mesa*.³⁰ [grifo meu] [tradução livre] (Didi-Huberman, 2011, p. 18)

A mesa sempre foi um dos principais elementos do meu ateliê – aliás, as mesas, tenho mais de uma e, quanto maior, melhor. Nelas disponho coisas que me cativam, sejam fotografias, slides, negativos, cartões postais, um espelho, um porta-retratos ou uma moldura antiga, filtros de máquina fotográficas analógicas, lentes, uma lupa, dados de jogo, uma pequena xícara de prata achada na casa da minha avó, e assim por diante... As organizações vão mudando lentamente ao longo do tempo. Alguns objetos podem permanecer anos em cima da mesa e eventualmente serem incorporadas a um trabalho, outros não. O principal é que essas partes potenciais de um quebra-cabeças fiquem arranjadas e visíveis para que possa acessá-las, relacioná-las e, em algum momento, associá-las a uma questão premente que tenha eu me colocado, tornando-se a reposta para um novo trabalho.

Mesmo as paredes do meu ateliê funcionam como “mesas”, ou “pranchas”, no sentido proposto por Didi-Huberman quando se remete ao processo do Atlas de Warburg, no qual as imagens eram dispostas com pinças sobre pranchas verticais de feltro preto, onde podiam ser intercambiadas. Minhas paredes sempre recebem novos materiais colados com fita crepe que vou agrupando por afinidades, remetendo às ideias que gostaria de desenvolver. O ateliê atua como um espaço de memória visual expandida, no qual as imagens estão à mostra, prontas para serem associadas, desdobradas.

³⁰ “Desde Warburg, no sólo el atlas ha modificado en profundidad las formas – y por ende los contenidos – de todas las ‘ciencias de la cultura’ o ciencias humanas, sino que incitado además a gran numero de artistas a repensar por completo, en forma de compilación y de montaje, las modalidades según las cuales se elaboran y presentan hoy las artes visuales....

De este modo, lejos del cuadro único, encerrado en si mismo, portador de gracia o de genio – hasta lo que denominamos obra maestra –, algunos artistas y pensadores se han aventurado a bajar de nuevo, digámoslo así, hacia la más simples aunque mas dispar *mesa*.”

É o caso do fotobjeto “Rio Rasgado” (2018) que pertence a série “Vera Fotografia”³¹. O trabalho parte de uma imagem postal do início dos anos 1960 em que vemos uma tomada aérea da icônica paisagem da Praia do Flamengo. Ganhei esta imagem de uma vendedora de postais de época da Feira de Antiguidades da Praça XV, por ela estar rasgada ao meio e discretamente colada com durex, ou seja, um postal sem valor comercial. O detalhe do rasgo cuidadosamente remendado faz do postal um *objet trouvé*. Esse postal permaneceu sobre uma mesa do meu ateliê por mais de um ano. Um dia, pensando em um trabalho que abordasse o sentimento de desamparo em relação a cidade onde vivo, me veio à cabeça o rasgo na paisagem postal do Rio de Janeiro. Aproveitei esta curiosa interferência na imagem para transformá-la em um pequeno *backlight*, onde o rasgo é destacado pela luz que passa através dele. Uma homenagem elegíaca a esta cidade que carrega tantas ambiguidades, rachaduras, descontinuidades.

³¹ “Vera Fotografia” (2014-) é uma série de objetos fotográficos. Seu nome é uma brincadeira com o dizer que aparece em versos de postais antigos, indicando que a imagem postal é uma impressão fotográfica, uma fotografia verdadeira. Nessa série faço uso de fotos antigas originais e elementos como lentes, espelhos, luz, para revelar segredos escondidos nestas enigmáticas imagens do passado. Recentemente, objetos achados vem sendo unidos a essas fotos, criando fotobjetos que incorporam coisas do mundo que caíram em desuso.



Recriação dos painéis 39 e 41a do Atlas Mnemosyne de Aby Warburg, 1925–1929/2020.

(Site Art In America, 8 junho 2020. Disponível em: https://www.artnews.com/gallery/art-in-america/aia-photos/photos-aby-warburg-mnemosyne-atlas-1202689823/9783775746939_hr03/. Acesso: 10 jan. 2024.)



Parede do ateliê com seleção de imagens do arquivo criado para esta pesquisa a partir da doação de fotos de moradores atuais da Zona Portuária, 2023.



Joana Traub Csekö
 “Rio Rasgado”, 2018
backlight de acrílico vermelho/preto e postal antigo apropriado
 9,5x14,5x8 cm



Postal original utilizado no trabalho “Rio Rasgado”.

Na “série Passagens”, especificamente, o *dispositivo mesa* participa do instrumental de trabalho que desemboca nas imagens compostas de um grupo da série. Após ter pesquisado a região com a qual o conjunto de imagens deve dialogar, fotografado pontos de interesse que tragam vestígios dos passados desses lugares, e coletado fotografias apropriadas que conversem com camadas de história do lugar escolhido, chega a hora de me dedicar ao trabalho de ateliê. Ou seja, reuni o material que preciso para criar as montagens onde duas fotografias sobrepostas fazem emergir uma terceira imagem.

Tais justaposições são feitas por meio do editor de imagens Photoshop, precisamente por ser um *software* que opera via “camadas”³². Transformando as fotografias em camadas, que dizer, tornando-as translúcidas, elas podem ser sobrepostas sem “emendas” dentro de um mesmo arquivo deste programa. Esta poderosa ferramenta digital traz uma miríade de possibilidades para a fotografia contemporânea.

Neste trabalho, porém, a finalidade do programa é simples, subvertendo sua vocação para a manipulação de imagens que não deixa rastros e tornando autoevidentes os procedimentos utilizados nas imagens da “série Passagens”. Isto é, o uso feito do programa é criterioso, não importam efeitos visuais rebuscados ou gratuitos. Procuro *continuidades e alinhamentos* entre fotos para que, quando sobrepostas, gerem uma terceira imagem.

A ênfase recai, portanto, sobre as operações conceituais que produzem “passagens entre imagens” mais do que sobre uma utilização virtuosística do Photoshop. Não existe a intenção de apagar a distância entre as duas fotos, pelo contrário, a ideia é ressaltar a profundidade/densidade temporal que se manifesta na união de fotografias díspares. A questão colocada por trás da operação mais automática da superposição “por camadas” é: O que permite que uma fotografia se combine, se articule, se associe à outra? Quando crio fusões entre pares de fotos estou “abrindo portas” entre diferentes tempos e espaços, *portas que se abrem de uma*

³² “O uso das camadas [*layers*] não é um recurso novo inventado pelos desenvolvedores do Photoshop, ele foi desenvolvido há muito tempo pelos ilustradores. Segundo Richard Valliere em seu livro, *Manipulator of Movement*: ‘(...) em dezembro de 1914 é patenteada aquela que efetivamente foi a maior contribuição técnica para a animação tradicional até o advento da computação gráfica: o desenho sobre folhas de celulóide transparente – em português vulgarmente chamada de acetato.” (artigo *Photoshop - Características*. Site Wikipedia. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Adobe_Photoshop. Acesso: 6 set. 2023)

imagem para outra. São passagens entre presente, passado e futuro, um espaço onde se estabelece uma simultaneidade temporal.

O programa Photoshop foi primeiramente concebido no início dos anos 1990 emulando recursos utilizados em laboratórios fotográficos analógicos, além de técnicas empregadas por ilustradores e em gráficas de impressão *offset*. Várias das ferramentas disponíveis neste programa remetem a tratamentos realizados em fotografias analógicas, como clarear ou escurecer partes de uma foto, fazer uma “máscara”, aumentar/reduzir contraste ou saturação, etc. Mas há, ainda, uma profusão de diversas ferramentas para a manipulação de imagens que eclode com as novas possibilidades da fotografia digital, formada por pixels/informação e não mais somente pela incidência da luz sobre uma superfície fotossensível. Um bom exemplo é o “carimbo”, que apaga e refaz partes de uma imagem sem deixar vestígios. Modificações realizadas em imagens já eram possíveis antes do Photoshop, mas foram imensamente facilitadas pelo programa.

A “série Passagens” utiliza os recursos do Photoshop que estão mais próximos das possibilidades de um laboratório, incrementados, sem dúvida, pela agilidade e pela permeabilidade trazidos pela era digital. Faço esta ressalva pois iniciei minhas investigações como artista antes da transição para a fotografia digital e desde então me proponho a trabalhar com imagens compostas. Ainda jovem, frequentei assiduamente alguns laboratórios.³³ Quando adentrava aquele ambiente um tanto alquímico, escuro e avermelhado (vedado à luz, para que não fossem velados os materiais fotossensíveis), me debruçava sobre a construção de imagens. Fiz inúmeras experiências como sobreposições de dois negativos realizadas no próprio ampliador ou unindo imagens a técnicas tais como a impressão de objetos diretamente sobre papel fotográfico.

Cheguei a realizar duplas exposições na própria câmera, fotografando duas vezes sobre um mesmo negativo. Em uma das minhas primeiras séries de fotografias, nomeada “Prédios/Pixações” (2002), fiz superposições aleatórias em um filme 35mm inteiro. Inicialmente

³³ Como estudante de graduação da Escola de Comunicação da UFRJ fui monitora voluntária do laboratório analógico da Central de Produção Multimídia e também do laboratório da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Após ter frequentado os cursos da professora Denise Cathilina, que coordenava o núcleo de fotografia da EAV, me tornei monitora para continuar usando o laboratório da escola e desenvolver alguns dos meus trabalhos iniciais como artista visual.

fotografei fachadas de edifícios nos 36 fotogramas do filme. Em seguida, rebobinei este mesmo filme e coloquei-o novamente na câmera, da segunda vez clicando somente *closes* de pixações nos muros da cidade. O resultado são enormes grafismos de pixos sobrepostos aos prédios em encontros mais ou menos casuais. Ampliei estas imagens usando entre dois e quatro fotogramas do filme em sequência, sem cortes, saindo da proporção normal do 35mm e incorporando o caos e a poluição visual da cidade ao trabalho.



Joana Traub Csekö
 “Prédios/Pixações”, 2003
 fotografia cor
 13x50cm, 40x30cm e 16x40cm (políptico)

A montagem e a sobreposição são operações que sempre estiveram presentes na minha prática como artista, imagens construídas me mobilizam. Por outro lado, considero crucial que tais construções se mostrem para o espectador. As manipulações realizadas devem permanecer aparentes. Na “série Passagens” isso acontece quando, por vezes, deixo à vista as bordas ou limites de uma foto que está sobreposta à outra. Assim, é possível discernir onde uma foto encontra seu par e que coexistem duas fotografias formando uma terceira imagem.

Pensando nesta breve arqueologia pessoal, reitero que o processo para a “série Passagens” envolvendo a busca por analogias entre fotografias apropriadas e imagens que eu mesma fotografo é uma etapa anterior às montagens realizadas no computador. Volto então ao conceito de *mesa*, onde o cerne do trabalho para as imagens da série acontece. Disponho as fotos apropriadas que despertaram minha atenção em uma mesa (ou uma parede) e mentalmente vou formando “pares” com as fotografias que realizei. Arranjando-as em pequenos grupos que possuem elementos comuns e curiosamente observando seus detalhes ao longo dos dias, vou adentrando esses flagrantes de diferentes passados. Só quando o processo de associações se esgota e define as possibilidades de interação entre as imagens apropriadas e as imagens captadas por mim, inicia-se a parte digital.

A mesa é mero suporte para um trabalho que sempre se pode corrigir, modificar, quando não começar de novo. Uma superfície de encontros e de posições passageiras: sobre ela se põe e se tira alternadamente, ela recebe sem hierarquia. Ao contrário da unicidade do quadro, em uma mesa existe a abertura contínua à novas possibilidades, novos encontros, novas multiplicidades, novas configurações.³⁴ [tradução livre] (Didi-Huberman, 2011, p. 18)

Sim, a mesa recebe tudo sem hierarquias, é nela onde posso sempre recomeçar, e recomeço, a cada novo conjunto da “série Passagens”.

³⁴ “La mesa es mero soporte de una labor que siempre se puede corregir, modificar, cuando no comenzar de nuevo. Una superficie de encuentros y de posiciones pasajeras: en ella se pone y se quita alternativamente todo cuanto su ‘plano de trabajo’, como decimos tan bien en francés, recibe sin jerarquía. A la unicidad del cuadro sucede, en una mesa, la apertura continua de nuevas posibilidades, nuevos encuentros, nuevas multiplicidades, nuevas configuraciones...”



Mesa do ateliê durante o processo de realização de um conjunto da “série Passagens”, 2014.



Exemplo de como as fotografias apropriadas interagem com as fotografias captadas por mim na “série Passagens”.
“Passagens – Sobrados”, 2014



Exemplo de como as fotografias apropriadas interagem com as fotografias captadas por mim na “série Passagens”.
“Passagens – São Paulo”, 2011

Deste modo, a mesa oportuniza o lugar onde as afinidades “íntimas e secretas” das imagens se revelam. A partir da mesa de trabalho do ateliê, vendo as fotos apropriadas em sua versão palpável e enigmática, como pequenas “máquinas do tempo”, imagino seus pontos de contato com as fotografias feitas por mim. É um trabalho que exige liberdade mental, onde busco imergir em minha imaginação para chegar a lugares onde ligações (ou passagens) de ordem inesperada surjam, aquelas que não sei dizer ao certo de onde vieram, apesar de intuir que fazem sentido com o todo do trabalho.

Escrever sobre o trabalho de ateliê que envolve a “série Passagens” é refletir sobre como minha imaginação – e, com sorte, a imaginação dos espectadores que as virem – atua na concepção dessa obra. Chegamos então a outro conceito fundamental exposto por Didi-Huberman nesse mesmo texto, que participa da criação e da fruição das imagens dessa série.

Repitamos com Goethe, Baudelaire ou Benjamin que a imaginação, por mais desconcertante que seja, nada tem a ver com uma fantasia pessoal ou gratuita. Ao contrário, nos outorga um conhecimento transversal. Por sua potência intrínseca de montagem descobre vínculos que a observação direta é incapaz de discernir.

‘A imaginação não é a fantasia; tampouco sensibilidade. A imaginação é uma faculdade quase divina que percebe antes de tudo, fora dos métodos filosóficos, as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias’ (Baudelaire, Charles. Notes nouvelles sur Edgar Poe). [tradução livre]³⁵ (Didi-Huberman, 2011, p. 16)

A “série Passagens” quer alcançar lugares que visitamos menos em nossas imaginações, abrir caminhos pouco trilhados, por assim dizer. Por meio da memória e da criação de narrativas/ficções abertas, cada um pode inventar suas próprias correspondências e analogias, continuando o sentido despertado por essas montagens. São associações que trazem consigo a centelha de uma lembrança súbita, como um fragmento de um sonho ou de algo que ficou esquecido e um dia volta à tona.

A imaginação aceita o múltiplo e o renova sem cessar para detectar novas ‘relações íntimas e secretas’, novas ‘correspondências e analogias’ que serão, por sua vez, inesgotáveis, como inesgotável é todo pensamento das relações que cada montagem

³⁵ “Repitamos con Goethe, Baudelaire o Walter Benjamin que la imaginación, por desconcertante que sea, nada tiene que ver con una fantasía personal o gratuita. Al contrario, nos otorga un conocimiento travesero, por su potencia intrínseca de montaje, consistente en descubrir – precisamente allí donde rechaza los vínculos suscitados por las semejanzas obvias – vínculos que la observación directa es incapaz de discernir: ‘La imaginación no es la fantasía; tampoco la sensibilidad, aunque resulte difícil concebir a un hombre imaginativo que no sea sensible. La imaginación es una facultad cuasi divina que percibe ante todo, fuera de los métodos filosóficos, las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías...’.”

inédita será sempre suscetível de manifestar.³⁶ [tradução livre] (Didi-Huberman, 2011, p. 16)

Os alinhamentos e inserções das imagens da “série Passagens” querem o olhar/atenção do espectador colocado em cena, em jogo. As construções criadas dependem de quem as vê para funcionarem. Estes mecanismos catalisadores só se completam quando o olhar curioso se detém sobre eles, quando há a tensão da observação.

As imagens em questão ativam memórias, carregam estratos de tempo: esta marcante dimensão da fotografia que muitas vezes vemos rebaixada em seu uso corriqueiro ou feito pelo jornalismo e pela publicidade. A “série Passagens” vira a linguagem fotográfica pelo avesso, re-significa imagens, convocando o espectador a mergulhar em sua densidade temporal e imaginar, fabular.

Didi-Huberman finaliza seu texto trazendo Benjamin para a articulação feita sobre o método “atlas” como uma ferramenta conceitual contemporânea para lidar com imagens. Entrevejo afinidades com a forma como a “série Passagens” aborda as imagens, por um lado deixando espaço para que exerçam “sua soberania anônima”, particularmente quando utilizo fotos apropriadas. E, por outro, como as operações de associação e montagem propostas pela série podem ser encaradas como um jogo mágico e imaginativo, que envolverá cada espectador de acordo com suas memórias e sua vontade de criar novas narrativas a partir delas.

Aqui encontramos de novo a dialética essencial do atlas, tal como Benjamin a caracteriza ao longo dos seus textos sobre a memória, a coleção, o mundo das imagens: é uma prática materialista no sentido em que deixa às coisas a sua soberania anônima, a sua profusão, a sua irreduzível singularidade. Mas é, ao mesmo tempo, uma atividade psíquica, onde o inventário racional dá lugar à associação, à anamnese, à memória, à magia de um jogo que tem muito a ver com a infância e a imaginação. A imaginação, mais uma vez: a ‘rainha das faculdades’, segundo Baudelaire, aquela que ‘modifica todas as outras’, análise e síntese porquanto é material, até ver no mundo apenas ‘um imenso depósito de observações’, e poética, pois ‘decompõe toda a criação, e com os materiais reunidos e dispostos segundo regras que só podem encontrar a sua origem nas

³⁶ “La imaginación acepta lo múltiple y lo renueva sin cesar a fin de detectar nuevas ‘relaciones íntimas y secretas’, nuevas ‘correspondencias y analogías’ que serán a su vez inagotables, como inagotable es todo pensamiento de las relaciones que cada montaje inédito será siempre susceptible de manifestar.”

profundezas da alma, cria um ‘mundo novo’.³⁷ [tradução livre] (Didi-Huberman, 2011, p. 58)

1.3 Influências e referências

Em um curioso texto sobre o início da fotografia e do cinema, há uma relação que, embora arriscada, por estar ligada tanto ao ilusionismo quanto ao “mau uso” de recursos da fotografia, ilumina meu fascínio por imagens superpostas. O artigo “A short history of superimposition: From spirit photography to early cinema” explora a descoberta da técnica fotográfica da múltipla exposição e seu efeito visual subsequente, a sobreposição. Na segunda metade do século XIX até o início do século XX, ou seja, nos primórdios da fotografia, tal técnica foi empregada em âmbitos aparentemente inusitados, oscilando entre o universo do espiritismo e dos shows de mágica, para finalmente se estabelecer no meio da fotografia e, em seguida, no cinema, dentro um dos primeiros gêneros de filmes criados para as multidões urbanas, os chamados “trick films”³⁸.

O espiritismo e sua prática, com as “séances”, reuniões onde se estabelece contato ou comunicação com os espíritos, tornou-se uma das doutrinas religiosas mais difundidas na Europa do século XIX. A partir da crescente circulação de imagens fotográficas, despontou um tipo de fotografia que alegava “captar” espíritos, revelando-os como figuras translúcidas

³⁷ “Hallamos de nuevo aquí la esencial dialéctica del atlas, tal como la caracterizó Benjamin al hilo de sus textos sobre la memoria, la colección, el mundo de las imágenes: se trata de una práctica materialista en el sentido de que deja a las cosas su anónima soberanía, su profusión, su irreductible singularidad. Pero se trata, al mismo tiempo, de una actividad psíquica, donde el inventario razonado abre paso a la asociación, la anamnesis, la memoria, la magia de un juego que tiene mucho que ver con la infancia y la imaginación. La imaginación, una vez más: ‘reina de las facultades’ según Baudelaire, la que ‘modifica a todas las demás’, análisis y síntesis a la vez que es material, hasta no ver en el mundo más que ‘un inmenso almacén de observaciones’, y poética puesto que ‘descompone toda la creación, y con los materiales acopiados y dispuestos según unas reglas que no pueden hallar su origen sino en lo más hondo del alma, crea un ‘mundo nuevo’.”

³⁸ “O gênero de filme com truques (ou de truques) foi desenvolvido por cineastas como Georges Méliès em alguns de seus primeiros experimentos cinematográficos, e seus trabalhos permanecem como os exemplos mais clássicos do gênero. Outros experimentadores iniciais incluíram os empresários de espetáculos franceses Émile e Vincent Isola e os mágicos britânicos David Devant e John Nevil Maskelyne. Nos primeiros anos do cinema, especialmente entre 1898 e 1908, os filmes de truques eram um dos gêneros cinematográficos mais populares do mundo. As técnicas exploradas nesses filmes com truques incluíam câmera lenta e câmera rápida, criadas pela variação da velocidade de acionamento da câmera; o artifício de edição denominado *stop motion*; e vários efeitos de câmera, como a múltipla exposição.

(...)

Filmes com truques não devem ser confundidos com curtas-metragens mudos que apresentam atos convencionais de mágica teatral. Em vez disso, filmes com truques criam ilusões usando técnicas de filmagem. Filmes com truques geralmente transmitem um humor alegre, criado não tanto por piadas ou situações cômicas, mas pelo capricho enérgico inerente a fazer com que eventos impossíveis pareçam ocorrer.” (Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Filmes_com_truques. Acesso: 10 set. 2023)

nas imagens, pairando sobre alguém vivo, real, registrado na mesma foto. Tais imagens nada mais eram do que múltiplas exposições, nas quais se sobrepunham duas ou mais exposições fotográficas em uma mesma imagem, formando estas aparições fantasmagóricas. Um artifício ainda desconhecido para um público leigo, criado apenas algumas décadas depois da invenção desta nova tecnologia. As fotografias “espíritas” exibiam de maneira farsesca um fenômeno intangível como algo “palpável”, o sobrenatural tornado visível.

Em pouco tempo, os mágicos da época – figuras importantes na indústria do entretenimento do século XIX, quando havia teatros de variedades para suas apresentações – começaram a se posicionar como aqueles que poderiam desmascarar o charlatanismo da dita “fotografia espírita”.

...as técnicas de múltipla exposição usadas para produzir esse tipo de imagem [a fotografia espírita] foram popularizadas por mágicos de palco na segunda metade do século XIX, com o objetivo de desmascarar a fotografia de espíritos como um mero truque fotográfico. A inserção de técnicas de sobreposição na história da mágica de palco, uma tradição que foi fundamental para a formação de muitos dos primeiros cineastas, pode ajudar a explicar por que essas práticas foram replicadas de forma tão produtiva no gênero de filmes de truques.³⁹ [tradução livre] (Natale, 2012, p. 128)

³⁹ “...multiple-exposure techniques used to produce these kinds of images were popularized by stage magicians in the second half of the nineteenth century, with the aim of debunking spirit photography as a mere photographic trick. The insertion of superimposition techniques in the history of stage magic, a tradition that was central to the formation of many early filmmaker (Barnouw 1981), might help explain why such practices were so productively replicated in the trick film genre.”



“‘Die Entfesselung der Prestidigitateurs Jacoby’ [A Libertação do Prestidigitador Jacoby]. De Carl Willmann, *Moderne Wunder: Natürliche Erklärung der älteren wie neueren Geheimnisse der Spiritisten und Antispiritisten, Geisterritieren, Hellseher, Gedankenleser, Heilmedien, Mnemotechniker und Rechenkünstler* (Leipzig, 1886), p. 66.” (NATALE, 2012, p. 137)



“‘Jacoby im Reiche seiner Geister: Sogenannte Geister-Photographier’ [Jacoby no Reino dos seus Espíritos: A Chamada Fotografia Espírita]. De Carl Willmann, *Moderne Wunder: Natürliche Erklärung der älteren wie neueren Geheimnisse der Spiritisten und Antispiritisten, Geisterritieren, Hellseher, Gedankenleser, Heilmedien, Mnemotechniker und Rechenkünstler* (Leipzig, 1886), p. 212.” (NATALE, 2012, p. 136)

Segundo o artigo de Simone Natale, publicado no periódico inglês “Early Popular Visual Culture”, a relação entre a mágica de palco e as primeiras experimentações cinematográficas tem sido cada vez mais reconhecida na história do cinema. Não é mero acaso que diretores pioneiros, como Georges Méliès⁴⁰, também eram mágicos profissionais, sendo este, inclusive, dono do Théâtre Robert-Houdin em Paris, onde se apresentava com frequência.⁴¹

...truques fotográficos já eram usados no mundo da mágica e do ilusionismo bem antes da invenção do cinema. A denúncia quanto à fotografia espírita pode, portanto, ser vista como evidência do envolvimento pré-cinematográfico dos mágicos de palco na arte das químicas, dos laboratórios e da manipulação fotográfica, uma arte que foi a base do sucesso nos primeiros filmes de mágicos como Méliès. Provavelmente não é coincidência que a múltipla exposição e outros truques de laboratório tenham sido popularizados primeiramente em filmes de cineastas que vieram da profissão de mágicos e seguiram para a produção fílmica e que estavam particularmente cientes dos artifícios utilizados pelos médiuns espiritualistas.⁴² [tradução livre] (Natale, 2012, p. 140)

A formulação de que as técnicas de múltipla exposição foram primeiramente transpostas para o cinema por mágicos é mesmerizante. Na argumentação deste mesmo texto, vislumbrei algo em comum com o arrebatamento que me levou a explorar as possibilidades de construção das imagens fotográficas. Há um fator inerente às técnicas como a superposição e a trucagem que perpassa sua história e as contamina até hoje. Nelas mora o paradoxo entre a fantasia e o real como recursos possíveis da fotografia e do cinema, nos lembrando da oscilação entre o status

⁴⁰“Georges Méliès (1861-1938), um dos pioneiros franceses em experiências com filmes cinematográficos, foi o primeiro a filmar narrativas ficcionais. Quando os filmes feitos pelos irmãos Lumière foram exibidos em Paris em 1895, Méliès, um mágico profissional e diretor do Théâtre Robert-Houdin, estava entre os espectadores. Os filmes eram cenas da vida real com a novidade do movimento, mas Méliès viu imediatamente suas outras possibilidades. Ele adquiriu uma câmera, construiu um estúdio envidraçado perto de Paris, escreveu roteiros, projetou cenários engenhosos e usou atores para filmar histórias. Com a intuição de um mágico, ele descobriu e explorou os truques básicos de câmera: *stop motion*, *slow motion*, *dissolve*, *fade-out*, sobreposição e dupla exposição. De 1899 a 1912, Méliès fez mais de 400 filmes, os melhores dos quais combinam ilusão, burlesco cômico e pantomima para tratar de temas de fantasia de forma lúdica e absurda. Dentre seus filmes mais famosos estão ‘Le Voyage dans la lune’, 1902 (‘A viagem à lua’) e ‘Le Voyage à travers l’impossible’, 1904 (‘A viagem através do impossível’).” [tradução livre] (Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Georges-Melies>. Acesso: 10 set. 2023)

⁴¹ “Georges Méliès também se envolveu na tradição de desmascaramento do espiritualismo. Uma de suas peças mágicas mais bem-sucedidas, *Le décapité recalcitrant* [O homem decapitado recalcitrante], tão popular que foi apresentada 1.200 vezes no teatro Robert-Houdin, apresentava a decapitação de um médium espiritualista que irritava o público assegurando a confiabilidade de sessões espíritas.” (Natale, 2012, p. 141)

⁴² “...photographic tricks were in use in the world of magic and illusionism well before the invention of cinema. The exposure of spirit photography can thus be seen as evidence of the pre-cinematic involvement of stage magicians in the art of chemicals, dark rooms, and photographic manipulation, an art that was at the root of the success in early cinema of magicians such as Méliès and Smith. It is probably no coincidence that multiple exposure and other darkroom tricks were first popularized in the motion picture by those filmmakers who came to film production from the stage magic profession, and who were particularly aware of the artifice used by spiritualist mediums.”

de “verdade indicial” da imagem fotográfica e seu potencial para o engano, para o truque, para a ficção, para criar o que não existe.

“A observação de que o realismo é necessário para levar o espectador ao universo da fantasia poderia ser aplicada à história da sobreposição antes do cinema. O paradoxo mais surpreendente dessa técnica é que ela foi considerada ao mesmo tempo como uma manifestação espiritual pelos espiritualistas e como um mero truque por mágicos, fotógrafos experientes e céticos em geral. Nesse sentido, a sobreposição trouxe para o cinema o que Dan North chamou de ‘a síntese entre a similitude fotográfica e seu efeito fantástico e transformador’ (2008, p. 49). O fato de a múltipla exposição ter sido usada em dois contextos, espiritismo e mágica, explorando respectivamente seu poder realista e fantástico, pode explicar o fascínio dos primeiros cineastas por essa técnica e seu amplo emprego no filme de truques.”⁴³ [tradução livre] (Natale, 2012, p. 140)

Compartilho com o autor o maravilhamento pela ambivalência deste tipo de procedimento. Na “série Passagens” as ideias de ficção e narrativa se entremeiam a diferentes épocas. As imagens atualizam passados de maneira livre, poética, dando ao espectador espaço para que as complete com suas estórias e memórias. Sobrepondo diferentes fragmentos narrativos e tempos diversos, torna-se possível transitar entre real e ficção, entre história e memória, entre relatos, narrativas e fatos, abarcando essas instâncias sem que haja contradição nestas sobreposições imagéticas, por elas participarem do campo da arte.

Fecho esta reflexão trazendo uma imagem de Waltercio Caldas que me acompanha há décadas. Certamente é um dos trabalhos de arte que já vi melhor sintetizarem a questão da trucagem na fotografia, com ironia, claro. A montagem intitulada “Como funciona a máquina fotográfica?” bebe na fonte da superposição como ilusionismo. Ela é parte do livro de artista “Manual da ciência popular” (1982) que consiste em uma série de fotografias acompanhadas por pequenas “explicações” relativas a objetos retirados do cotidiano que o artista reinventa, em verdade, brincadeiras cheias de humor, jogos perceptivos criados por Waltercio, fotografados e publicados em formato livro.

⁴³ “The observation that realism is needed to bring the viewer into the world of fantasy could be applied to the history of superimposition before cinema. The most astounding paradox of this technique is that it was regarded at the same time as a spirit manifestation by spiritualists and as a mere trick by magicians, expert photographers, and sceptics in general. In this sense, superimposition brought to cinema what Dan North called ‘the synthesis between photographic similitude and its fantastic, transformative effect’ (2008, 49). The fact that multiple exposure was used in two contexts, spiritualism and magic, exploiting respectively its realist and its fantastic power, may explain the fascination of early filmmakers with this technique and its extensive employment in the trick film.”

É interessante notar como vários destes artefatos impraticáveis de Waltercio só existem por meio da fotografia, como no caso de “Dado no Gelo” e, sobretudo, em “Como funciona a máquina fotográfica?”. Esta imagem em especial discute os princípios da fotografia, utilizando o recurso da dupla exposição para criar um objeto impossível, que só existe como fotografia.



Waltécio Caldas
“Como Funciona a Máquina
Fotográfica?”, 1977
(CALDAS, 1982, p. 29)



Waltécio Caldas
“Dado no gelo”, 1976
(CALDAS, 1982, p. 23)

Serão utilizados objetos do conhecimento de todos para apresentar significados estéticos em circulação no cotidiano, ou em outras palavras, passaremos pelos campos do sentido. É nesta superfície, neste volume chamado ‘Manual da ciência popular’, que suas dúvidas jamais serão esclarecidas, pois gostaria o autor que estivéssemos num livro sem fundo. (Caldas, 1982, p. 1)

Após este trajeto onde abordei algumas conexões sobre as operações regentes da “série Passagens”, posso afirmar que pertenço à família de artistas-fotógrafos que trabalham com imagens construídas, e não à tendência mais canônica da fotografia, nomeada como moderna dentro do campo da arte.

A inserção da fotografia como um dos movimentos modernos na arte acontece na década de 1950. O que conhecemos ainda hoje como “fotografia direta”, na qual não há nenhuma interferência na imagem após o *click*, exalta qualidades inerentes ao meio e preza elementos como ângulos inusitados, jogos de luz/sombra e o célebre “instante decisivo” de Henri Cartier-Bresson.

Formalizado na história da arte como “fotografia moderna”, este significativo movimento emanou principalmente de um grupo de fotógrafos estadunidenses como Alfred Stieglitz, Minor White ou Edward Weston. Estes fotógrafos-artistas estabeleceram a independência da fotografia enquanto meio dentro das artes visuais (já que até então não era reconhecida como tal), trazendo consigo o “específico fotográfico”. Quer dizer, as possibilidades da fotografia através do que só ela pode oferecer: o que vale é o registrado pela câmera, a imagem instantânea e a expressividade inerente ao meio, em poucas palavras, uma fotografia “purista”.

Esta fotografia, tão desgastada hoje, foi tida como o *status quo* do meio por muito tempo. A influência da fotografia moderna norte-americana foi tamanha a ponto de podermos dizer que ela se tornou um dos mais duradouros clichês de estilo quando nos remetemos à fotografia no senso comum.

Em outra chave, houve artistas modernos que fizeram usos heterodoxos da fotografia ao longo da primeira metade do século XX. Dois dos quais marcaram minha formação foram o

construtivista húngaro László Moholy-Nagy e o norte-americano Man Ray, que pertenceu aos grupos dadaísta e surrealista⁴⁴.

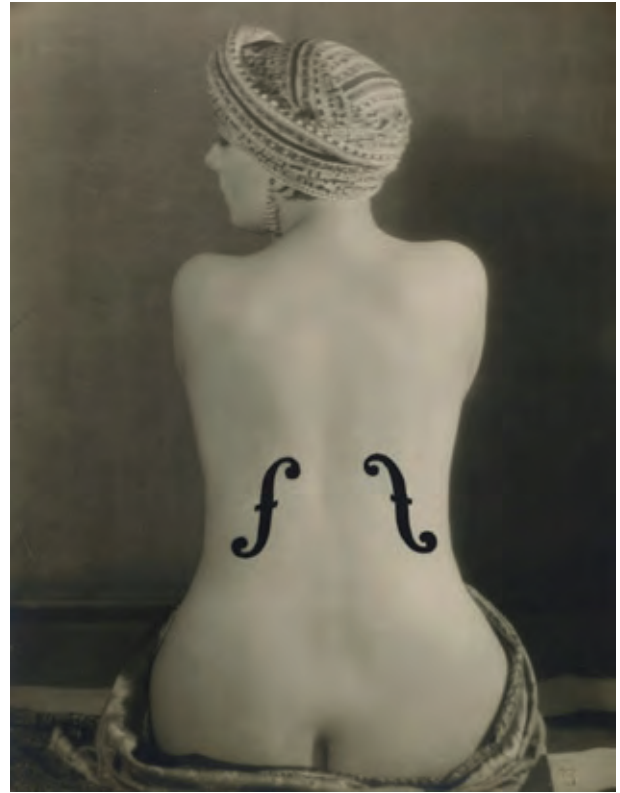
Man Ray (1890-1976) experimentou as possibilidades de uma fotografia expandida, sendo um precursor em pesquisas dentro do laboratório e do estúdio fotográfico. Muitos de seus trabalhos usam técnicas intervencionistas na fotografia como a solarização, a cópia negativa, os fotogramas (nomeados por ele como “rayogramas”) ou a dupla exposição, confirmando sua predileção pelo artifício dentro da fotografia. Man Ray realizou, ainda, diversos trabalhos em parceria com Marcel Duchamp, como a notória série de fotografias de “Rose Sélavy” (1921), nas quais o retratado é o próprio Duchamp, travestido de seu alter-ego feminino.

Moholy-Nagy (1895–1946) foi um dos principais entusiastas e divulgadores da fotografia na arte como novo meio de expressão plástica, tendo escrito e pensado sobre sua influência no mundo imagético que despontava. Para Moholy a fotografia significaria toda uma nova relação com a luz, com o espaço e, conseqüentemente, com o olhar. Além da fotografia ele trabalhou com pintura, escultura, cinema, sendo também um dos mais importantes pedagogos da Bauhaus. Na fotografia, seus trabalhos mais expressivos estão entre os que utilizaram as técnicas da fotomontagem e do fotograma. Segundo o artista “a essência da fotografia” seriam os fotogramas, fotografias realizadas sem a câmera, nas quais objetos são colocados diretamente sobre o papel fotossensível criando formas, “composições luminosas”, como as chamava Moholy.

⁴⁴ Dentre artistas brasileiros modernos cuja obra me impactou por sua originalidade em relação ao uso livre da fotografia, poderia citar o paulistano Geraldo de Barros e o carioca José Oiticica Filho. Descobrir a série de imagens “Fotoformas” (1947-51) de Geraldo foi um deleite. As experimentações pioneiras com fotografia de Oiticica Filho em imagens como “Composição Óbvia” (1955) ou a série “Recriações” marcaram igualmente a constituição do meu olhar como artista.



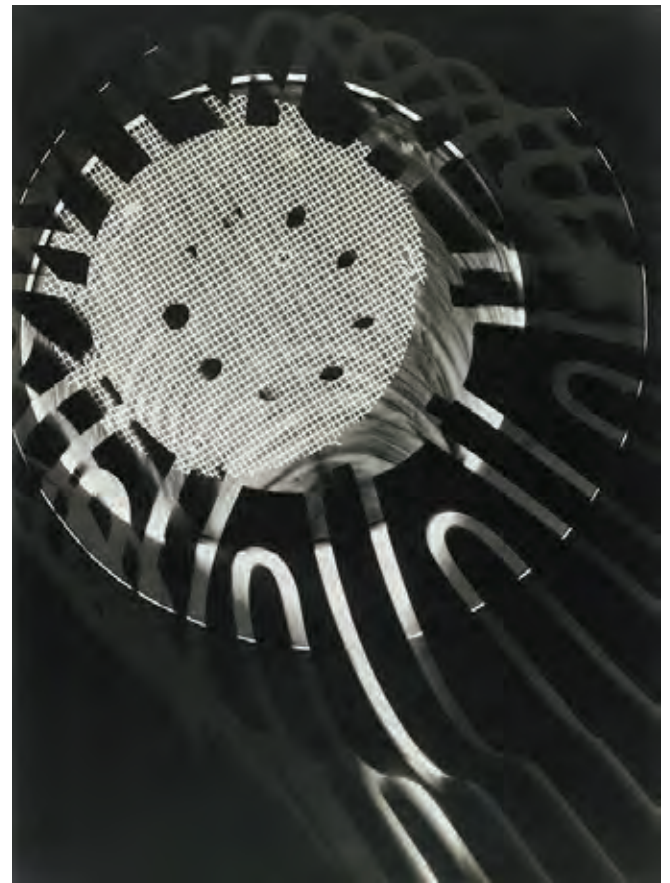
Man Ray
 “Demain” [Amanhã], 1924



Man Ray
 “Le Violon d’Ingres” [O violão de Ingres], 1924



László Moholy-Nagy
 Auto-retrato, 1926
 Fotograma



László Moholy-Nagy
 Fotograma II, 1923

Desde que comecei a me relacionar com a fotografia na Escola de Comunicação da UFRJ⁴⁵ e na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, meu interesse se voltou para um uso do meio intervencionista, híbrido e artistas e fotógrafos que não seguiram a tradição da fotografia modernista canônica, mas que tomaram para si esta técnica e trabalharam a partir dela livres de dogmas estéticos “puros” ou “formalistas”.

Dessa forma, considero fotografia não só imagens que eu mesma capto com a câmera, mas também imagens apropriadas, reproduzidas, recicladas da mídia, registros/documentação de trabalhos de arte, enfim, o meio como matéria-prima, como ferramenta. Como afirma, com clareza, o teórico da arte e das imagens Philippe Dubois nos idos dos anos 1990, quando se estabelecia a era digital:

Não existe mais o interesse pela fotografia de modo autônomo, ao contrário, percebe-se que a fotografia não pode ser pensada por ela mesma, que é preciso pensá-la em relação a pintura, as novas tecnologias da informática, etc. Não é mais uma questão de especificidade, mas uma questão de integração das artes, integração das imagens. Hoje penso que não há mais a fotografia, o que existe é um universo geral das imagens... (Dubois, 1995, p. 2)

O crítico de arte norte-americano Andy Grundberg faz um comentário semelhante ao escrever sobre artistas-fotógrafos entre as décadas de 1970-80 no livro que tornou-se referência sobre o assunto “Crisis of the Real: Writings on Photography”, vaticinando o que parecia óbvio àquela altura: a fotografia não pode deixar de aparecer na arte contemporânea, simultaneamente, como “um sintoma e um símbolo da superabundância de imagens na nossa

⁴⁵ Minha monografia de fim de curso, defendida em 2002, teve o título de “Interseções: Fotografia e Arte Contemporânea Brasileira”. Transcrevo abaixo seu resumo, que dá uma ideia dos meus interesses iniciais como uma estudante de arte e das imagens técnicas:

“Esta pesquisa pretende mapear a trajetória de crescente envolvimento entre a fotografia e a arte contemporânea brasileira, nas décadas de 1970 e 1990. A fotografia praticada e utilizada por artistas brasileiros a partir dos anos 1970 desencadeará uma mudança fundamental no eixo da linguagem fotográfica que se tinha no país até então. De uma fotografia fotoclubista ou construtiva, como a de José Oiticica Filho ou Geraldo de Barros, passaremos a ver a fotografia sendo apropriada, utilizada como matéria prima na obra de artistas como Artur Barrio, Antonio Manuel, Ana Bella Geiger, Waltercio Caldas ou Hélio Oiticica.

O experimentalismo dos anos 1970 será essencial para a formação de uma geração de artistas-fotógrafos brasileiros, que surge nos anos 1980. Esta geração consagrará definitivamente o meio na arte nacional. Fazem parte dela artistas como Rosângela Rennó, Rochelle Costi e Paula Trope. Artistas que, por sua vez, abrirão caminho para um verdadeiro *boom* da fotografia na arte, que se estende até a atualidade.

Percebemos, então, três momentos da fotografia na arte brasileira contemporânea. Nos anos 1970, o meio começa a ser apropriado por artistas. Na década seguinte, forma-se uma geração de artistas-fotógrafos, que ganha espaço nos anos 1990. E, finalmente, dos anos 1990 em diante, a fotografia constitui-se uma modalidade de representação estabelecida dentro das artes visuais.”

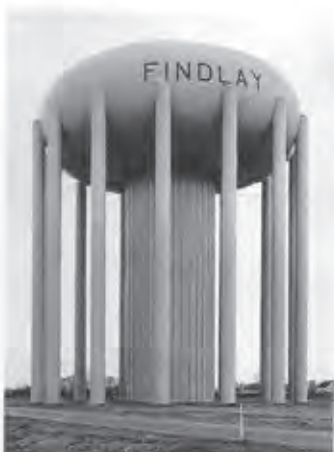
cultura da mídia de massa, produzida para as massas e reproduzida massivamente.” (Grundberg, 1990, p. 158)

Desde que me envolvi com o universo das imagens técnicas⁴⁶ e seu uso na arte contemporânea, me aproximei de tendências mais conceituais dentro deste campo. A obra do casal de artistas alemães Bernard e Hilla Becher foi uma das primeiras a me mostrar outras estratégias para manejar o meio: a fotografia que aborda o que nos circunda, tanto física quanto simbolicamente e o rigor conceitual até então inédito no uso da fotografia são dois atributos dos trabalhos dos Becher que incorporei aos meus estudos como uma jovem artista.

O casal Becher, como ficou conhecida a dupla de colaboradores de toda uma vida, trabalha com a ideia de coleções tipológicas, no caso, a arquitetura industrial europeia, que vai se tornando obsoleta no pós-guerra. Tendo começado suas investigações no final dos anos 1950, suas séries de fotografias de caixas d’água (a mais emblemática) e outros inventários de formas arquitetônicas funcionais serviram de inspiração para a geração de artistas conceituais que emergiu nos anos 1970, além de formarem uma escola de artistas-fotógrafos alemães que inclui nomes como Andreas Gursky e Thomas Struth.

Dois movimentos complementares acontecem nas séries tipológicas dos Becher, tornando-as imagens potentes, cujos sentidos se desdobram sem necessariamente se deixarem capturar, encapsular. Primeiramente, há a busca de uma neutralidade objetiva no registro de estruturas industriais como caixas d’água, altos fornos, silos para carvão, etc., através de uma fotografia estritamente documental, que despe estas construções de qualquer subjetivação, isolando-as no retângulo imagético. Ou seja, “a vontade de preservar estes objetos na imagem fotográfica deles” (Zweite, 2004, p. 10). Por outro lado, a metodologia sistemática, a serialidade, a ausência de lugar e tempo conferem a estas imagens “a latente sensação de que transcendem a realidade” (Zweite, 2004, p. 11). Em entrevista ao casal, Hilla caracteriza o que considera essencial na escolha de um objeto a ser fotografado, do ponto de vista artístico: “ter múltiplas camadas”, ser “historicamente fundado” e/ou “ancorado no presente” (Becher, 2002, p. 141).

⁴⁶ Voltarei a este conceito no início do capítulo 2 da tese.



Gadsden, Alabama, USA 1983

West Paterson, New Jersey, USA 1980

Oregon, Ohio, USA 1977

Greencastle, Pennsylvania, USA 1974

Findlay, Ohio, USA 1977

Milwaukee, Wisconsin, USA 1978

Macedonia, Ohio, USA 1982

Gary, Indiana, USA 1977

Toledo, Ohio, USA 1978

Bernd e Hilla Becher
“Torres de Água”
Fotografia preto e branca

Faço então um salto para a década de 1980, quando desponta uma outra geração de artistas norte-americanos, com destaque para as mulheres, que fizeram usos bastante próprios e perspicazes da fotografia na arte contemporânea. Suas obras são investidas de afiado viés político, tendo o meio como uma forma de comentar criticamente a época em que vivem e, sobretudo, uma cultura visual cada vez mais midiaticizada e voltada para o consumo. Tal atitude perante a arte e a fotografia foi uma forte influência para meu ingresso definitivo neste campo.

Cindy Sherman é um dos nomes mais relevantes na arte contemporânea dos anos 1980. Desde suas primeiras obras até hoje, Sherman usará exclusivamente a fotografia como seu meio de trabalho. Seus “Untitled Film Stills” (1978-79) – primeira série de fotografias da artista a ganhar notoriedade – são detalhadas encenações onde ela mesma figura como diferentes personagens femininos do universo cinematográfico americano, utilizando também como referências visuais a publicidade, as fotos de moda e a televisão. Os personagens que ela representa em suas fotos são estereótipos da representação feminina corriqueira, em sua maior parte submissos, subservientes. Mas, em última instância, eles vão além da questão feminina, colocando em cheque a própria noção de identidade e gênero na atual sociedade.

Barbara Kruger será outro expoente da arte produzida nos anos 1980. Kruger não fotografa, apenas reproduz fragmentos da mídia impressa justapostos a frases de sua autoria. A estética criada por esta artista é um misto de (contra)publicidade e cartazes de protesto. Suas imagens preto e brancas em alto contraste, juntamente com frases escritas em blocos de letras em negrito, simulam propagandas, mas os dizeres são uma afronta gritante à sociedade patriarcal e ao próprio capitalismo. Frases como: “Suas manias se tornam ciência”, “Eu compro logo sou”, “Você faz história quando faz negócios” dão o tom de sua arte enérgica e direta.

As imagens e dizeres Kruger foram, para mim, uma demonstração de que a arte pode comunicar e interferir mais abertamente, em contato com a realidade circundante. Sua voz feminista, incisiva, sempre fazendo uso das estratégias da publicidade justamente para miná-las, subvertê-las, me ensinaram que a arte não precisa necessariamente habitar um circuito fechado. Ela pode intervir nas representações e nos estereótipos criados pela propaganda, por

exemplo. Kruger criou uma estética que intercepta e confunde os signos de coerção e poder materializados pelo capitalismo no consumo, na moda e no comportamento como formas de domesticar corpos e mentes.



Cindy Sherman
 “Untitled Film Still #13”, 1978



Cindy Sherman
 “Untitled Film Still #7”, 1978



Barbara Kruger
 Sem Título (We Don't Need Another Hero), 1987



Barbara Kruger
 Sem Título (We Don't Need Another Hero)
 Outdoor, Londres, 1986

No Brasil teremos nossas próprias artistas-fotógrafas em consonância com o sentido mais político e ligado ao contexto circundante que aflora na arte da década de 1980. Três artistas brasileiras foram referência para o início da minha jornada na arte. São elas Rosângela Rennó, Paula Trope e Rochelle Costi, o trio fundador da primeira geração de artistas-fotógrafos brasileiros. Rosângela é mineira, Paula carioca e Rochelle gaúcha. Esta tríade será, em grande parte, responsável pela propulsão e divulgação dos novos trabalhos de fotografia dentro do meio artístico brasileiro. A coincidência dissonante em se ter três mulheres como pilares de um movimento na arte será notada por Trope:

As mulheres que surgiram nos anos 1980 estavam procurando um novo discurso dentro da arte. A partir do momento em que a mulher constrói um novo lugar para si própria na sociedade, na arte ela produzirá um novo discurso através de um novo meio, e aí vamos começar a ver surgir fotógrafas, ou seja, artistas que vão se identificar com esse novo meio para trazer novas questões, como o feminino, o feminismo, a própria política, entre outras.

Estas três artistas-fotógrafas foram formadoras de uma tendência totalmente diversa na arte brasileira de até então. Nacionalmente, a fotografia “contaminada” começará a ser produzida, pesquisada, mesmo que subterraneamente, na segunda metade dos anos 1980. Aqui no Brasil, entretanto, essa tendência eclodirá mais tarde, nos anos 1990. A definição do que seria uma “fotografia contaminada” foi elaborada pelo crítico paulista Tadeu Chiarelli, ao escrever sobre “autores que não seriam vistos propriamente como fotógrafos, mas como artistas que manipulam o processo e o registro fotográfico, contaminando-os com sentidos e práticas oriundas de suas vivências e do uso de outros meios expressivos” (Chiarelli, 1999, p. 115).

No contexto brasileiro, a produção de artistas que se dedicam à fotografia permanecerá marginalizada na década de 1980, embora seus trabalhos dialogassem de forma eloquente com o pensamento produzido no exterior em torno da utilização da fotografia na arte. Em entrevistas feitas por mim⁴⁷ em 2002, Paula Trope e Rosângela Rennó, representantes da fotografia produzida dentro da arte brasileira do período, foram unânimes quando perguntadas sobre a aceitação e inserção de seus trabalhos durante os anos 1980:

⁴⁷ Realizei diversas entrevistas com artistas brasileiros para minha monografia de graduação. Dentre elas, conversei com Paula Trope, Rosângela Rennó e Rochelle Costi, além de artistas de gerações anteriores, como Antônio Manuel e Artur Barrio.

Comecei a trabalhar na década de 1980, na mesma época em que estava acontecendo a 'geração 80', quer dizer, estava todo mundo pintando. Eu, a Rosângela [Rennó] e a Rochelle [Costi] começamos na mesma época, somos da mesma idade. Não havia quase ninguém mexendo com fotografia, tinha a gente e só, não havia um real interesse no meio da arte.

Enquanto no exterior, desde o fim a década de 1980, a fotografia já começava a ganhar espaço nas instituições e na crítica, no Brasil isto só vai acontecer em meados dos anos 1990. Nos anos 1980 a fotografia não era bem aceita na arte brasileira, havia um preconceito danado, inclusive por parte da crítica. Era como se o que tinha a ser dito na arte só pudesse ser dito através da pintura, era uma arte mais gestual, menos conceitual.” (Paula Trope)

No meio dos anos 1980 o que estava sendo feito era pintura. Fazer fotografia num momento em que todo mundo quer ver pintura é bastante cruel. Desde o fim dos anos 1970 já havia pessoas trabalhando com fotografia, como a Cindy Sherman, só que isso não era discutido aqui. Havia uma dificuldade muito grande de se ter um trabalho de fotografia aceito por uma total ignorância das pessoas envolvidas com o meio artístico, dos críticos. Não se tinha instrumental para avaliar o trabalho, a fotografia era uma espécie de terra de ninguém. (Rosângela Rennó)

De maneira geral, os anos 1990 representaram, na arte brasileira, uma volta a temas mais políticos e conceituais, produzindo novamente uma reflexão sobre seu próprio tempo, tratando do cotidiano, da realidade vivida pelo artista, deixando de ser uma arte desconectada das questões sociais em que está inserida. Nesta nova conjuntura, a fotografia surge como um meio privilegiado e eficaz, tanto por ser índice, ou seja, estar ligada ao real, quanto por poder ser empregada de forma eminentemente conceitual, como veremos mais à frente, por exemplo, na obra de Rosângela Rennó e Paula Trope. Na esteira deste movimento me tornei uma artista.

1.4 Caminhos da “série Passagens”

Passagens – Maré (2011)

Imagens realizadas para o Museu da Maré, primeiro museu localizado em uma favela carioca, onde trabalhei exclusivamente com fotografias do arquivo Dona Orosina Vieira*. O arquivo é constituído majoritariamente por imagens do bairro doadas pelos próprios moradores. Entendi ser mais instigante movimentar a variedade, complexidade e vitalidade do rico material contido neste arquivo e, portanto, optei por não fotografar para este trabalho específico, privilegiando a adaptabilidade da “série Passagens” a diferentes contextos.

* “O Arquivo Dona Orosina Vieira (ADOV) formou-se a partir do projeto Rede Memória do Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM). (...) Os atores responsáveis por agregar esta informação são os próprios moradores do bairro, que são os atores mesmos das ações, das narrações e das memorações plasmadas nos documentos que temos hoje à disposição para escrever novas histórias da Maré.” (RIBAS, Cristina. Site Arquivos do Presente. *Arquivo Dona Orosina Vieira*, 2009. Disponível em: <https://arquivosdopresente.wordpress.com/arquivo-dona-orosina-vieira/>. Acesso: 04 jul. 2021)



“Passagens – Maré”, 2011
fotografias do acervo D. Orosina Vieira (Museu da Maré) e manipulação digital
60x85 cm



“Passagens – Maré”, 2011
fotografias do acervo D. Orosina Vieira (Museu da Maré) e manipulação digital
80x60 cm



“Passagens – Maré”, 2011
fotografias do acervo D. Orosina Vieira (Museu da Maré) e manipulação digital

Passagens – Copacabana (2012)

As “Passagens – Copacabana” partem de um emblemático símbolo carioca. Um bairro que em pouco mais de cem anos passou de praia deserta a um dos lugares mais densamente habitados do mundo. Pensada através deste prisma, Copacabana é um locus exemplar para a “série Passagens”, um observatório privilegiado da cidade, dos sucessivos velamentos que ela é e acumula. Se acompanhamos esse trajeto em fotografias, vemos Copa enchendo, verticalizando, se adensando, passados rapidamente se apagando. Assim, o universo de imagens reunido para esta exposição gravita em torno do imaginário coletivo que habita Copacabana, agora transformado em pequenas narrativas ficcionais, em passagens entre tempos, espaços, imaginações.

“Passagens – Copacabana” foi selecionado como um dos projetos para o Programa de Exposições da Galeria IBEU em 2012. Este conjunto de imagens foi pensado especificamente para esta galeria devido à sua localização no coração de Copacabana.



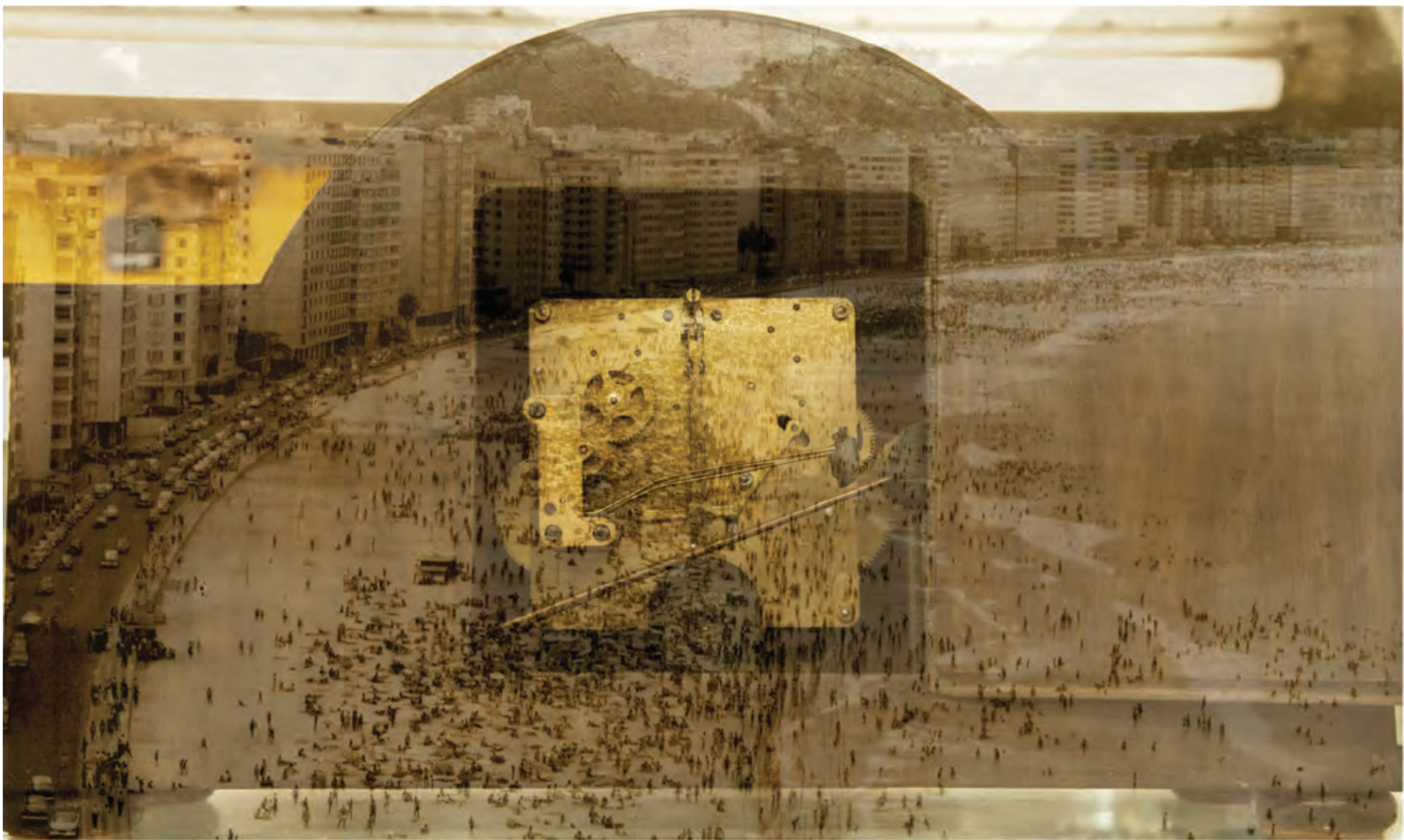
“Passagens – Copacabana”, 2012
fotografia cor, fotografia apropriada e manipulação digital
díptico, 80x50 cm (cada)



“Passagens – Copacabana”, 2012
fotografia cor
66x100 cm



“Passagens – Copacabana”, 2012
fotografia cor, fotografia apropriada e manipulação digital
74x110 cm



“Passagens – Copacabana”, 2012
fotografia cor, fotografia apropriada e manipulação digital
66x110 cm

Passagens – Sobrados (2014)

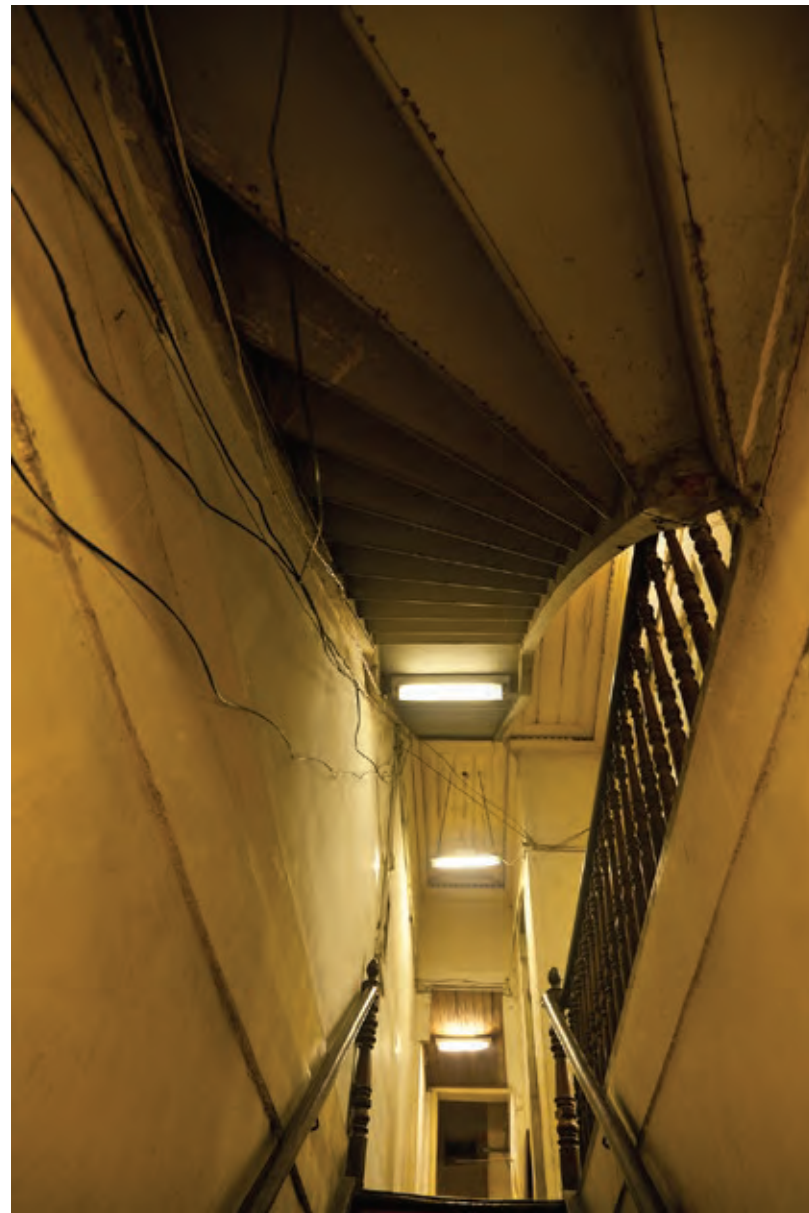
Reunindo fotos realizadas por mim de sobrados do Centro e imagens antigas que remetem a estas casas, proponho uma imersão em outros estratos do Rio. As escadas de sobrados trazem situações icônicas de passagem. A subida íngreme e dúbia que indicam – devemos arriscar entrar, ou não? – tem algo de íntimo com o Rio. Há muitas escadas assim no Centro, que aos poucos vão sumindo com a gentrificação da malha urbana. Todo carioca sabe o que é um sobrado. Talvez não saiba defini-lo, mas se fecha os olhos e pensa, “sobrado”, lhe vem uma imagem clara à mente. Este conjunto de imagens participou da exposição individual “Elegias Cariocas” realizada em 2014 na Galeria Luciana Caravello, Rio de Janeiro. A casa onde funcionava a galeria era originalmente um sobrado.



“Passagens – Sobrados”, 2014
fotografia cor e manipulação digital
110x75 cm



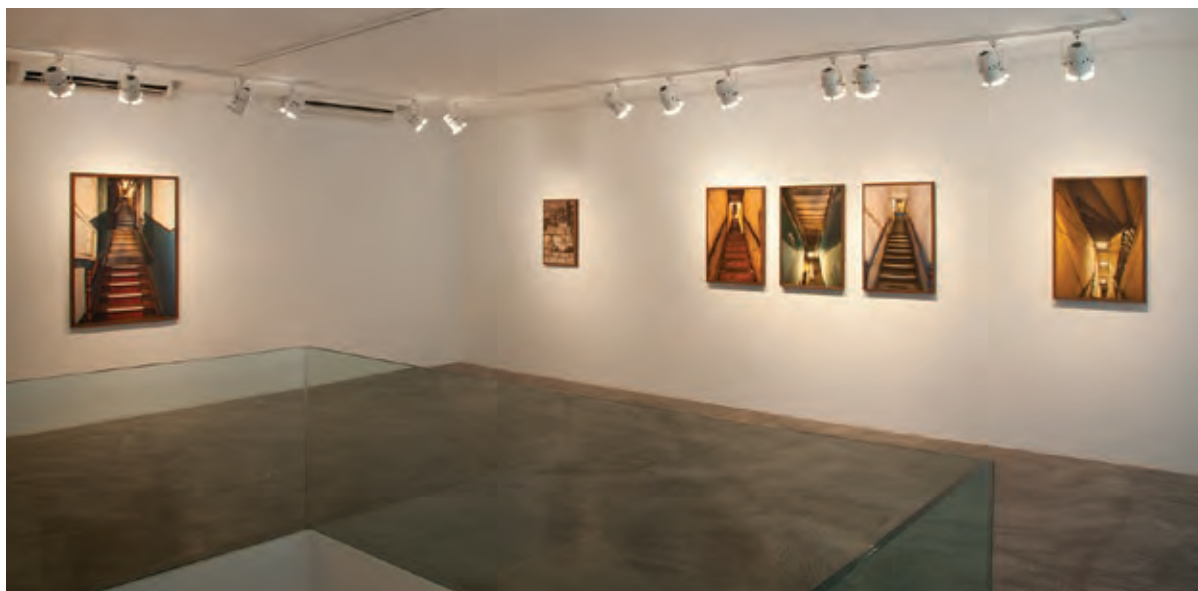
“Passagens – Sobrados”, 2014
fotografia cor
políptico, 75x50 cm (cada)



“Passagens – Sobrados”, 2014
fotografia cor
políptico, 75x50 cm (cada)



“Passagens – Sobrados”, 2014
fotografia cor, fotografia apropriada e manipulação digital
60x40 cm



Vista geral da da exposição “Elegias Cariocas” com as “Passagens – Sobrados”, Galeria Luciana Caravello, Rio de Janeiro, 2014.

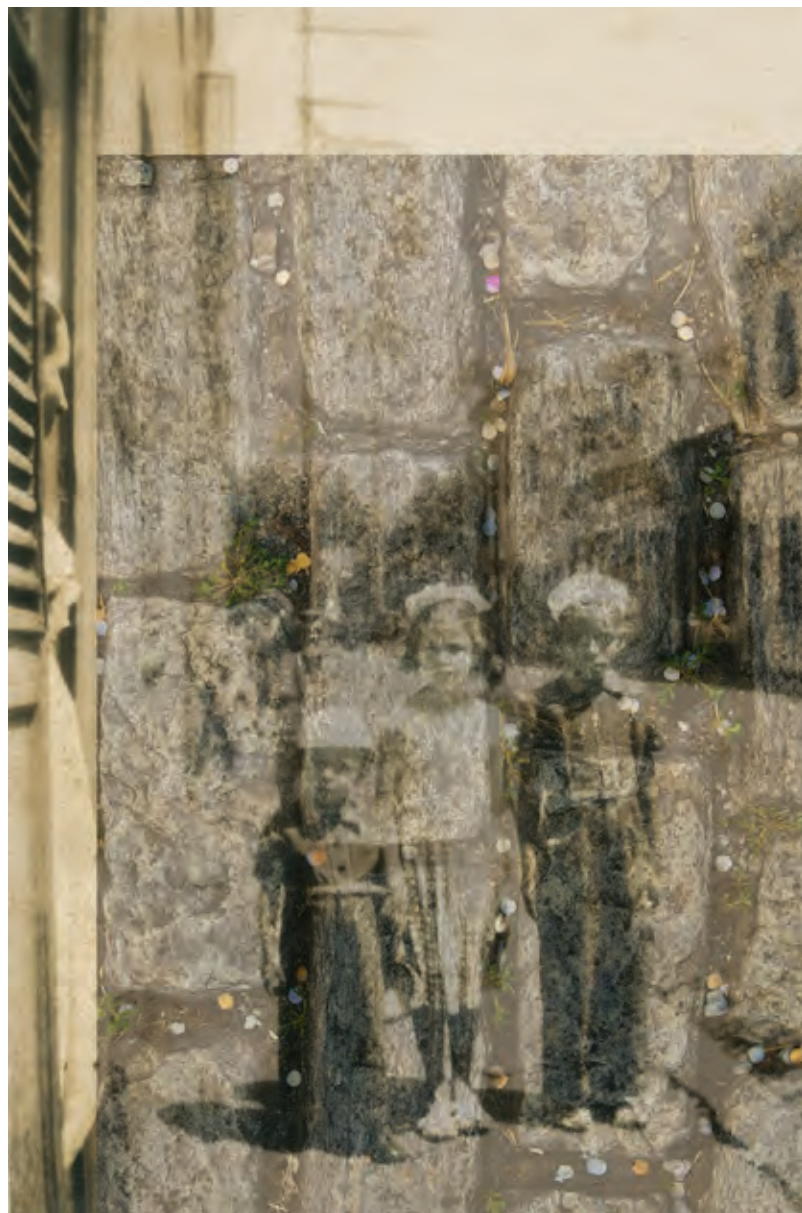
Passagens – Outeiro (2019)

As “Passagens – Outeiro” são dedicadas a esta colina incrustada no bairro da Glória, que viu a cidade crescer à sua volta. Fotografei suas ladeiras e vestígios de passados da cidade, como muros de pedra, calçamento pé-de-moleque ou de paralelepípedos, utilizando estes elementos como texturas para as imagens compostas que caracterizam a “série Passagens”.

O grupo de imagens das “Passagens – Outeiro” foi concebido para uma exposição individual no espaço independente Cabriola, localizado em uma casa do século XIX no Outeiro da Glória, Rio de Janeiro.



“Passagens – Outeiro”, 2019
fotografia cor, fotografia apropriada e manipulação digital
40x60 cm



“Passagens – Outeiro”, 2019
fotografia cor, fotografia apropriada e manipulação digital
60x40 cm



“Passagens – Outeiro”, 2019
fotografia cor, fotografia apropriada e manipulação digital
30x50 cm

2 A “SÉRIE PASSAGENS” E O CAMPO EXPANDIDO DA FOTOGRAFIA

Neste capítulo pretendo me ater às interseções entre a “série Passagens”, o campo da fotografia e a chamada cultura visual. A série, além de ter a fotografia como meio, também reflete sobre nossa cultura imagética e lança perguntas sobre as relações que estabelecemos, enquanto sociedade, com esse tipo de imagem técnica⁴⁸ cada vez mais onipresente.

Um dos intuitos deste trabalho é explorar as potencialidades do meio para além da fotografia de arte formalista ou da fotografia documental. A opção pelo ficcional, pela narrativa, por imagens compostas (neste caso, que unem a fotografia analógica e digital) propõe uma relação crítica, não-convencional perante a fotografia e seus tantos usos corriqueiros.

Quais são os espaços que a imagem técnica ocupa na sociedade e, em especial, na arte contemporânea? Como a arte pode produzir distanciamento quanto ao status banal, subserviente das imagens fotográficas hoje? A série de fotografias produzida durante o processo do doutorado deve, por sua vez, confrontar empírica e experimentalmente as interrogações colocadas.

Ao trabalhar com imagens inéditas, imagens apropriadas e com o processo da montagem, trato do campo expandido da fotografia. Recorro ao inglês Peter Osborne, filósofo, teórico da arte e estudioso da fotografia, para um posicionamento sobre abrangência da imagem fotográfica na atualidade:

...se há uma única prática em relação à qual o desenvolvimento do conceito de arte nos últimos 150 anos é mais frequentemente narrado, é sem dúvida, penso eu, a fotografia. Refiro-me à fotografia no seu sentido expandido (e ainda em expansão) como a totalidade histórica das formas fotográficas, ou tipos de imagens produzidas de uma forma ou de outra pela inscrição da luz: predominantemente, até há pouco tempo, a

⁴⁸ O termo “imagem técnica” foi concebido por Vilém Flusser para caracterizar o novo tipo de imagem que surge a partir da invenção da fotografia, considerada pelo autor como o primeiro “aparelho”: “Trata-se de imagem produzida por aparelhos. Aparelhos são produtos da técnica que, por sua vez, é texto científico aplicado.” (Flusser, 2003, p. 13)

fotografia química, claro, mas também o filme, a televisão, o vídeo e agora – sem sombra de dúvida, direi – a fotografia digital...⁴⁹ [tradução livre] (Osborne, 2010, p. 61)

Nos anos 1980, Andy Grundberg cunhou o termo “cultura fotográfica” ou “cultura imagética” para designar “as convenções de representação que dominam (e até certo grau determinam) a textura do mundo de hoje” (Grundberg, 1990, p. 103). A imagem, portanto, é uma linguagem predominante na contemporaneidade, e a fotografia, um meio privilegiado neste domínio, como demonstra Vilém Flusser⁵⁰: “O aparelho fotográfico é o primeiro, o mais simples e o relativamente mais transparente de todos os aparelhos.” (Flusser, 2002, p. 28)

Ou seja, a fotografia deve ser entendida aqui como uma matriz tanto tecnológica quanto conceitual dentro do universo das imagens técnicas. Complemento a assertiva acima com outro trecho de “Filosofia da Caixa Preta” (1983), no qual este filósofo que abordou de forma precursora o âmbito das imagens técnicas enfatiza a fotografia como modelo para a nova era por ela inaugurada no século XIX:

As imagens técnicas são produzidas por aparelhos. O aparelho fotográfico pode servir de modelo para todos os outros aparelhos característicos da atualidade e do futuro imediato. Analisá-lo é método eficaz para captar o essencial de todos os aparelhos, desde os gigantes (como os administrativos) até os minúsculos (como os *chips*), que se instalam por toda parte. Pode-se perfeitamente supor que todos os traços possíveis dos aparelhos já estão prefigurados no aparelho fotográfico, aparentemente tão inócuo e ‘primitivo’. (Flusser, 2003, p. 19)

Corroborando Flusser e incluindo o advento da fotografia digital, Osborne dirá que a forma dominante das imagens de hoje é fotográfica. Em suas palavras: “a imagem fotográfica é a principal forma social da imagem digital (a atual forma historicamente dominante da imagem em geral).” (Osborne, 2010, p. 62)

De fato, nunca foram produzidas tantas imagens fotográficas quanto no início do século XXI. Em seu recente livro “Políticas da imagem: Vigilância e resistência na dadosfera” (2021) a

⁴⁹“...if there is a single practice in relation to which the development of the concept of art over the last 150 years is most often narrated, it is undoubtedly, I think, photography. By which I mean photography in its expanded (and still expanding) sense as the historical totality of photographic forms, or types of images produced in one way or another by the inscription of light: predominantly, until recently, chemical photography, of course, but also film, television, video and now – absolutely, I shall claim – digital photography...”

⁵⁰ Vilém Flusser foi um filósofo de origem tcheca que viveu parte de sua vida no Brasil. Seu texto mais difundido chama-se “Filosofia da Caixa Preta” e trata da fotografia, entendida como modelo na “invenção das imagens técnicas” e numa das “revoluções fundamentais na estrutura cultural”.

pesquisadora e criadora paulistana Giselle Beilgueman demonstra este fenômeno em números:

Não seria exagero afirmar que a cultura visual contemporânea é indissociável da produção imagética nas redes. Nunca se fotografou tanto como em nossa época. Em 2015, estimou-se que a cada dois minutos eram produzidas mais imagens que a totalidade das fotos feitas nos últimos 150 anos. Essa era uma estimativa relativamente modesta, considerando-se que à época existiam 1 bilhão de dispositivos com câmera (entre os 5 bilhões de celulares ativos) e que cada um deles capturava cerca de três fotos por dia (ou mil por ano). Hoje já não é possível contar com essa produção nem sequer em minutos. Em uma tarde de maio de 2021, mais de mil fotos por segundo eram disponibilizadas no Instagram. (Beiguelman, 2021, p. 31)

A profusão de câmeras, principalmente as acopladas a celulares com internet, (os *smartphones*), é responsável por um número incontável de novas imagens, muitas das quais são produzidas para serem “postadas” em redes sociais ou em aplicativos de mensagens interpessoais, como o Whatsap. “A essa popularização corresponde uma inédita multiplicação de sujeitos que passam a enquadrar e ser enquadrados pelas telas, instaurando um processo de apropriação da imagem por novos perfis sociais que não tem precedentes.” Para Beiguelman, esta nova cultura visual é ambivalente: “Nela estão contidas possibilidades de democratização do acesso ao audiovisual, novos regimes estéticos, superexposição, vigilância e formatos inéditos de padronização (da imagem e do olhar).” (Beiguelman, 2021, p. 32)

O mundo atual é superpovoado por imagens formando uma segunda superfície, uma outra atmosfera que guarda densidade própria, gerando desejos, comportamentos, consumos. Seria a arte capaz de discutir e rebater tal presença hegemônica, criando outros pontos de vista e estabelecendo interfaces? Se a arte pretende existir em seu próprio tempo, isto é, ser contemporânea, não poderá se furtar a estas questões, aliás, creio que a arte atual seja inexorável, involuntariamente perpassada por elas.

Em um de seus últimos escritos, o texto-conferência “Violência da imagem. Violência contra a imagem”⁵¹ (2006), Jean Baudrillard (1929-2007), teórico francês, crítico radical da

⁵¹ Baudrillard formula este texto tendo como principal objeto de análise a então recente febre dos *reality shows*, como o “Big Brother”. Entretanto, mídias sociais como o Facebook ainda estavam prestes a ser lançadas. É impressionante como as ideias desenvolvidas pelo autor se encaixam com precisão às nuances e agruras de um dos maiores fenômenos de massa em plena expansão no século XXI. Baudrillard fez um proto-diagnóstico potente de algumas questões com as quais estamos convivendo agora, mesmo sem ter vivido para observá-las em pessoa.

sociedade capitalista avançada e sua dimensão imagética, faz uma incisiva reflexão sobre estado presente e vindouro das imagens técnicas. Muito do que o escritor aponta de maneira quase premonitória, ainda no limiar do surgimento das redes sociais, se intensificou na última década. Baudrillard renova a dimensão “espetacular”⁵² das imagens, trazendo-a para o agora e revelando a violência inerente às imagens imbuídas da operacionalidade lubrificada do sistema capitalista globalizado.

Para o autor, esta violência, com a qual convivemos cada vez mais, sem necessariamente nos apercebermos, opera inversamente à possibilidade de negar, ou seja, por “excesso de positividade”. Esta seria “a violência da dissuasão, da pacificação, da neutralização, do controle... Violência terapêutica, genética, comunicacional: violência do consenso e da convivência forçada, que é como a cirurgia estética do social” (Baudrillard, 2006, p. 45).

Tal violência tem como um de seus principais suportes as imagens técnicas, sendo “por excelência, a violência da informação, dos meios de comunicação, das imagens, do espetacular. Violências ligadas à transparência, à visibilidade total [que é o mesmo que a invisibilidade, já que está em toda parte], à desapareição de qualquer segredo” (Baudrillard, 2006, p. 46). Baudrillard caracteriza o fenômeno como “viral”, no sentido de que não mais agiria frontalmente ou por oposição, mas sim proliferando, se alastrando sem limites físicos, “por contiguidade, por contágio, por reação em cadeia” (Baudrillard, 2006, p. 46). Assim, mais que violência, caberia falar em virulência.

⁵² O autor tem como referência o conceito de “espetáculo” desenvolvido por Guy Debord em seu livro seminal “A Sociedade do Espetáculo” (1967), um dos primeiros escritos teóricos a analisar criticamente a sociedade de consumo e sua crescente sofisticação depois do advento da televisão e da escalada do uso de imagens técnicas. O espetáculo seria a “ideologia materializada” do capitalismo avançado, que tem no mercado e na economia sobrepujantes sua mola mestra, e na imagem técnica uma de suas maiores “vedetes”. Assim, Debord define o conceito de espetáculo não como um conjunto de imagens, mas como “uma relação social entre pessoas mediada por imagens”. O espetáculo é a força cumulativa da mercadoria superabundante que “libera um artificial ilimitado”, provocando a “falsificação da vida social” (Debord, 1997, p. 14 e 45), ou seja, substituindo e preenchendo os espaços de desejo, mediando e delimitando o querer das pessoas.

“Sob todas as suas formas particulares – informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos –, o espetáculo constitui o modelo atual da vida dominante na sociedade. É a afirmação onipresente da escolha *já feita* na produção, e o consumo que decorre dessa escolha. Forma e conteúdo do espetáculo são, de modo idêntico, a justificativa total das condições e dos fins do sistema existente. O espetáculo também é a presença permanente dessa justificativa, como ocupação da maior parte do tempo vivido fora da produção moderna.” (Debord, 1997, p. 14).

Um dos aspectos marcantes da violência-virulência das imagens deste tipo é pertencerem à ordem da transparência. Trata-se de “borrar as pegadas do controle e conseguir também que o operador seja invisível”. Baudrillard considera que a capacidade de controle hoje é docilmente interiorizada por cada um de nós. Assim, “os homens já não podem ser vítimas das imagens: eles mesmos se transformam inexoravelmente em imagens”, em aparências, em pura exterioridade. (Baudrillard, 2006, p. 49)

O pensamento de Baudrillard ganha relevo ao ser encadeado às ideias trazidas por Beiguelman sobre os modelos algorítmicos que moldam o que visualizamos e como interagimos com nossas telas “inteligentes” hoje. A “vigilância algorítmica” faz com que a ênfase do controle recaia “na relação *entre* os indivíduos” e não mais esteja centralizado no controle/vigilância “*sobre* todos do panóptico” (Beiguelman, 2021, p. 64-65). Basicamente, todos controlam todos a partir de interações pessoais e, neste ponto, “a cultura do compartilhamento se cruza com a cultura da vigilância” (Beiguelman, 2021, p. 49), gerando um novo desdobramento do capitalismo contemporâneo, o “capitalismo de vigilância”.

Deste modo, compreendemos como tantas das imagens técnicas hodiernas tornaram-se imagens subservientes. São imagens que não interpelam o olhar, não procuram estabelecer diálogos, antes, servem ao capitalismo de vigilância. Como bem lembra Giselle Beiguelman, “se o século XIX criou as regras para amestrar os corpos dóceis, as redes sociais consolidaram as normas dos olhares dóceis.” (Beiguelman, 2021, p. 46) São estas as imagens que querem a atenção instantânea/fugaz do espectador, levando-o imediatamente ao lugar do desejo reificado, ao vasto domínio das imagens-clichê, das imagens gastas. São imagens descartáveis, submissas.

Fazer-se imagem é expor por completo a própria vida cotidiana, todas as desgraças, todos os desejos, todas as possibilidades. É não guardar nenhum segredo. Falar, falar, comunicar incessantemente. Esta é a violência mais profunda da imagem. É uma violência penetrante que afeta ao ser particular, a seu segredo. E ao mesmo tempo é uma violência contra a linguagem que – desde o momento em que se converte em um operador de visibilidade, em um meio –, perde também sua originalidade, sua índole irônica de jogo e de distância, sua dimensão simbólica autônoma na qual a linguagem mesma é mais importante do que o que se conta.

A imagem é também mais importante que aquilo que conta: é o que se esquece e é também, ao mesmo tempo que violência da imagem, a fonte de violência contra a imagem. (Baudrillard, 2006, p. 50)

A argumentação do texto de Baudrillard nos conduz a um ponto pouco comentado, porém central no que se refere à larga utilização cotidiana de imagens técnicas e aos seus outros usos possíveis, como na arte, por exemplo. A síntese trazida pelo autor é instigante tanto por sua pertinência, quanto por trazer um aspecto menos discutido no campo das imagens. A violência da imagem é também violência contra a imagem por despotencializá-la como linguagem, por circunscrever e subtrair suas possibilidades de trânsito entre real e ficção, sua polissemia, por restringir seu raio de ação. São precisamente esses sentidos que as imagens incorporam na arte. A partir deste outro locus ganham a distância e a autonomia necessárias para que possam se liberar de suas tantas funções habituais, não mais servindo como mero veículo de mensagens.

Duplo assassinato simbólico: hoje tudo toma forma de imagem, o real desapareceu embaixo da profusão de imagens. Mas esquecemos que a imagem também desaparece embaixo do peso da realidade. A maior parte do tempo, a imagem está despossuída de sua originalidade, de sua existência própria enquanto imagem, condenada a uma cumplicidade vergonhosa com o real. A violência que exerce a imagem se vê amplamente compensada pela violência que se exerce contra ela: sua exploração como elemento de documentação, como testemunho, como mensagem (incluindo as mensagens de miséria e violência), sua exploração com fins morais, pedagógicos, políticos, publicitários. (Baudrillard, 2006, p. 55)

Almejo criar mecanismos quase imperceptíveis, intrínsecos ao funcionamento dos meus trabalhos, como segredos, que atraiam e comuniquem mas que simultaneamente desarmem o olhar do espectador mais atento. Quem sabe a partir daí consigamos acessar outros tempos de se ver-pensar, mesmo produzindo de dentro deste mundo saturado, do emaranhado visual que nos circunda e no qual estamos todos imersos em algum grau.

Na minha prática artística, a fotografia é uma forma de estar em contato com a sociedade contemporânea, de tornar visível, desvelar, através da captação e do subsequente engendramento do real, aspectos desta sociedade em que vivo, que é meu meio circundante tanto físico, quanto simbólico.

Se a violência das imagens consumíveis se vincula “à transparência, à visibilidade total, à desaparecimento de qualquer segredo”, então a proposição de imagens-segreto, que queiram do

nosso olhar o tempo de cismar, mirar, e não a concentração/atenção intermitente, fragmentada de nosso dia-a-dia imagético, sejam imagens deveras divergentes, dissonantes.

2.1 O gesto de apropriação de imagens, a fotografia e o Tempo

Neste tópico irei me ocupar de uma operação que até hoje considero intrigante na “série Passagens”: o gesto de apropriação de fotografias. Por que imagens alheias me atraem? Ao apropriar fotos do passado, lido com imagens materiais (impressas), objetos investidos de tempo. Fotografias de outras épocas são imagens que chegaram até nós e nos falam de eventos e realidades que não presenciamos, ou talvez tenhamos esquecido. São objetos que ativam memórias, provocam associações, desencadeiam narrativas. O passado que não vivemos é sempre um mistério, por isso mesmo fascinante e fictício.

Para iniciar a discussão, farei um sucinto comentário sobre o gesto de apropriação na minha poética, aproveitando para definir esta operação tanto fundadora quanto emblemática da arte realizada a partir do século XX. A apropriação, como concebida por Marcel Duchamp nas primeiras décadas do século passado, é um ato, uma ação que só pode ser realizada por um/a artista. Tais ações inaugurais foram encarnadas pelos *ready-mades*, como Duchamp nomeou os objetos industriais eleitos por ele para se tornarem obras de arte por meio do gesto da apropriação⁵³.

A apropriação é uma crítica incisiva às técnicas artísticas mais consagradas como a pintura e a escultura, bem como ao mercado de arte e a transformação das obras em objetos de valor a serem comercializados. Duchamp queria libertar a arte da “tirania retiniana” das obras manuais, visuais, táteis quando anunciou ser um “pintor de ideias”, introduzindo o elemento psicológico, irônico, verbal, crítico, filosófico às suas obras. Octavio Paz elucidará a manobra de Duchamp ao escrever sobre seus *ready-mades*:

⁵³ Dois exemplos de *ready-mades* mais conhecidos são uma roda de bicicleta que, encaixada num banco de madeira tornou-se a “Roda de Bicicleta” (1913) e um mictório invertido, notoriamente apresentado como “Fonte” (1917) em um salão de arte.

O *ready-made* não postula um valor novo: é um dardo contra o que chamamos de valioso. É crítica ativa: um pontapé contra a obra de arte sentada em seu pedestal de adjetivos.

O *ready-made* é uma crítica da arte retiniana e manual. ... O artista não é um fazedor; suas obras não são feitura, mas atos. (Paz, 1997, p. 22 e 23)

A prática da apropriação teve inúmeros desdobramentos, tornando-se uma das operações constituintes da arte contemporânea. Dentro do recorte da “série Passagens”, defino o tipo de apropriação que lanço mão como a utilização de conteúdo imagético produzido pela sociedade, oriundo de lugares muitas vezes ordinários e cotidianos, para a produção de um trabalho artístico, reinterpretando tais imagens poeticamente. Um aspecto que caracteriza a apropriação e, portanto, subjaz às imagens da “série Passagens”, é deslocar e ampliar os conceitos de originalidade e autoria para que outros espaços de significação sejam abertos.

Na “série Passagens”, a escolha de imagens apropriadas passa pelo que *me afeta na fotografia*, algo que me acompanha desde que comecei esta série, envolvendo a conexão da fotografia com o Tempo e com o passado. Como essa relação se processa emocionalmente, principalmente nas fotos vernaculares⁵⁴? Como as imagens do passado me interpelam?

Quando seleciono fotos que já existem, meu vínculo com essas imagens é afetivo. Uma relação diferente de quando eu mesma fotografo. O que me move em direção a estas imagens? Encontrei um interlocutor no teórico francês Roland Barthes, em seu ensaio lapidar sobre a fotografia “A Câmara Clara” (1984), quando fui surpreendida pelas afinidades que o livro possui com a “série Passagens” e o uso que este trabalho faz da fotografia, especialmente no que concerne a escolha de fotos apropriadas.

Como Spectator, eu só me interessava pela Fotografia por ‘sentimento’; eu queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto noto, olho e penso. (Barthes, 1984, p. 39)

⁵⁴ O uso do termo “vernacular” ganha sentido próprio no campo da fotografia, divergindo da acepção de “nativo” ou “próprio de um lugar”, segundo a qual é normalmente empregado. As imagens vernaculares são aquelas feitas por fotógrafos amadores, a imagem técnica usada em seu sentido mais corriqueiro. Fotos de aniversário, viagens de férias ou álbuns de família são bons exemplos deste tipo de uso do meio. O termo mais comum, popular usado para designar esse gênero de fotografia é “instantâneo”, ou, em inglês, *snapshot*. Catherine Zuromskis, autora norte-americana que tem um livro sobre o tema, descreve a essência da fotografia de instantâneos: “Por mais de um século, a fotografia instantânea tem sido um meio para gente comum documentar as pessoas, os lugares e as coisas que mais queremos lembrar, sob a luz mais idílica possível.” (Zuromskis, 2015, p. 18)

Antes de perscrutarmos algumas conceituações de Barthes n’“A Câmara Clara”, esclareço que utilizarei estes conceitos para pensar minha relação com fotografias vernaculares apropriadas⁵⁵. Entrevi novo mérito nas ideias trazidas por Barthes quando as articulei ao fato de que fotos vernaculares impressas (instantâneos/*snapshots*, tais como fotos de família) estão lentamente desaparecendo de nossas vidas. A “série Passagens”, por sinal, se ocupa deste último suspiro das fotos impressas. A teórica em cultura visual Catherine Zuromskis faz um diagnóstico das recentes mutações sofridas por este gênero de imagem:

Essas fotos ainda têm vidas e significados individuais e sociais potentes, mas são vidas vividas em um universo cada vez mais imediato, conectado em rede e, sem dúvida, saturado de imagens. Esse fenômeno sugere que a fotografia instantânea ingressou em uma nova fronteira, que afeta a forma como as fotografias são feitas, como elas circulam e, talvez mais profundamente, como elas existem (ou não) como vestígios materiais do passado.”⁵⁶ [tradução livre] (Zuromskis, 2015, p. 18)

O que Barthes desenvolve n’“A Câmara Clara” é, particularmente, um olhar sobre a fotografia impressa, onde há alguma distância entre o que está na foto e quem a vê. Muito possivelmente uma relação que está mudando com a chegada definitiva da fotografia digital vernacular. Barthes fala de um modo da fotografia que está sendo olvidado. A seguinte citação, ao fim do livro, deixa claro que o próprio Barthes já antecipava essa transformação de alguma maneira:

...hoje, tudo prepara nossa espécie para essa impotência: não poder mais, em breve, conceber, afetiva ou simbolicamente, a duração: a era da Fotografia é também a das revoluções, das contestações, dos atentados, das explosões, em suma das impaciências, de tudo o que denega o amadurecimento. – E sem dúvida o espanto do “Isso foi” também desaparecerá. Já desapareceu. Sou, não sei por que, uma de suas últimas testemunhas (testemunha do Inatural), e esse livro é seu traço arcaico. (Barthes, 1984, p. 139-140)

Peter Osborne complementa o comentário de Barthes quando analisa as diferenças entre a fotografia impressa (através de processo químico) e a fotografia digital imaterial (onde a informação indicial é traduzida em código binário).

No famoso relato de Barthes em ‘A Câmara Clara’, a peculiaridade temporal da fotografia (como a presença literal do passado) é entendida como efeito de uma

⁵⁵ Poderia me estender em uma longa discussão sobre o lugar do referente no universo da fotografia, mas isso fugiria ao ponto que quero desenvolver sobre a “série Passagens” e que os conceitos de Barthes certamente iluminam de forma tanto nítida quanto poética, o que me interessa como artista.

⁵⁶ “These images still have lives and potent individual and social meanings, but theirs are lives lived in an ever more instantaneous, networked, and arguably image-glutted realm. This phenomenon suggests that snapshot photography has entered a new frontier, one that affects how photographs are made, how they are circulated, and perhaps most profoundly, how they exist (or don’t) as material traces of the past.”

‘imobilização’ e de um ‘avolumamento’ do tempo (Barthes 1984: 91). Isso representa uma naturalização da estrutura teológica do ícone, por meio do tempo, porque o significado participa do real por meio do tornar-se ‘carnal’ da luz. Na imagem digital, por outro lado, o tempo não é imobilizado ou avolumado, mas sim obliterado, na medida em que qualquer significado ontológico da contiguidade física dos dados digitais é negado pela ruptura em sua forma visual: sua tradução em código binário.⁵⁷ [tradução livre] (Osborne, 2010, p. 66)

Um dos principais motores da “série Passagens” é o fascínio que fotos de outras épocas exercem. As fotos de passados desconhecidos trazem tanto vestígios de outros tempos quanto são fragmentos de uma grande ficção aleatória. Através dessas imagens é possível recriar passados e também torná-los parte do presente quando elejo estas fotos resgatando-as do oblívio das imagens desgarradas ou guardadas, por vezes anônimas, sem narrativas.

Citando Zuromskis em seu livro “Snapshot Photography – The Lives of Images”: “É pela oscilação entre a presença do que estava lá, e a ausência do que desapareceu ou do que tornou-se inapreensível, que o instantâneo [*snapshot*] cativa a reação subjetiva e emocional do espectador”. (Zuromskis, 2013, p. 44) A “série Passagens” trabalha justamente com esta oscilação, produzindo sentidos a partir do lugar entre o índice da fotografia e o que já se tornou intangível e, portanto, será completado por nossas imaginações.

“No fundo a fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba, ou mesmo estigmatiza, mas quando é *pensativa*.” (Barthes, 1984, p. 62) Seguindo com as reflexões de Barthes, o uso que faço da fotografia em meu trabalho passa por essa motivação, fazer imagens pensativas, que possuam o que o autor nomeou como “extracampo”. O exemplo trazido por Barthes para definir esse conceito informa o que busco nas imagens produzidas para a série “Passagens”:

A foto erótica, ao contrário (o que é sua própria condição), não faz do sexo o objeto central; ela pode muito bem não mostrá-lo; ela leva o espectador para fora de seu enquadramento, e é nisso que essa foto me anima e eu a animo. O *punctum* é, portanto, uma espécie de extracampo sutil... (Barthes, 1984, p. 88-89)

A “série Passagens” quer pungir o espectador, e, com sorte, cada um encontrará algo que seja uma “picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também um lance de

⁵⁷ “In Barthes’ famous account in *Camera Lucida*, the temporal peculiarity of the photograph (as the literal presence of the past) is understood to effect an ‘immobilization’ and ‘engorgement’ of time (Barthes 1984: 91). This represents a naturalization of the theological structure of the icon, via time, because meaning participates in the real through the becoming ‘carnal’ of light. In the digital image, on the other hand, time is not immobilized or engorged so much as obliterated, insofar as any ontological significance of the physical contiguity of digital data is negated by the rupture in its visual form: its translation into binary code.” (Osborne, 2010, p. 66)

dados.” (Barthes, 1984, p. 46) Ou seja, cada um lança seus dados ao ver imagens da série. Elas nos deixam espaço suficiente (extracampo) para que as imaginações possam atuar, para que se desencadeiem narrativas que se conectem a quem as vê.

Na segunda metade de seu ensaio Barthes nos oferece o complemento menos comentado, mas não menos significativo, de sua definição de *punctum*:

Sei agora que existe um outro *punctum* (um outro ‘estigma’), que não o ‘detalhe’. Esse novo *punctum*, que não é mais de forma, mas de intensidade, é o Tempo, é a ênfase dilaceradora do noema [da Fotografia] (*‘isso foi’*), sua representação pura. (Barthes, 1984, p. 141)

Aqui Barthes nos revela algo precioso sobre a fotografia, ela é uma emanção do real passado: “a um só tempo o passado e o real” (Barthes, 1984, p. 124). A essa dimensão mais essencial e mágica da fotografia o autor acrescenta o que o mobiliza em relação a este meio:

A Fotografia sempre me espanta, com um espanto que dura e se renova, inesgotavelmente.” (Barthes, 1984, p. 123)
Sou o ponto de referência de qualquer fotografia, e é nisso que ela me induz a me espantar, dirigindo-me a pergunta fundamental: por que será que vivo *aqui e agora*? (Barthes, 1984, p. 125)

Talvez seja assim que as fotografias que aproprio me afetem. O quanto a aderência do referente, a foto como registro de algo que já foi, do passado, é atualizada pelo nosso olhar presente? Chegamos então à ideia de que há uma “profecia reversa” no âmago da fotografia. Ou seja, ela tem a capacidade de ser um “certificado de presença” que sempre “olha para trás”. “O passado é trazido forçosamente para conviver com o presente, fazendo com que um olhar retrospectivo se intercale com a ideia de profecia: sabemos o futuro do passado.”⁵⁸ E há algo de profundamente triste no “isso foi” da fotografia que localiza o referente sempre vivo e real, mas no passado. (Dant; Gilloch, 2002, p. 17-18)

O aspecto nostálgico da fotografia é resumido de forma eloquente pela autora Rebecca Solnit em seu texto, “The Ruins of Memory”:

⁵⁸ The capacity of the photograph to be a ‘certificate of presence’ is always backward-looking, a ‘prophecy in reverse’ (CL: 87). The past is brought forcefully into conjunction with the present so that hindsight can interplay with prophecy; we know the future of the past.”

[As fotografias], sempre retrospectivas, não se convertem em ruínas, mas convertem tudo que está nelas em ruínas – ao menos no sentido de que, no instante em que algo é fotografado, fica gravado em seu estado prévio ao seu estado atual, ela é a prova desta mudança. Todos conhecemos a nostalgia que produz uma fotografia tirada mesmo minutos antes na mesma tarde, parte de uma época dourada que desapareceu em algum momento entre o almoço e o caminho de casa. Neste sentido, as fotografias não são como ruínas, exceto na sua recordação constante do passar do tempo. Sua permanência é uma medida da falta de permanência de todo o resto. (Solnit, 2006, p. 143)

Retrocedendo um pouco mais na teoria da fotografia, incluo aqui uma citação de Walter Benjamin em seu clássico texto “Pequena História da Fotografia” que reafirma, ainda nos anos 1930, a ideia de que a fotografia contém algo que outros meios não possuem, a qualidade de “máquina do tempo”:

...o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás. (Benjamin, 1986, p. 94)

A relação temporal que habita a fotografia é uma das motivações que inspiram a “série Passagens”. Entretanto, a chegada da fotografia digital nos colocou tantas outras questões que a conexão com o referente, com o passado, o aspecto “máquina de viagem no tempo” da fotografia tem sido menos abordado recentemente.

2.2 A pesquisa em arquivos e a criação do acervo de imagens para a “série Passagens”

Sempre soube que o fascínio pela confluência entre a fotografia e o Tempo eventualmente me levaria à pesquisa iconográfica em arquivos. O período mais extenso do curso de doutorado se apresentou como um momento oportuno para desbravar tal domínio, que exige método, perseverança e uma inclinação para o estudo da história.

Já havia interagido com os “arquivos sem ordem” das feiras de antiguidades para realizar conjuntos da “série Passagens” e, em algumas ocasiões, participado de projetos de outras pessoas que incluíam a pesquisa em arquivos. Um dos objetivos do doutorado foi adentrar os grandes arquivos públicos e aprender a me guiar em seus acervos.

Conforme a historiadora francesa Arlette Farge aponta em seu livro “O Sabor do Arquivo”, apesar de “desconcertante e colossal” (Farge, 2009, p. 12) há algo de imantado e único nestes aglomerados de documentos do passado. A forma como Farge define o arquivo traduz bem o que sentimos ao imergir em seu acervo:

O arquivo não se parece com os textos, nem com os documentos impressos, nem com os ‘relatos’, nem com as correspondências, nem com os diários, e nem mesmo com as autobiografias. É difícil em sua materialidade. Porquanto desmesurado, invasivo como as marés de equinócios das avalanches ou as inundações. A comparação com fluxos naturais e imprevisíveis está longe de ser fortuita; quem trabalha em arquivos se surpreende muitas vezes falando dessa viagem em termos de mergulho, de imersão, e até de afogamento... o mar se faz presente; aliás repertoriado em inventários, o arquivo permite essas evocações marinhas na medida em que se subdivide em fundos. (Farge, 2009, p. 11)

Retomando o pensamento de Didi-Huberman, complemento a reflexão sobre a natureza própria/complexa dos arquivos, a qual é preciso compreender para singrar seus labirintos. Huberman traz para este universo a operação da montagem unida à imaginação como uma forma de trabalhar a partir do que o arquivo oferece:

Assim, então, muito frequentemente, encontramos-nos diante de um imenso e rizomático arquivo de imagens heterogêneas que continua sendo difícil de dominar, organizar e compreender, precisamente porque seu labirinto é feito de intervalos e lacunas tanto como de coisas observáveis. Tentar uma arqueologia equivale sempre a correr o risco de pôr, uma ao lado das outras, partes de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, visto que procedem de lugares separados e de tempos desunidos pelas lacunas. Contudo, chamamos tal risco de *imaginação* e *montagem*. (Didi-Huberman, 2018, p. 36-37)

Farge e Didi-Huberman concordam que “não há sentido unívoco para as coisas do passado”. A historiadora sabiamente nos adverte quanto ao perigo da identificação excessiva com o que encontramos e também quanto a vertigem por vezes provocada por estes mergulhos em acervos de milhares de imagens heterogêneas.

Mil vezes o caleidoscópio gira diante dos olhos: antes de se cristalizar em uma forma precisa, figuras hipotéticas passam diante dos olhos, se estilham em jatos de luz iriados antes de se imobilizarem sob outros ornamentos. O menor movimento torna-as então percíveis fazendo com que delas nasçam outras. O sentido do arquivo tem a força e o efêmero dessas imagens convocadas uma a uma pelo turbilhão do caleidoscópio. Isso é sabido: não há sentido unívoco para as coisas do passado, e o arquivo contém em si essa lição. (Farge, 2009, p. 92)

Mesmo que de maneira intuitiva, meu pensamento como artista frequentemente envolve a ideia de arquivo e coleção. Crio acervos a partir de materiais visuais que vou reunindo por afinidades, como um só de postais do Rio de Janeiro⁵⁹, ou o próprio acervo de fotos de lugares esquecidos/submersos de cidades para a “série Passagens”. Meu projeto de doutorado incluiu, desde o início, a ideia de um novo grupo da “série Passagens” baseado na pesquisa em arquivos públicos brasileiros.⁶⁰

Por vezes revisito o acervo da “série Passagens” quando estou prestes a começar uma nova pesquisa para um conjunto de imagens. Gosto de observar as constâncias que surgem nessa coleção reunida ao longo dos anos. Selecionei uma delas para ilustrar como vou organizando estas constelações de fotografias. Várias das imagens do meu acervo versam sobre desregramento, desordem, perda de controle. Fotos de acidentes, enchentes, avalanches, terrenos revolvidos ou em obras são recorrentes na minha coleção. Lugares onde o labor humano opera, mas onde também encontra limites ou é surpreendido por forças externas e extremas.

⁵⁹ Tenho uma série de trabalhos realizados a partir de cartões postais de diferentes cidades ao redor do mundo. O maior acervo que colecionei é de postais Rio de Janeiro. Ele fica reunido em um pequeno fichário de metal e se divide por bairros ou pelas atrações turísticas que retratam.

⁶⁰ Farei uma reflexão mais densa sobre esta empreitada no capítulo 5 da tese, onde discuto a realização das “Passagens – Centro”.



Exemplos do acervo da “série Passagens”, colecionado ao longo dos anos. A maioria são fotografias adquiridas em feiras de antiguidades e, portanto, não possuem referência. Elas são escolhidas de acordo com meus interesses, dentre as muitas fotos desgarradas oferecidas pelos vendedores. Um peão prestes a cair do cavalo em um rodeio; a construção de uma estrada (ou seria uma avalanche?); uma possível trincheira...





Alguns exemplos de outro interesse “entrópico” que permeia a “série Passagens”: reuno fotos que “não entraram no álbum”, aquelas que são erros, descartes, como duplas exposições, imagens veladas, etc. Fotos que sofreram a ação do tempo também estão nesta “entrada” do meu arquivo. Gosto, ainda, de fotos dúbias, que geram perguntas, como esta figura mascarada no carnaval de rua, segurando um lança-perfume.

Poderia nomear essa “entrada” (ou fundo) do meu arquivo como *entropia*⁶¹. Cunhando um sentido mais próprio para o termo, definiria-o, dentro do meu universo poético, como um lugar onde construído e natural se reencontram, voltam a ser um. O que chamo aqui de entropia torna-se evidente em lugares onde a ordem corriqueira da sociedade é perturbada, onde percebemos fissuras em sua normalidade.

Me permito inventar um novo sentido para a palavra *entropia* tendo como referência o “dicionário crítico” escrito por Georges Bataille na revista “Documents” (1929-1930). Nele, o autor seleciona palavras que julga relevantes para seu vocabulário literário e cria definições mais livres e aplicadas para elas:

[verbete “informe”]

Um dicionário começaria a partir do momento em que não desse mais o sentido, mas as tarefas das palavras. Assim, o informe não é apenas um adjetivo que tem este ou aquele sentido, mas um termo que serve pra desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. (Bataille, 2018, p. 147)

O que Bataille chama de ‘trabalho’ é de uma ordem diferente, uma ordem tonal. Ele indica todos os processos de repulsa ou sedução despertados pela palavra, independentemente de seu significado. Por exemplo, o trabalho da palavra informe é apresentado nas reações de repulsa que acompanham sua enunciação: uma palavra não apenas pronunciada, mas cuspidada, atirada no rosto de alguém. (...) Portanto, a palavra é o locus de um evento, uma explosão de potencial efetivo, não um meio para a expressão de significado.⁶² [tradução livre] (Hollier, 1992, p. 30)

O termo *entropia* certamente é o “locus de um evento” ou “a explosão de um potencial eficaz” na “série Passagens”. Para além das fotografias apropriadas, o termo opera sobre meus interesses como artista-fotógrafa. No acervo de fotos feitas por mim existem recorrências desse mesmo tipo e as ruínas são um indicador disso. Construções que já não servem nenhum propósito, que foram abandonadas, que estão deterioradas, ou em decomposição, submergindo na cidade, são algo para o qual volto meu olhar com frequência.

⁶¹ “Tanto a entropia de Shannon [teoria da informação] como a entropia física podem ser pensadas como medidas logarítmicas de desordem. Mas essa afirmação explora uma compreensão ampla de ‘desordem’.” (Audi, 2006, p. 266)

⁶² “What Bataille calls job is of a different order, a tonal one. It indicates all those processes of repulsion or seduction aroused by the word independent of its meaning. For example, the job of the word formless is presented in the reactions of disgust accompanying its utterance: a word not merely pronounced, but spat out, flung into someone’s face. (...) Hence the word is the locus of an event, an explosion of effective potential, not a means for the expression of meaning.” (Hollier, 1992, p. 30)

Exemplos de fotografias captadas por mim
que constituem o acervo da “série Passagens”.
Casa arruinada na Rua Cosme Velho, Rio de Janeiro, 2019.



Ao folhear a compilação dos escritos de Bataille para a “Documents”, recém publicados em português, me deparei com sua arrebatadora “definição” para arquitetura:

A arquitetura é a expressão do próprio ser das sociedades, da mesma maneira que a fisionomia humana é a expressão do ser dos indivíduos. Entretanto, é sobretudo a fisionomia de personagens oficiais (prelados, magistrados, almirantes) que essa comparação se refere. De fato, apenas o ser ideal da sociedade, aquele que ordena e proíbe com autoridade, se exprime nas composições arquiteturais propriamente ditas. Assim, os grandes monumentos se elevam como diques, opondo a lógica da majestade e da autoridade a todos os elementos perturbadores: é sob a forma das catedrais e dos palácios que a Igreja ou o Estado se dirigem e impõem silêncio as multidões. É evidente, aliás, que os monumentos inspiram o decoro social e até mesmo, muitas vezes, um verdadeiro temor. (Bataille, 2018, p. 65)

Como bem coloca Denis Hollier, estudioso do pensamento de Bataille, sua visão a respeito da arquitetura e o que ela representa em nossa sociedade é bastante aguda:

Os ‘trabalhos’ assumidos pela palavra ‘arquitetura’ certamente têm mais importância do que seu significado.”

A arquitetura representa uma religião à qual dá vida, um poder político que ela manifesta, um evento que ela celebra, etc. A arquitetura, antes de quaisquer outras qualificações, é idêntica ao espaço de representação; ela sempre representa algo diferente de si mesma a partir do momento em que se distingue da mera construção.⁶³ [tradução livre] (Hollier, 1992, p. 31)

Minha abordagem da arquitetura destaca ruínas, ou espaços/lugares que caíram em desuso, perderam seu sentido inicial. De certa forma, entendo o ataque de Bataille à arquitetura e suas formas dominantes. Assim, a arquitetura que já não é funcional, que faliu, que não cumpre mais seu papel de autoridade, é a arquitetura que me convida a fotografá-la.

O monumental e inacabado edifício modernista do Hospital Universitário do Campus do Fundão (UFRJ), sobre o qual desenvolvi extensa pesquisa artística, é um bom exemplo de arquitetura que perdeu sua função. O registro de luxuosas portarias de edifícios *déco* dos anos 1930-1960, hoje esquecidas nos prédios de Copacabana ou nos arredores do Flamengo, feito para a “série Passagens”, é outro caso de uma arquitetura que ao longo das décadas tornou-se “inútil”, desperdiçada, invisível. Estudar essas falências da arquitetura não deixa de ser uma forma um tanto *selvagem* de lidar com esse fenômeno fundante das sociedades e, sobretudo, das sociedades urbanas.

⁶³ “The ‘jobs’ taken by the word ‘architecture’ certainly have more import than its meaning.” (...) “Architecture represents a religion that it brings alive, a political power that it manifests, an event that it commemorates, etc. Architecture, before any other qualifications, is identical to the space of representation; it always represents something other than itself from the moment it becomes distinguished from mere building.” (HOLLIER, 1992, p. 31)



Joana Traub Csekö
 Passagens – portaria (Ed. Paysandu)", 2011
 fotografia e manipulação digital
 67x100 cm



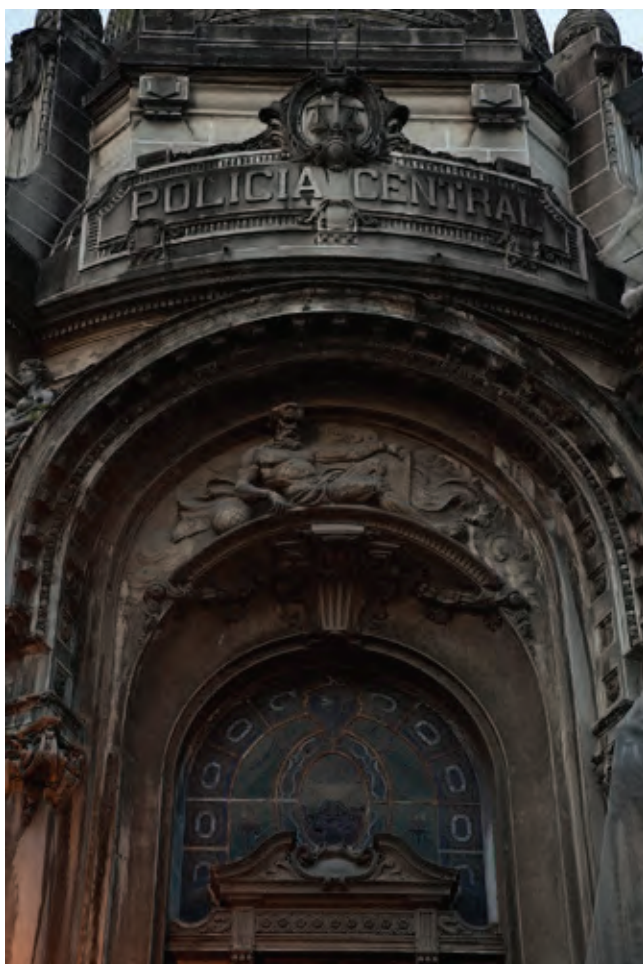
Joana Traub Csekö
 Passagens – porteiro (Ed. Perdigon), 2011
 fotografia cor
 67x100 cm



Exemplos de fotografias captadas por mim que constituem o acervo da “série Passagens”.

Ao lado: Casa arruinada demolida há alguns anos na Rua Bambina, Botafogo, Rio de Janeiro, 2010.

Abaixo: Prédio da Polícia Central antes de sua restauração. Durante a ditadura militar, o edifício foi sede do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) e cenário de atividades de tortura e perseguição política. Esquina da Rua dos Inválidos com Rua da Relação, Centro, Rio de Janeiro, 2012.



Nisto me vejo alinhada com a ideia de “não saber”⁶⁴ que permeia o pensamento de Bataille. Para encontrar o que captura meu olhar como artista-fotógrafa, sou movida por uma “maneira de ver infantil ou selvagem”, no sentido de que vejo algo com a intensidade de quem vê pela primeira vez.

[verbete “chaminé de fábrica”]

Se levo em conta minhas lembranças pessoais, parece que, desde a aparição das diversas coisas do mundo, durante a primeira infância, para nossa geração, as formas de arquitetura aterrorizantes eram muito menos as igrejas, mesmo as mais monstruosas, do que certas grandes chaminés de fábrica, verdadeiros tubos de comunicação entre o céu sinistramente sujo e a terra lamacenta e fétida dos bairros de tecelagens e tinturarias.

(...)

...é evidente que, em princípio, ninguém mais olha o que lhe aparece como a revelação de um estado de coisas violento no qual ele se acha em posição de réu. Essa maneira de ver infantil ou selvagem foi substituída por uma maneira de ver científica que permite tomar uma chaminé de fábrica por uma construção de pedra formando um tubo destinado à evacuação de fumaça a grandes alturas, isto é, por uma abstração. Ora, o único sentido que pode ter o dicionário aqui publicado é precisamente o de mostrar o erro das definições desse gênero. (Bataille, 2018, p. 129)

Sintetizando minha relação com o arquivo e a pesquisa histórica – duas ferramentas recorrentes no meu processo como artista –, a percepção de que estas informações e imagens precisam ser filtradas pela minha experiência, incorporadas (que passem pelo meu corpo), para só então se transmutarem em arte, é fundamental. O movimento inicial da investigação, da escolha de fotos de outras épocas só se consolida como arte ao ser metabolizado, sentido, processado a partir de outros meios, quicça como “não saber”.

2.3 A interseção entre fotografia e documento: usos poéticos

Como empregar o arquivo e o documento na arte? A “série Passagens” se propõe essa tarefa a partir da fotografia. Liberar a foto-documento de sua literalidade para usá-la de maneira mais aberta, mas sem que perca seu “fio da meada”. Ou seja, mantendo sua ligação com o passado,

⁶⁴ Bataille argumenta que o pensamento é incapaz de desbravar a complexidade do mundo e do humano, prestando-se apenas a dissertar sobre eles. A “noite” da complexidade, da multidão que é o humano não comporta o pensamento, mas apenas seu limite, seu esgotamento e, portanto, o êxtase e o silêncio daquele que nessa obscuridade ingressa e se cala, soberano.

“Todos nosotros, no por causa de métodos erróneos, sino por una impotencia de la multitud – que es la gran fuerza del hombre –, nada sabemos. (...) Teníamos verdades limitadas, cuyo sentido, cuya estrutura, eran válidos en un determinado ámbito. Pero de ahí, siempre quisimos ir más lejos sin poder soportar la idea de esa noche en la que ahora ingreso, que es la única deseable, frente a la cual el día equivale a lo que significa la avaricia mezquina en relación con el abandono del pensamiento.” (Bataille, 2002, p. 74)

com o “isso foi” e também ressaltando certas evidências nas imagens, remetendo-as ao lugar ou contexto com o qual um conjunto da série almeja se relacionar.

Fotos são documento, fotos são história. É claro que, pensando no campo expandido da fotografia, com o qual trabalho como artista, poderia dizer, fotos são também documento, também história. Pois creio que possamos tratar a fotografia como um dispositivo híbrido, que opera a partir de muitas forças externas, sejam culturais, de poder, que inferem sobre as imagens que vemos. Por outro lado, não vejo porque negar que há uma emanção do referente, captado no passado, que se atualiza cada vez que alguém vê uma foto. Complemento essa afirmação com duas citações que a reiteram:

O conteúdo de toda fotografia é história. Ele mostra o momento da origem da imagem que está sempre no passado até o momento em que a fotografia é vista.⁶⁵ [tradução livre] (Dant; Gilloch, 2002, p. 5)

Porque a câmera é literalmente uma máquina de arquivar, cada fotografia, cada filme é a priori um objeto de arquivo.⁶⁶ [tradução livre] (Enwezor, 2008, p. 12)

Uma artista brasileira cuja temática é perpassada pela interseção entre fotografia e documento, justamente desdobrando seus usos poéticos e políticos, é Rosângela Rennó. Tomaremos a obra de Rennó como um exemplo e uma referência de um trabalho rigoroso e que, tanto em seu aspecto formal quanto conceitual, é perpassado por inteiro pela fotografia. Mas a fotografia não é simplesmente o meio de escolha da artista, é a questão fundadora de sua obra. Rennó toma a fotografia como *leitmotiv* para construir um discurso crítico sobre a primeira das imagens técnicas em sua dimensão social, histórica, política, familiar, da memória.

Rennó opta por usar exclusivamente imagens apropriadas em suas obras. Desde 1988, a artista não produz novas imagens, ou seja, não fotografa, utilizando, na maior parte dos seus trabalhos, fotos de arquivos públicos ou privados. Rosângela crê ser mais subversiva e eficiente a manobra de reinserção de imagens descartadas (de arquivos mortos, álbuns de família esquecidos, retratos 3x4 abandonados) no circuito da arte, no espaço institucional do

⁶⁵ “The content of every photograph is history. It shows the moment of the image’s origin that is always in the past to the moment in which it is viewed.”

⁶⁶ “Because the camera is literally an archiving machine, every photograph, every film is a priori an archival object.”

museu. Interessam-lhe imagens que, já tendo cumprido seu ciclo de “vida útil”, sua “função social”, tornaram-se invisíveis porque inúteis para a sociedade. A recusa de Rosângela em fotografar, em produzir novas imagens, advém do fato de vivermos num mundo marcado pela saturação do campo imagético, pelo excesso e pela banalização das imagens. Hoje não é necessário produzir mais fotografias, pode-se trabalhar com o gigantesco universo de imagens já existentes, apenas ressignificando-as, dando a estas imagens outro sentido, deslocando-as do seu contexto inicial.

O método de trabalho de Rennó parte da coleção, de um constante processo de formação e ampliação de seu arquivo pessoal de fotografias:

Eu sou uma colecionadora compulsiva de rejeitos fotográficos, tudo aquilo que eu posso adquirir de alguma forma, feito a partir da fotografia, eu aceito, guardo, coleciono, junto, arquivo... É um arquivo aberto e muito pouco seletivo, porque me interessa a ideia daquilo que foi cristalizado ou sedimentado através da fotografia, do processo fotográfico.

Meu arquivo é amplo o suficiente para caber qualquer arquivo e qualquer imagem que tenha sido feita através da fotografia. Na verdade acho que gosto de pensar nesta superfície fotográfica, antes de qualquer coisa. Por isso não me interessa qual o valor de documento que a foto tem. Não me interessa o referente, só o que sobrou, o que ficou dele. É como se eu estivesse tentando fazer um arquivo da história da fotografia com tudo que é possível chegar às minhas mãos. (Rennó, 1998, p. 165)

Boa parte da obra de Rennó tem início nas fotografias de seu arquivo pessoal, ou em imagens que a artista recupera de outros arquivos e utiliza em seus trabalhos para que elas, então, possam integrar seu próprio arquivo. É este o caso de obras como “Cicatriz”, ou “Série Vermelha (Militares)”.

No entanto, o arquivo de Rennó não se limita à imagem fotográfica. Em sua busca constante por tudo aquilo que se refere à fotografia, a artista deu início, em 1992, ao projeto “Arquivo Universal”, “um arquivo de imagens sem imagens”, onde Rennó chega ao que poderíamos definir como o “grau zero da fotografia” (Rennó, 1998, p. 159). Este arquivo virtual é um *work in progress* composto por textos jornalísticos que mencionam ou se remetem a uma fotografia, sendo que a imagem em si está sempre ausente: “Comecei a perceber que era muito freqüente textos de jornais mencionarem fotografias mas não mostrá-las. Existe um convite ao leitor a imaginar uma fotografia que está ali, naquele relato textual, de forma

latente, esperando que se passe pela leitura para constituir-se como uma imagem mental.” (Rennó, 2001)

O “Arquivo Universal” é constituído por textos retirados de jornais, aos quais Rosângela dá visibilidade conforme acha pertinente a cada trabalho, por vezes utilizando só textos, outras, intercalando-os com imagens segundo algum recorte específico, como, por exemplo, textos que falam sobre anonimato, sobre política, sobre sangue, sobre militares, e assim por diante.

Na “série Vermelha (Militares)” (2000-03), as imagens apresentadas por Rennó encontram-se imersas em cor sanguínea, tendo que ser extraídas do vermelho pelo olhar atento de escrutínio do espectador. O mesmo acontece com os textos, suntuosos, escritos em preto, sobre almofadas de veludo negro. O tema dos escritos escolhidos para acompanhar estes sinistros militares relacionam-se à morte, à política e às organizações militaristas espalhadas pelo mundo. As referências, assim como nas imagens, são tênues, temos de adivinhá-las. Um dos textos faz alusão à tortura na ditadura militar brasileira, já o segundo menciona o nazismo e as organizações de ultradireita:

A ideia que ela diz guardar de seu algoz é a de um homem que confundia seus interlocutores quando assumia o comportamento frio decidido e muito objetivo nos interrogatórios. Vinte anos depois, E.M., 41 anos, ex-militante do MR-8, ficou trêmula ao ver a fotografia recente do delegado D.P. e não teve dúvida em afirmar: ‘É ele mesmo! Essa fisionomia ficou muito forte para mim.

A demissão daquele ministro que, há sete anos, acompanha o presidente em diversas funções públicas foi provocada por uma fotografia publicada no mês passado, na revista Notícia. Ex-membro da suprema corte M.M., 49 anos, cabelos ralos e barba branca, estava praticamente irreconhecível, bem mais jovem, com o rosto liso, e o braço direito levantado, numa clara saudação ao ídolo de sua adolescência. Acusado de ter pertencido a organizações de extrema direita que, nos anos 60, cometeram mais de uma centena de ataques contra judeus e comunistas, M. não tentou negar. Apenas perguntou: – Quem não comete erros aos 14 anos de idade?

Em várias de suas obras, Rennó escolhe trabalhar a partir de uma história visual dos vencidos. Ela crê em uma história da fotografia que não a das “grandes imagens”, mas que, pelo contrário, passaria justamente por onde o meio parece ter encontrado sua falência mais patente: nos dejetos fotográficos, nas imagens que ninguém mais quer ou vê. Um conceito regente sobre o olhar que Rosângela Rennó lança sobre a fotografia é definido por Paulo Herkenhoff como “amnésia social”:

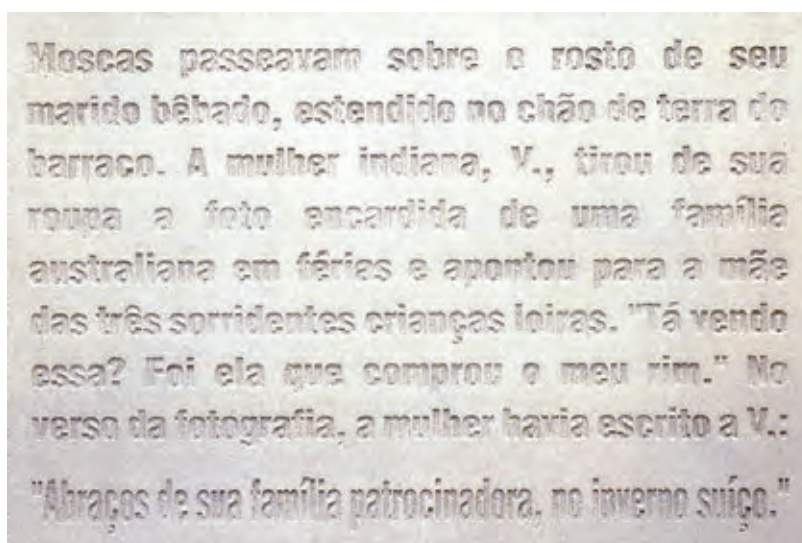
Para a artista, a amnésia social, embutida na ideologia ou deliberadamente provocada, alimenta-se da própria fotografia, na perversão de sua função de memória visual para então produzir recalçamento. Inversamente à amnésia psicológica, em que o indivíduo produz o esquecimento, na amnésia social o próprio sujeito é apagado pela ideologia e outras práticas do poder. Cada imagem trabalhada por Rennó é, então, interrupção fragmentária desse oblívio. É um resgate do sujeito no tempo, operando a presentificação do passado. (Herkenhoff *apud* Rennó, 1998, p.142)



Rosângela Rennó

“Série Vermelha (Militares)”, 2000-03

Fotografias digitais realizadas a partir de originais fotográficos adquiridos em feiras de artigos de segunda mão ou doados por familiares e amigos. (RENNÓ, 2003)



Rosângela Rennó

“sem título (rim) – projeto arquivo universal”, 1994

texto esculpido em isopor extrudado

90x120x3 cm

(RENNÓ, 1998)

“Cicatriz” (1996-2003) é uma das séries mais contundentes da obra de Rennó. Composta por dezoito fotografias e doze textos do Arquivo Universal que falam sobre cicatrizes, o trabalho lida com o conceito de amnésia social, aqui utilizado de forma explícita e evidentemente política. Para realizar “Cicatriz” Rennó pesquisou longamente os arquivos do Museu Penitenciário Paulista, pertencente ao Complexo do Carandiru. As fotografias encontradas pela artista datam de 1915, algumas ainda possuem negativos de vidro. São registros feitos pelo setor de Psiquiatria e Criminologia da penitenciária, sob a responsabilidade de um certo Dr. Moraes de Mello. (Herkenhoff *apud* Rennó, 1998, p.183)

A quantidade de negativos é imensa, por volta de 15.000. As imagens descobertas documentam as tatuagens dos presos da época, sendo, portanto, fotos de detalhes, da intimidade dos corpos marcados dos delinquentes, feitas para designá-los, catalogá-los, categorizá-los numa clara alusão ao método lombrosiano. Aqui a máquina fotográfica funciona como “instrumento e prova”, como uma perversa extensão do panóptico definido por Michel Foucault em seu ensaio “Vigiar e Punir”. Rennó extrai seu material “deste modo de construir a extensão do olho fotográfico como a própria extensão do olho do Estado. A câmera seria como um olho onividente. Já não se vigia o lugar onde está o prisioneiro, mas todos os lugares do corpo do prisioneiro” (Herkenhoff *apud* Rennó, 1998, p. 186).

Entrevejo afinidades na forma como Rennó discute momentos da história brasileira onde houve um apagamento deliberado de episódios trágicos da memória coletiva do país e meu próprio trabalho, onde, por vezes, me ocupo de apagamentos da memória coletiva, especialmente ligados à destruição de lugares físicos no Rio. Rosângela comenta esta questão em seu trabalho:

Sempre fiquei muito impressionada com a facilidade que o próprio país tem para apagar certos episódios, como, por exemplo, o massacre do Carandiru. O que se faz? Demole-se o prédio. Assim se elimina qualquer vestígio. Pra que criar um memorial para os 111 mortos, esses mortos são uma vergonha, uma vergonha para o Estado de São Paulo, uma vergonha nacional. (Rennó, 2001)



Rosângela Rennó

“Cicatriz”, 1996-2003

Série de fotografias realizadas a partir de reproduções de negativos fotográficos do Museu Penitenciário Paulista e de textos do “Arquivo Universal”.

(RENNÓ, 2003)



Para Rennó, entretanto, mais importante que fazer trabalhos que interpelem duros assuntos da conjuntura nacional é exercer alguma “ação política” através da arte. Em entrevista Rosângela falou sobre este aspecto de “Cicatriz”, que exigiu grande esforço da artista para obtenção de acesso aos arquivos criminológicos do Estado:

Isso foi algo que entendi quando fui fazer o trabalho dentro do museu penitenciário. Percebi que entrando no museu e atuando lá dentro, para poder tirar imagens de lá e colocá-las no meu arquivo pessoal, dar visibilidade a estas imagens, eu tive que entrar primeiro. Entrar foi parte de uma ação política. Tirar as imagens de lá foi uma outra ação política. (Rennó, 2001)

No texto que acompanha “Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art” (2008) – uma das exposições mais icônicas sobre o uso que artistas fazem de materiais de arquivo da modernidade (leia-se, a apropriação de imagens pré-existentes em fotografia e filme/video) –, seu curador, o renomado nigeriano Okwui Enwezor, explana como o vivo interesse que arquivos vêm despertando em artistas é capaz de promover atos de rememoração, incluindo a reversão de apagamentos históricos.

Em ‘Archive Fever’, o artista atua como agente histórico da memória, enquanto o arquivo emerge como um lugar no qual as questões com o passado são contaminadas pelos vapores adstringentes da morte, destruição e degeneração. No entanto, contra a tendência das formas contemporâneas de amnésia, em que o arquivo se torna um local de origens perdidas e a memória é despossuída, é também dentro do arquivo que ocorrem os atos de recordação e regeneração, onde uma sutura entre o passado e o presente é realizada, na zona indeterminada entre evento e imagem, documento e monumento.⁶⁷ [tradução livre] (Enwezor, 2008, p. 46-47)

Retomando associação entre história e fotografia/documento na arte, resgato uma provocação que meu co-orientador Maurício Lissovsky lançou, ao perceber minha preocupação em elaborar e apresentar a pesquisa histórica na qual se baseiam as “Passagens – Centro”⁶⁸: Como uma fotografia é capaz de mobilizar a história? E como o artista mobiliza a história?

⁶⁷ “Within ‘Archive Fever’ the artist serves as the historic agent of memory, while the archive emerges as a place in which concerns with the past are touched by the astringent vapors of death, destruction and degeneration. Yet, against the tendency of contemporary forms of amnesia whereby the archive becomes a site of lost origins and memory is dispossessed, it is also within the archive that acts of remembering and regeneration occur, where a suture between the past and present is performed, in the indeterminate zone between event and image, document and monument.” (Enwezor, 2008, p. 46-47)

⁶⁸ Esta será a temática da parte seguinte da tese, na qual trarei um pouco da história urbana e sociocultural do Centro do Rio na virada para o século XX, pesquisada para o desenvolvimento das “Passagens – Centro”.

Para Lissovsky, os artistas modernos costumavam se pensar como “vanguardas históricas”, mas não como agentes da compreensão e da própria formulação da história. Já uma vertente de artistas da contemporaneidade tem se colocado de maneira diversa, pensando em como a arte pode interpretar e reponder à História.

Uma das atitudes que caracteriza as “Passagens – Centro” é a demanda por uma resposta da História sobre o que foi deixado à sombra, sobre passados esquecidos, articulando a sutura entre memórias menos contadas ou lembradas e o presente.

Fecho o círculo de minha argumentação sobre o uso de imagens apropriadas fusionadas a fotos feitas por mim na “série Passagens” com este belo excerto do artigo de Didi-Huberman, “A Imagem Queima”⁶⁹ (“L’Image Brûle”), onde encontrei a descrição mais poética e pertinente para o meu entender deste trabalho e as conexões que ele realiza entre diferentes tempos, atualizando passados por meio da fotografia.

Pois a imagem é outra coisa além de um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, uma cauda visual do tempo que ela quis tocar, mas também de tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre si – que, como arte da memória, não pode deixar de aglutinar. É a cinza de várias fogueiras misturadas mais ou menos quente. Nesse aspecto, então, *a imagem queima*. Ela queima pelo *real* de que ela mesma, em um momento, se aproximou (...) Ela queima pelo *desejo* que a anima, pela intencionalidade que a estrutura, pela enunciação, até mesmo pela urgência que manifesta (...) Ela queima pela destruição, pelo incêndio que esteve prestes a pulverizá-la, do qual escapou e, conseqüentemente, é capaz hoje de oferecer o arquivo e a possível imaginação. Queima pela *luz*, ou seja, pela possibilidade visual aberta por seu próprio consumo (...) Ela queima por seu *movimento* intempestivo, incapaz de deter sua marcha (...) Ela queima pela *dor* da qual procede e que oferece a quem dedique seu tempo para se afeiçoar a ela. Enfim, a imagem *queima* pela memória, ou seja, que ela queima ainda, ainda que seja só cinza: um jeito de expressar sua vocação essencial para a sobrevivência, para o apesar de tudo. Mas, para sabê-lo, para senti-lo, é preciso ousar, é preciso aproximar o rosto da cinza. E soprar suavemente para que a brasa, por debaixo, comece a emitir de novo seu calor, sua luz, seu perigo. Como se, da imagem cinza, saísse uma voz: ‘*Não vês que estou queimando?*’ [último grifo meu] (Didi-Huberman, 2018, p. 67-69)

A pergunta de Didi-Huberman que condensa a exposição feita em seu texto é uma das que me impele a lidar com imagens, fazer imagens, ver imagens, com a consciência de que elas “não estão no presente”, que são “uma impressão, um rastro, uma cauda visual do tempo que ela [a imagem] quis tocar, mas também de tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre si”.

⁶⁹ O texto foi primeiramente publicado na revista Art Press em 2004.

Quando vejo fotografias de outras épocas que podem compor um conjunto da “série Passagens” tenho a impressão de estar soprando as cinzas para sentir novamente o calor dessas imagens. A série deseja promover o contato entre imagens, gerar a faísca que fará com que elas entrem novamente em combustão, que seu “real”⁷⁰ se una à imaginação de quem as vê, que se atualize e se transmute, produzindo uma nova chama.

⁷⁰ Me refiro ao “real” como no sentido proposto por Didi-Huberman ao retomar Benjamin e sua concepção de uma fotografia “chamuscada pelo real passado”:

“Quando o olhar do operador se enrola no visor, ele se coloca em situação de abstrair ou de ‘explicar’ um real que, entretanto, implica-o por todos os lados. É necessário o inconsciente (algumas vezes também a consciência) para gerenciar tudo isso. É assim que o espaço se encontrará, na imagem fotográfica, ‘elaborado de forma inconsciente’, como é inconsciente a temporalidade fotográfica, segundo Benjamin: essa pequena ‘centelha do acaso do tempo de aqui e agora, da que temos, doravante, diante de nós, um frágil traço visual. Em que isso resulta? Benjamin nomeia de ‘um buraco’, que tem que ser compreendido literalmente como um *buraco de queimadura*: ‘O real’, escreve ele, ‘provoca um buraco na imagem ao queimá-la.’” (Didi-Huberman, 2018, p. 51-52)

O CENTRO DO RIO NA VIRADA PARA O SÉCULO XX

3 A CHEGADA DAS MEGALÓPOLES: BREVE HISTÓRIA URBANA DO CENTRO

3.1 Aproximações e afinidades entre o livro das “Passagens” de W. Benjamin e a “série Passagens”

Quando resolvi trazer o projeto das “Passagens – Centro” para o doutorado, uma das primeiras perguntas sobre o desenvolvimento teórico deste trabalho foi qual seria sua relação com o misterioso e inacabado livro das Passagens (*Passagen Werk*) de Walter Benjamin. O interesse pelos textos de Benjamin me acompanha desde a graduação na Escola de Comunicação da UFRJ, onde é bastante lido por ser um dos intelectuais que contribuiu para a formação do que veio a ser conhecido como a Teoria Crítica da Escola de Frankfurt⁷¹ e um dos pensadores pioneiros sobre temas que seguem perpassando nossa realidade como a cultura de massas e sua relação com a arte e a fotografia, por exemplo.

Assim que a primeira edição completa dos estudos para o livro das Passagens foi publicada em português pela UFMG, ganhei-a de presente. Desde então li diferentes trechos deste enorme arquivo sobre o início da cultura industrial na cidade de Paris no século XIX, mas ainda não havia feito um estudo sistemático sobre o mais complexo projeto de Benjamin,

⁷¹ “Desde sua fundação em 1923, o Instituto para Pesquisa Social da Universidade de Frankfurt tem sido considerado um local de teoria social crítica. Inicialmente dedicado à teoria e história do socialismo e do movimento operário, a orientação teórica do Instituto desenvolveu-se sob a direção de Max Horkheimer em um programa em torno do qual intelectuais como Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Erich Fromm, Otto Kirchheimer, Leo Löwenthal, Herbert Marcuse, Franz Neumann, Friedrich Pollock estiveram reunidos. Essa orientação mais tarde veio a ser conhecida como ‘Teoria Crítica da Escola de Frankfurt’. Fechado no início de 1933, o Instituto conseguiu se mudar para a Universidade de Columbia em Nova York e voltou para Frankfurt em 1951.”(Site IfS Institut für Sozialforschung. *The History of the IfS* <https://www.ifs.uni-frankfurt.de/history.html>. Acesso: 25 ago. 2021.)

O conceito de “teoria crítica” pode ser definido como “qualquer teoria social que é ao mesmo tempo explicativa, normativa, prática e auto-reflexiva. O termo foi primeiramente desenvolvido por Horkheimer como uma auto-definição da Escola de Frankfurt e sua revisão do marxismo. O termo agora tem um significado mais amplo que inclui qualquer aproximação crítica ou teórica, incluindo o feminismo e a filosofia libertária. Quando afirmam possuir cunho científico, tais abordagens visam fornecer explicações rigorosas das causas da opressão, tais como crenças ideológicas ou dependência econômica; essas explicações devem, por sua vez, ser testadas contra evidências empíricas e empregar as melhores teorias econômicas e sociais disponíveis. Tais explicações são também normativas e críticas, pois implicam juízos negativos acerca das práticas sociais correntes. Tais explicações também são práticas, proporcionando um melhor auto-entendimento a agentes que podem desejar melhorar as condições sociais que a teoria julga negativamente. Tal mudança tem como objetivo geral a ‘emancipação’, e o conhecimento teórico permite que agentes possam remover os limites para a liberdade humana e a causa do sofrimento humano. Por fim, essas teorias devem ser auto-reflexivas: elas devem refletir sobre a sua própria condição de possibilidade e seu efeito transformador potencial.” (Audi, 2006, p. 910)

interrompido pela Segunda Guerra Mundial, que levou à morte esse notável autor judeu-alemão de orientação marxista.

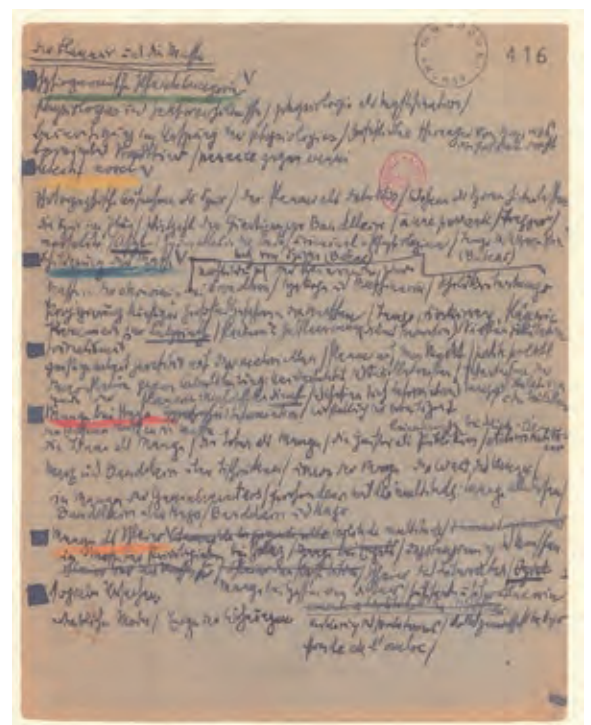
A curiosidade e o desejo de articular as Passagens benjaminianas à minha “série Passagens” existe há algum tempo, porém, os escritos de Benjamin são por vezes elípticos, sintetizando muitas camadas de sentido em poucas belas linhas, o que exige cuidado ao criar associações com este denso estudo desenvolvido há quase cem anos. Considerando que, “se tivessem sido concluídas, as Passagens não teriam sido nada menos do que uma filosofia material da história do século XIX”, e o “projeto ocupou Benjamin durante treze anos, de 1927 até sua morte, em 1940” (Tiedemann, 2006, p. 13), reconheço ser necessário respeitar a mais ambiciosa proposta de um dos pensadores extraordinários do século XX.

A “enciclopédia urbana” de Benjamin, organizada e publicada pela primeira vez em 1982 pelo alemão Rolf Tiedemann é dividida em 36 “arquivos temáticos” (ou *Konvoluten*) que constituem a parte mais volumosa das Passagens, reunindo 4.000 fragmentos (Bolle, 2006, p. 1145). Os esboços sobreviventes para o texto final do livro das Passagens estão longe de serem conclusivos. Sabemos também que Benjamin lançou mão do arquivo desenvolvido ao longo dos anos em pesquisas na Bibliothèque Nationale em Paris e na Staatsbibliothek em Berlim para escrever vários de seus textos maduros, como “O Autor como Produtor”, “A Obra da Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica” ou “Sobre o Conceito de História”. A questão colocada pelo comentarista da edição brasileira das Passagens, Willi Bolle, permanece:

Qual é exatamente a função deste grande arquivo de milhares de fragmentos que constitui as Passagens? Podemos distinguir basicamente dois tipos de uso: 1) como coletânea provisória de materiais em função de um livro a ser redigido, para depois ser dispensada; 2) como banco de dados com valor permanente, dispositivo para formas sempre novas de escrita da História. (Bolle, 2006, p. 1146)



Walter Benjamin na Bibliothèque Nationale, Paris, 1937.
Foto: Gisèle Freund.



Exemplos de anotações e esquemas de símbolos desenvolvidos por Benjamin para a sistematização dos arquivos temáticos do livro das Passagens.

A segunda possibilidade me parece uma forma instigante de estabelecer relações com esse arcabouço de história material deixado em aberto por Benjamin. Bolle interpreta o arquivo das Passagens como um hipertexto, um dispositivo para novas pesquisas (Bolle, 2006, p. 1150). Ao pensarmos que as Passagens são um “banco de dados” torna-se possível valorizar seu arquivo como uma ferramenta “móvel e dinâmica”. A partir desta perspectiva, as entradas do arquivo podem ser articuladas e re-conectadas ao presente em um trabalho produtivo “envolvendo a participação ativa dos leitores”. Para Bolle, se encararmos desta maneira a grande coleção contida nas Passagens, “as pesquisas benjaminianas sobre a metrópole moderna podem ser redimensionadas e reprogramadas de acordo com novas constelações históricas.” (Bolle, 2006, p. 1152)

Essa mobilidade e dinâmica de processar as informações foi denominada por Benjamin de ‘processo de refundição’. É como se o autor quisesse incorporar à sua obra, em termos de forma e método, o espírito da metrópole como *la ville qui remue*, a cidade que se move sem parar. (Bolle, 2006, p. 1151)

Outro dado importante que atualiza a investigação de Benjamin, se levarmos em conta o retorno de tendências fascistas ou de ultra-direita no contexto mundial, é justamente o momento histórico em que ele desenvolveu as Passagens. “Foi a experiência do seu ‘tempo de agora’, o período entre as duas guerras mundiais, que constituiu o ponto de fuga político das Passagens (...): ‘a consciência obscura de que, juntamente com as grandes cidades, cresciam os meios que permitem arrasá-las’.” (Benjamin *apud* Bolle, 2006, p. 1155)

As *Passagen Werk* são um “texto duplo”. Em uma primeira leitura somos apresentados à história social e cultural da Paris do século XIX mas, em verdade, ao trazer fatos materiais deste passado recente, o autor se dirige à sua própria geração, visando sua educação política através investigação das origens históricas do momento atual. (Buck-Morss, 1989, p. 48)

A fim de compreender como a chegada do capitalismo influiu sobre a mente humana e como a “nova natureza industrial” trouxe consigo o mundo das mercadorias e subsequentemente a fantasmagoria ou fetiche que envolveu a população em um “sonho coletivo”, Benjamin analisa minuciosamente a modernidade primeva do Segundo Império na França do século XIX. Tal período guarda semelhanças como a ascensão de Hitler nos anos 1930:

Napoleão III foi o primeiro ditador burguês; Hitler foi a sua encarnação atual. Hitler anunciava o seu governo como historicamente único: ‘Isto só acontece uma vez; nunca mais voltará a acontecer’. Hitler não assumiu o título de Presidente do Reich; o seu objetivo era impressionar o povo com o carácter único do seu aparecimento’ – assim nota Benjamin em 1934. (...) Luís Napoleão após o golpe conclamou um plebiscito para justificar a sua ordem ilegal de dissolução da República. Hitler empregou precisamente esta tática em agosto de 1934. O que interessa a Benjamin não é apenas o paralelo na estratégia política, mas a constelação prototípica de elementos que constituíram o cimento social do Segundo Império, incluindo a utilização de novas tecnologias de produção cultural com o objetivo de controle social em vez de libertação.⁷² [tradução livre] (Buck-Morss, 1989, p. 308)

Susan Buck-Morss, pesquisadora norte-americana que produziu um dos mais completos e definitivos estudos sobre as Passagens, conclui acerca desse marcante paralelo político subjacente ao projeto:

Ao mesmo tempo que condenava os conteúdos da cultura moderna, [o fascismo] encontrou no sonho de coletivo criado pelo capitalismo de consumo um receptáculo pronto para ser usado na sua própria fantasmagoria política. A porosidade psíquica das massas não despertas absorveu as extravagâncias encenadas das reuniões de massas tão prontamente quanto o fez com a cultura de massa.⁷³ [tradução livre] (Buck-Morss, 1989, p. 312)

Após a sucinta contextualização sobre alguns aspectos gerais que me aproximaram do livro das Passagens, volto à questão colocada: de que ângulos posso abordar um estudo polifônico como as *Passagen-Werk*? Percebo três vertentes:

- 1- A partir da história das cidades e sua atualização, quer dizer, como nos encontramos agora nos grandes centros urbanos do século XXI?
- 2- A partir do campo da arte, da poética e, conseqüentemente, dos mistérios e possibilidades deixados por esse projeto inacabado; a partir da forma da escrita e do pensamento benjaminiano, alegórico, imagético, transdisciplinar, perpassado por vários campos do conhecimento. Talvez onde essas características se tornem mais evidentes seja na “atitude cognitiva quasi-mágica” com a qual Benjamin lida com a cultura e a história material (Buck-

⁷² “Napoleon III was the first bourgeois dictator; Hitler was his present-day incarnation. Hitler advertised his rule as historically unique: ‘This happens only once; it never comes again.’ Hitler did not assume the title of President of the Reich; he had in view impressing upon the people the one-time-only nature of his appearance’ – so Benjamin notes in 1934. (...) Louis Napoleon followed the coup with a plebiscite to justify his illegal dissolution of the Republic. Hitler employed precisely this tactic in August 1934. What concerns Benjamin is not only the parallel in political strategy, but the prototypical constellation of elements that provided the social cement of the Second Empire, including the use of new technologies of cultural production for the goal of social control rather than liberation.”

⁷³ “While condemning the contents of modern culture, [Fascism] found in the dreaming collective created by consumer capitalism a ready-at-hand receptacle for its own political phantasmagoria. The psychic porosity of the unawakened masses absorbed the staged extravaganzas of mass meetings as readily as it did mass culture.”

Morss, 1989, p. 13). Em vida, Benjamin foi um teórico considerado excêntrico⁷⁴. Um visionário parcialmente incompreendido, cujos escritos só foram corretamente avaliados e interpretados décadas após sua morte.

3- A partir da nova concepção sobre o campo da História desenvolvida por Benjamin ao longo das Passagens. Ela é teorizada, sobretudo, em uma das principais entradas para seu arquivo, intitulada “N - Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso”, que deu origem ao texto “Sobre o Conceito de História” (1940).

Ressalto que o Benjamin que procuro será mais instrumental, em consonância com operações que lanço mão como artista na “série Passagens” e particularmente nas “Passagens – Centro”. Os paralelos traçados entre os dois projetos (guardadas suas devidas proporções) devem ressignificar poeticamente algumas ideias desenvolvidas pelo autor, uma vez que estou lidando com o campo da arte e da fotografia.

Em tempo, lembro que o livro das Passagens é uma referência para meu trabalho, mas não a única, nem a primeira – o começo da “série Passagens” foi marcado também por referências literárias⁷⁵. De toda forma, o homônimo com o livro-projeto de Benjamin sempre foi bem-vindo e aproveito a coincidência/sincronicidade que nos une na língua portuguesa para deixar que este pensador único me acompanhe de maneira difusa, porém constante, através do título da “série Passagens”. A série toma para si essa palavra tanto como verbo/ação, quanto como homenagem a este teórico que contribuiu para uma compreensão crítica da realidade capitalista, para uma nova concepção filosófica da história e para como a arte pode contribuir de forma política e utópica para que despertemos das miragens/fantasmagorias do modo de vida capitalista no qual nos encontramos cada vez mais imersos.

⁷⁴ As Passagens reúnem referências dispares como Proust, Marx e Freud, além de dialogarem com o movimento surrealista. Essa montagem teórica “é única em sua abordagem da sociedade moderna, já que leva a cultura de massas à sério não somente como fonte de fantasmagorias, mas também como a fonte de energia coletiva necessária para superá-la” (Buck-Morss, 1989, p. 253).

⁷⁵ Cito rapidamente alguns dos livros que estiveram presentes no início do desenvolvimento da “série Passagens”: “Bestiário” de Julio Cortazar; “Alice’s Adventures in Wonderland” de Lewis Carroll; “A Jangada de Pedra” de José Saramago; “Moby Dick” de Herman Melville. Dois poetas também foram importantes nesse momento, Carlos Drummond de Andrade (“A Rosa do Povo”) e Ferreira Gullar (“Na Vertigem do Dia”). São referências bastante livres que me ajudaram a acessar formas de ficcionar o mundo, imaginar e pensar sobre o Tempo.

3.2 As “Passagens – Centro” e a concepção de História benjaminiana

Uma interseção possível entre o pensamento benjaminiano e minha pesquisa está na forma de confrontar o tempo e o passado, aqui interpretados como História. Para este teórico marxista heterodoxo, uma nova concepção da história deveria inevitavelmente passar pela crítica a um dos pilares do capitalismo, o progresso. Conforme fui adentrando o universo das Passagens, entendi o quão pertinente é seu ceticismo em relação ao conceito positivista de progresso. Segundo o estudo realizado por Buck-Morss, ainda nas primeiras anotações para seu projeto, Benjamin escreve que um dos objetivos das Passagens seria “afastar qualquer vestígio de ‘desenvolvimento’ da imagem da história; superar ‘a ideologia do progresso em todos os seus aspectos’.” (*apud* Buck-Morss, 1989, p. 79)

As reflexões de Benjamin sobre como o capitalismo imperialista impõe uma escalada para o crescimento (e exploração) infinitos – onde a novidade renovada das mercadorias esconde a repetição “do sempre igual” –, tem na moda o emblema dessa “relação secreta da experiência moderna da história” (Buck-Morss, 1989, p. 293). Para o autor, é a moda quem “prescreve o ritual segundo o qual o fetiche da mercadoria deseja ser adorado” (Benjamin, 2006, p. 44). Buck-Morss desenvolve essa conceituação benjaminiana sobre a modernidade capitalista: “o fetiche é a chave para a mercadoria como fantasmagoria mítica, a forma cativa da história. Ela corresponde à forma reificada da nova natureza [industrial], condenada ao Inferno moderno do novo como sempre-o-mesmo.” (Buck-Morss, 1989, p. 211). Sob o capitalismo, “o mito mais recente é sempre suplantado por outros mais novos, o que significa que a própria novidade se repete miticamente.” (Buck-Morss, 1989, p. 293)

Se agora nos deparamos com a chegada ao limite da expansão extrativista do planeta dentro de um sistema capitalista global cada vez mais predatório e desigual, reler Benjamin nos faz perceber como sua atualização do conceito de história – livre das ideias de progresso e desenvolvimento como “um processo essencialmente automático, percorrendo, irresistível, uma trajetória em flecha ou em espiral” (Benjamin, 1986, p. 229) – é uma contribuição das mais relevantes para o pensamento ocidental.

A ideia de um progresso da humanidade na história é inseparável da ideia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo. A crítica da ideia de progresso tem como pressuposto a crítica da ideia dessa marcha. (Benjamin, 1986, p. 229)

Quando Benjamin escolhe as passagens parisienses⁷⁶ e a cultura material do século XIX como mote para seu mais significativo projeto, ele buscava precisamente os objetos descartados, as construções obsoletas, o que havia se tornado fora-de-moda. Para o autor, era no “lixo da história” onde se deveria buscar evidências da “destruição material sem precedentes” operada pela “megalomania de proporções monumentais equacionadas pelo capitalismo e pela expansão imperial aliadas ao curso progressista da história.” (Buck-Morss, 1989, p. 93)

Se, ao fim de um século, as passagens originais parecem pré-históricas é devido às mudanças extremamente rápidas que a tecnologia industrial provocou na paisagem urbana. Mas a experiência do tempo trazida por esta rápida mudança foi exatamente o oposto: uma repetição infernal. Ambas as imagens criticam uma suposição mítica quanto à natureza da história. Uma é a suposição de que a mudança rápida é progresso histórico; a outra é a conclusão de que o moderno não é progresso...⁷⁷ [tradução livre] (Buck-Morss, 1989, p. 108)

Nas palavras de Benjamin, “pode-se considerar um dos objetivos metodológicos deste trabalho demonstrar um materialismo histórico que aniquilou a ideia de progresso.” (Benjamin, 2006, p. 502). Neste ponto se faz pertinente a icônica imagem do Anjo

⁷⁶ Transcrevo duas citações que retratam o que são as passagens parisienses. A primeira, retirada do próprio livro das Passagens, no “Exposé de 1935”, onde Benjamin se vale de um Guia de Paris do século XIX para defini-las, e a segunda de Buck-Morss, contextualizando essas primeiras versões capitalistas do que posteriormente viriam a ser as lojas de departamento, galerias comerciais e, por fim, os *shoppings*.

“Um *Guia Ilustrado de Paris* diz: ‘Estas passagens, uma recente invenção do luxo industrial, são galerias cobertas de vidro e com paredes revestidas de mármore, que atravessam quarteirões inteiros, cujos proprietários se uniram para esse tipo de especulação. Em ambos os lados dessas galerias, que recebem luz do alto, alinham-se as lojas mais elegantes de modo que tal passagem é uma cidade, um mundo em miniatura.’” (Benjamin, 2006, p. 40)

“As passagens eram ‘o templo original do capitalismo mercantil’. ‘Passagens – elas luziam sobre a Paris do Segundo Império como grutas de fadas’. Construídas como uma igreja em forma de cruz (para pragmaticamente se conectarem às quatro ruas circundantes), estas passagens de propriedade privada mas atravessadas pelo público, exibiam mercadorias em vitrines como ícones em nichos. As bem profanas casas de prazer que ali localizadas tentavam os transeuntes com perfeições gastronômicas, bebidas intoxicantes, riqueza sem trabalho ao jogar na roleta, alegria nos teatros de *vaudeville* e, nas galerias do primeiro andar, êxtases de prazer sexual vendidos por uma hoste celestial de bem vestidas damas noite...” [tradução livre] (Buck-Morss, 1989, p. 83)

⁷⁷ “If after a century the original arcades appear prehistoric, it is because of the extremely rapid changes which industrial technology has wrought upon the urban landscape. But the experience of time brought about by this rapid change has been precisely the opposite: hellish repetition. Both images criticize a mythical assumption as to the nature of history. One is the assumption that rapid change is historical progress; the other is the conclusion that the modern is no progress...”

da História⁷⁸ que figura entre as teses do texto “Sobre o Conceito de História”. Tiedemann dirá que este anjo é uma alegoria para o próprio materialismo histórico⁷⁹ benjaminiano “a cujo olhar paralisado toda a história até hoje se apresenta como catástrofe, ‘que ininterruptamente amontoa ruínas sobre ruínas, jogando-as a seus pés’ e diante do qual são abolidas todas as categorias com as quais a história foi apresentada até hoje.” (Tiedemann, 2006, p. 27)

Assim, “o que se encontra na história, mas não foi resgatado por ela, seria objeto da historiografia materialista tal qual Benjamin queria praticá-la nas Passagens.” (Tiedemann, 2006, p. 28) Através da construção de uma história que se volta para o rastro “de destruição da natureza material, tal qual ela aconteceu”, contrastada com o “mito futurista do progresso histórico, que só pode ser sustentado pelo esquecimento do que aconteceu” (Buck-Morss, 1989, p. 94), Benjamin cria uma nova abordagem histórica, onde a ideia de atualização do passado substitui a ideia de progresso.

O olhar histórico não se dirige mais para trás, do presente em direção à história, e sim parte dela, para frente, em direção ao presente. Benjamin procurava decifrar ‘na vida e nas formas aparentemente secundárias, perdidas’ do século XIX ‘a vida de hoje, as formas de hoje’. (Tiedemann, 2006, p. 27)

Na história antievolucionista de Benjamin o interlocutor é convidado a montar, a partir de estilhaços do passado, uma outra interpretação histórica do presente. E o trabalho do historiador, por sua vez, “consiste em ‘arrancar’ do passado aquele fato inacabado e parente do presente e em reconstituí-lo como uma ‘descoberta, que se relaciona, singularmente, com o reconhecimento’.” (Bolle, 2006, p. 1158)

Uma das ideias mais cativantes nas formulações sobre a história de Benjamin é que sua escala deve ser adequada à vida humana. Para uma outra compreensão de fatos históricos, eles

⁷⁸ Como o próprio Benjamin escreve, a imagem para seu Anjo da História é baseada em uma monotipia do artista Paul Klee nomeada “Angelus Novus” (1920). Benjamin adquire esse quadro e mantém-o consigo até sua tentativa de fuga para a Espanha em 1940, quando tentava escapar do nazismo.

⁷⁹ O materialismo histórico é um conceito desenvolvido originalmente por Marx e Engels e pertence, portanto, à teoria marxista. “Trata-se da doutrina segundo a qual é a estrutura econômica da sociedade que é o fundamento desta mesma sociedade; do mesmo modo como se desenvolvem as forças produtivas, assim também mudam as estruturas econômicas e com elas mudam igualmente as ideias políticas, legais, morais, religiosas e filosóficas. Até a consolidação do socialismo, as sociedades estão divididas em classes antagônicas, sendo a classe de uma pessoa determinada pela sua relação com os meios de produção. As ideias dominantes de uma sociedade serão fortemente condicionadas pela estrutura econômica dessa mesma sociedade e servem aos interesses da classe dominante.” (Audi, 2006, p. 263)

precisam ser comensuráveis, o que não acontece quando há uma “configuração abstrata da história em épocas”. “À periodização abstrata [Benjamin] contrapõe uma escrita baseada na concretude e que se expressa em estudos fisiognômicos: ‘Escrever a história significa dar às datas sua fisionomia’.” (Bolle, 2006, p. 1153)

Benjamin chamará este outro tipo de identificação com a história de “*pathos* da proximidade”. Aqui vislumbramos o aspecto pedagógico desta concepção precursora que almeja uma compreensão palpável da história, a partir da qual podemos tecer relações próprias e problematizar o presente. O pensamento de Benjamin é político e deseja a *práxis*, quer dizer, ele pode e deve ser aplicado à realidade circundante e ao hoje:

Benjamin exigia ‘a reflexão concreta, materialista, sobre o que está mais próximo’, importava-lhe ‘apenas a apresentação daquilo que nos é familiar e que nos condiciona. Nesse sentido, o historiador não deveria mais mergulhar na história, ao contrário, ele deveria permitir que o ocorrido entre em sua vida: um ‘*pathos* da proximidade’ teria que substituir a ‘empatia fugaz’’. (Tiedemann, 2006, p. 19)

Na *práxis* do materialista histórico é o “tempo de agora” que o faz manter seu curso e não perder o alinhamento com o presente – sem isso as possibilidades de reconstrução do passado são infinitas e arbitrárias. “[Benjamin] compreendeu a ‘perspectiva’ histórica como um foco no passado que teria no presente seu ponto de fuga, como um ‘tempo de agora’ revolucionário.” (Buck-Morss, 1989, p. 339) Buck-Morss cita um excerto do *Konvolut N* do livro das Passagens para tornar nítido o sentido político e pedagógico da visão de história benjaminiana: devemos “educar o meio de criação de imagens que temos em nós para ver de forma dimensional, estereoscópica, adentrando as profundezas das sombras históricas.” (*apud* Buck-Morss, 1989, p. 292)

Ao criar para o projeto das Passagens “um léxico histórico das origens capitalistas da modernidade, uma coleção de imagens concretas e factuais da experiência urbana” (*apud* Buck-Morss, 1989, p. 336), Benjamin aspirava “despertar” politicamente seus leitores para as origens do presente. Nessas imagens, Benjamin se propõe “a descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total”, sendo esta uma de suas mais notórias citações, também parte do *Konvolut N*.

A primeira etapa desse caminho será aplicar à história o princípio da montagem. Isto é: erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total. Portanto, romper com o naturalismo histórico vulgar. Apreender a construção da história como tal. (Benjamin, 2006, p. 503)

O período da virada do século XIX até as primeiras décadas do século XX na parte central do Rio de Janeiro foi eleito para ambientar a pesquisa histórica na qual se baseia o trabalho “Passagens – Centro”. Como agora, é um momento de mudança de século. Escolho, portanto, um período de certa forma simétrico ao que vivo para desenvolver esta pesquisa artística. O Rio de um século atrás certamente é uma época com a qual já criei algum “*pathos* da proximidade”.

Em termos benjaminianos, como o olhar que atualiza o passado será relevante para minha abordagem desta época no Rio? Nas próximas seções do capítulo espero montar uma modesta constelação histórica por meio da qual apreenderemos recorrências na ideologia do Estado e da elite governante, tendo como contraponto os apagamentos produzidos por estas instâncias de poder, ou seja, aquilo que foi descartado no “lixo da história”. Pretendemos, portanto, trabalhar com a história menos contada, que não habita a paisagem mental da cidade.

Se compararmos momentos recentes da história da cidade do Rio de Janeiro, associando-os à ideologia capitalista e progressista que lhes é característica, perceberemos recorrências quase caricatas. Tais repetições jogam luz sobre os grupos da elite que ocupam o poder, seus interesses, seus aliados e, principalmente, seu discurso, que tantas vezes camufla o menosprezo e o uso político dos mais pobres como uma espécie de “bode expiatório” – a exemplo de como tem sido tratada a classe trabalhadora urbana carioca no último século. Nas grandes reformas da urbe moderna é este o contingente populacional a cada vez culpado e estigmatizado por algum tipo de “atraso”, retrocesso (em oposição ao progresso). Mas, se nos detivermos mais longamente sobre esses projetos grandiosos, normalmente implementados de cima para baixo, veremos que pouco ou nada se faz para de fato endereçar problemas crônicos das metrópoles, como a desigualdade social e a violência por ela gerada ou questões estruturais como moradia digna, saneamento básico, educação, saúde e transporte.

A concepção de Benjamin sobre a História continua na ordem do dia. Como podemos estudar e produzir conhecimento a partir de pontos de vista históricos que ativamente busquem, compreendam e agreguem o que foi arrasado, descartado, escondido, soterrado? Se pensarmos que o livro das Passagens não foi concluído e dele temos apenas fragmentos, esta também foi uma fatalidade histórica, Benjamin pereceu nas garras do nazismo. De que modo podemos honrar seu legado incompleto? Buck-Morss fecha seu livro com esta potente e incômoda pergunta:

Poderemos nós, apoderando-nos de nosso patrimônio cultural, estarmos cientes da violência com que se coletaram e se preservaram estes ‘tesouros’, enquanto outros desapareceram e inúmeros outros nem sequer foram criados? Podem os acadêmicos (– eu me incluo aqui –), para quem a meticulosidade erudita/letrada é tudo o que se exige da responsabilidade intelectual, ser considerados guardiões e transmissores do patrimônio cultural?⁸⁰ (Buck-Morss, 1989, p. 335)

3.3 Gênese e declínio das megalópoles

Balzac foi o primeiro a falar das ruínas da burguesia. Mas apenas o Surrealismo permitiu vê-las com olhos livres. O desenvolvimento das forças produtivas fez cair em ruínas os símbolos do desejo do século anterior, antes mesmo que desmoronassem os monumentos que os representavam. No século XIX, esse desenvolvimento emancipou da arte as formas de construção, assim como no século XVI as ciências se libertaram da filosofia. O início é dado pela arquitetura enquanto obra de engenharia. Segue-se a fotografia enquanto reprodução da natureza. (...) Todos esses produtos estão prestes a oferecer-se ao mercado como mercadorias. Contudo hesitam ainda no limiar. Desta época originam-se as passagens e os *interieurs*, os pavilhões de exposição e os panoramas. São resquícios de um mundo onírico. A utilização dos elementos do sonho no despertar é o caso exemplar do pensamento dialético. Por isso, o pensamento dialético é o órgão do despertar histórico. Cada época sonha não apenas seu próprio fim e o desenvolve – como Hegel já o reconheceu – com astúcia. Com o abalo da economia de mercado, *começamos a reconhecer os monumentos da burguesia como ruínas antes mesmo de seu desmoronamento*. [grifo meu, “Paris, A Capital do Século XIX - Exposé de 1935” (Benjamin, 2006, p. 51)

E hoje, que monumentos já reconhecemos como ruínas do capitalismo avançado antes mesmo de seu desmoronamento? Seriam as megalópoles os monumentos do século XX que agora, nas primeiras décadas do século XXI, já sonhamos como as ruínas que virão? Ruínas do capitalismo tardio que avançou sobre a Terra e encontrou nessas organizações humanas seu limite final?

⁸⁰“Can we, taking hold of our cultural heritage, be made mindful of the violence in the wake of which these ‘treasures’ have been gathered up and preserved, whereas others have disappeared, and countless others not even been created? Can academicians (- I count myself -), for whom scholarly meticolousness is all that is required of intellectual responsibility, be trusted as the guardians and transmitters of the cultural heritage?”

A “série Passagens” como um todo não deixa de se dedicar a visões e memórias de um passado urbano recente que hoje sonhamos como ruínas de nosso futuro próximo: essas ruínas, no caso, são vestígios da gênese das megalópoles, da entrada das cidades na modernidade e no regime capitalista que nos guiou até aqui, alongando cada vez mais seus tentáculos. Um dos gestos poéticos propostos pela “série Passagens” é justamente *olhar para as ruínas do passado e nelas entrever o futuro*.

A imagem da ruína perpassa o livro das Passagens “como um emblema não apenas da transitoriedade e da fragilidade da cultura capitalista, mas também do seu poder de destruição.” (Buck-Morss, 1989, p. 164). Logo, o desmoronamento dos “monumentos construídos para representar a imortalidade da civilização se tornam, ao contrário, prova de sua transitoriedade” (Buck-Morss, 1989, p. 170). Na interpretação de Buck-Morss, quando Benjamin coloca as ruínas do capitalismo sob este outro prisma elas passam a representar algo diferente, como se a fugacidade do tempo não causasse mais tristeza, mas informasse a prática política.

A partir do que nomeio como uma *perspectiva premonitória*, Benjamin entendeu a Paris do século XIX como uma visão onírica das ruínas que viriam no século seguinte. Um dos interesses do livro das Passagens é a mudança da cidade e de sua urbanidade no primeiro momento ou época em que o capitalismo industrial começa a redesenhar a cidade para si, desarticulando e reorganizando sua população, incorporando/administrando sua pobreza e seu direito à cidade.

Creio que existe um paralelo entre esta perspectiva benjaminiana e o momento que estamos vivendo agora, como seres urbanos. As cidades como auge de certa prosperidade (mesmo que cindida), como epicentro da sociedade capitalista avançada, as megalópoles como conhecemos encontram-se em um lento processo de declínio. As cidades cresceram demasiadamente e estão novamente em mutação. A pandemia que se instalou a partir de março de 2020, disseminando o Coronavírus pelo mundo, encontrou maior facilidade para se replicar nas grandes cidades. Esta recente tragédia global, associada a outros acontecimentos dramáticos do início do século XXI – como a chegada da crise hídrica e elétrica, do

abastecimento das metrópoles via transportes movidos a combustíveis fósseis, o recrudescimento da poluição, da miséria, da desigualdade social, para citar alguns dos desafios contemporâneos –, corroboram a urgência em se repensar essas complexas formas de organização social.

A partir da presente problematização, gostaria de situar a pesquisa para as “Passagens – Centro” em um panorama que abarca a história das cidades na virada para a modernidade. No Rio de Janeiro capital do Brasil, tal transição radical se dá entre o fim do século XIX e o início do século XX. O conhecido “bota-abaixo” do prefeito Francisco Pereira Passos instaura uma sequência de transformações urbanas que redefine como a população ocupará a cidade do Rio de Janeiro e, principalmente, sua região central. Como as cidades periféricas e coloniais se espelharam nos modelos europeus de modernização urbana, quais as diferenças e semelhanças no desenvolvimento de seus projetos?

Antes de avançar nesta discussão, cabe dizer que as ruínas e vestígios que abordarei nas “Passagens – Centro” tem um diferencial: elas não são exatamente ruínas do capitalismo, como são as passagens parisienses abordadas por Benjamin, mas sim de culturas e modos de vida que foram soterrados pelo projeto capitalista progressista materializado no Brasil republicano e, notadamente, no Rio de Janeiro capital do início do século XX, através das reformas urbanas que começam a ser realizadas por Pereira Passos e se estendem até a construção da Avenida Presidente Vargas, na década de 1940.

Para embasar a discussão sobre urbanidade e a ascensão das megalópoles, dialogarei com alguns estudiosos das cidades e suas transformações. Primeiro me deterei resumidamente sobre Paris, a cidade modelo para reformas de modernização das grandes cidades a partir da segunda metade do século XIX, depois seguirei para o Rio de Janeiro, cidade escolhida para minha pesquisa.

A Paris do Segundo Império (1852-1870) é uma referência dentro dessa temática, se fazendo presente tanto no clássico “O Direito à Cidade” (1968) de Henri Lefebvre, quanto no mais

recente “Cidades Rebeldes” (2012), do geógrafo americano David Harvey, que retoma a argumentação sobre o direito à cidade iniciada por Lefebvre.

Paris transformou-se na ‘Cidade Luz’, o maior centro de consumo turismo e prazeres – os cafés, as grandes lojas de departamentos, a indústria da moda, as grandes exposições transformaram o estilo de vida urbano, permitindo a absorção de vastos excedentes mediante um consumo desmedido (que ao mesmo tempo agredia aos tradicionalistas e excluía os trabalhadores). (Harvey, 2013, p. 35)

A “Cidade Luz” foi a “capital da modernidade”, exemplo para reformas urbanísticas subsequentemente realizadas em outras cidades do mundo que expulsaram trabalhadores pobres do Centro e reformularam essas regiões para abrigar o consumo e os hábitos das elites, além de adapta-las para os negócios, para a ampla circulação do capital, fazendo com que deixassem de ser bairros residenciais de comunidades de baixa renda. Tal modelo é implantado no Rio do início do século XX, e é este o modelo de grande cidade que, ao longo do século, se transformará na megalópole.

Em seu “Exposé de 1935”, considerado um dos esboços mais bem acabados para as Passagens deixados por Benjamin, uma das seções nomeada “Haussmann ou as Barricadas”⁸¹, é dedicada ao polêmico prefeito de Paris na segunda metade do século XIX, o Barão de Haussmann. No trecho a seguir, Benjamin elucida um dos principais objetivos da reformulação de Paris operada por Haussmann:

Haussmann tenta reforçar sua ditadura colocando Paris sob um regime de exceção. Em 1864, em um discurso na Câmara, expressa seu ódio pela população desenraizada da grande cidade. Esta cresce constantemente devido aos próprios empreendimentos de Haussmann. O aumento dos aluguéis impele o proletariado para os subúrbios. Com isso, os bairros de Paris perdem sua fisionomia própria. Surge o ‘cinturão vermelho operário’. Haussmann denomina a si mesmo de ‘artista demolidor’. Sentia-se predestinado à sua obra, fato que enfatiza em suas memórias. Entretanto, provoca nos parisienses estranhamento em relação à sua cidade. Nela não se sentem mais em casa. Começam a tomar consciência do caráter desumano da grande cidade. (Benjamin, 2006, p. 49)

Há certo consenso entre autores que estudam a urbanidade e a história das cidades sobre o padrão de “cidade civilizada” estabelecido a partir das reformas urbanas que mudaram a fisionomia de Paris, realizadas entre 1863 e 1870. Georges-Eugène Haussmann foi o prefeito

⁸¹ O sub-título faz referência as barricadas erguidas por proletários no centro de Paris em várias revoltas entre 1830 e 1848 e como as reformas de Haussmann incluíram a abertura de avenidas largas o suficiente (os famosos *boulevards*), para que esse tipo de guerrilha urbana não pudesse se repetir na capital francesa.

do Departamento do Sena⁸² nomeado pelo Imperador Napoleão III para realizá-las. A expulsão dos trabalhadores do Centro e a reestruturação da parte central é algo que muitos projetos de modernização das cidades guardam em comum.

...a cidade se transfigura perdendo definitivamente sua aparência medieval. As ruas estreitas cedem lugar a largas avenidas arborizadas bulevares. Muralhas limítrofes são derrubadas e agora cabe à estrada de ferro demarcar os limites da nova cidade. O espaço urbano parisiense se reorganiza em função das novas camadas sociais, surgindo bairros proletários bem distantes dos bairros burgueses e da área designada para *city*, finanças e comércio. (Rocha, 1995, p. 25)

⁸² Região que compreendia Paris e seus subúrbios.

Eugène Atget (1857-1927) foi um fotógrafo francês cuja obra é dedicada ao registro da chamada “vieux Paris”, ou seja, da cidade remanescente (ruas, construções, modos de vida) após sua “boulevarização”. Suas fotografias remetem a uma Paris em vias de desaparecimento na virada para o século XX.

Todas as fotos nessa página por Eugène Atget.



Rue de l'Hotel de Ville, Paris, 1921.



Rue des Nonnains d'Hyères, Paris, 1900.



Açougueiro de cavalos, Rue Christine, Paris, c. 1920.



Esquina da Rue de Seine e Rue de l'Echaudé, Paris, s/d.

A Paris do Segundo Império já tinha mais de um milhão de habitantes quando Haussmann, no curso de 17 anos, transformou-a no “modelo de metrópole industrial moderna imitado em todo o mundo”. O prefeito rasgou, no centro de Paris, “um conjunto monumental de largos e extensos bulevares em perspectiva, com fachadas uniformes de ambos os lados”. Para isso demoliu “os populosos quarteirões populares e o emaranhado de ruas estreitas e tortuosas” que formavam o coração da capital francesa. (Benchimol, 1992, p. 192)

Haussmann realizou um conjunto sem precedentes de obras urbanísticas que, além das avenidas e parques, incluíam mercados públicos, estações e quartéis, canalizações de água e esgoto etc., executadas muito rapidamente, e com métodos draconianos que o consagraram, em meio ao grande tumulto de interesses feridos, como um ditador, cuja habilidade consistia em atuar sobre alvos muito precisos, no menor tempo possível. (Benchimol, 1992, p. 192)

Lefebvre, autor francês ligado ao Situacionismo, também de orientação marxista, é um dos primeiros estudiosos a teorizar sobre o fenômeno urbano. A distinção apresentada por Lefebvre entre cidade, urbano e industrialização clareia a crise da Cidade que ele vê delineada a partir do século XIX. O que acontece com a cidade e o urbano a partir da industrialização? Segundo ele, a “implosão-explosão da cidade” (Lefebvre, 2006, p. 72), “um choque violento entre a realidade urbana e a realidade industrial” (Lefebvre, 2006, p. 9). “Dessa situação nasce a contradição crítica: tendência para a destruição da cidade, tendência para a intensificação do urbano e da problemática urbana.” (Lefebvre, 2006, p. 79)

O que nos leva a pensar como a sociedade que conhecemos é caracterizada, segundo Lefebvre, “pelo fim da cidade e pela ampliação da sociedade urbana, mutilada, deteriorada, porém real” (Lefebvre, 2006, p. 21). Tanto Lefebvre quanto Harvey voltam à Paris de Haussmann para exemplificar como este urbanista trabalhou para não deixar que uma democracia urbana se estabelecesse “expulsando do centro urbano e da própria cidade o proletariado, destruindo a ‘urbanidade’” (Lefebvre, 2006, p. 15).

A partir das ideias apresentadas por Lefebvre, entendemos por que Harvey retoma esse autor para continuar a pensar o direito à cidade como “direito à vida urbana transformada, renovada” (Lefebvre, 2006, p. 117), onde não teríamos “nem um retorno (para a cidade tradicional) [que não existe mais], nem a fuga para a frente, para a aglomeração colossais e

informe” (Lefebvre, 2006, p. 105). Harvey vai recuperar a ideia de que o deslocamento de populações vulneráveis, desapropriadas de seus lugares de moradia na cidade, continua sendo o cerne do processo urbano sob o capitalismo. A isso ele acrescentará que a “urbanização capitalista tende perpetuamente a destruir a cidade como um comum social, político e habitável” (Harvey, 2013, p. 156).

O autor também vê em Haussmann um precursor do processo de transformação da cidade para servir ao regime capitalista industrial que se estabelece definitivamente no século XIX.

A violência é necessária para construir o novo mundo sobre os escombros do antigo. Haussmann pôs abaixo os velhos bairros pobres de Paris, usando poderes de expropriação para obter benefícios supostamente públicos, e o fez em nome do desenvolvimento cívico, da recuperação ambiental e da renovação urbana. Deliberadamente, ele conseguiu remover do centro de Paris boa parte da classe trabalhadora e de outros elementos indesejáveis, juntamente com indústrias insalubres, onde representavam uma ameaça à saúde pública e, sem dúvida, ao poder público. (Harvey, 2013, p. 50)



Trabalhos haussmanianos em Paris, s/d, Bibliothèque Nationale de France.



Trabalho noturno nas construções da Rue de Rivoli, iluminadas por luz elétrica, Paris, 1854. Gravura: Jules Galdrau.



Construindo o Boulevard Saint-Germain, Paris, 1877. Gravura anônima.



Vista aérea da Praça Charles de Gaulle (anteriormente de l'Étoile) em Paris, com o Arco do Triunfo em seu centro.



“Jour de pluie à Paris”, 1877. Pintura: Gustave Caillebotte.

3.4 O Rio de Janeiro torna-se uma “cidade civilizada”

Estudiosos do processo de urbanização brasileiro concordam com as interpretações demonstradas acima associando a formação das grandes cidades modernas ao avanço do capitalismo. Segundo o historiador carioca Oswaldo Porto Rocha, “podemos dizer, sem sombra de dúvida, que as grandes metrópoles são componentes ativos do processo de desenvolvimento do capitalismo.” (Rocha, 1995, p. 25)

O livro “Pereira Passos: um Haussmann Tropical”, do historiador urbano Jaime Larry Benchimol, uma das principais investigações sobre o período em que Passos governou o Rio, evidencia a estreita relação entre as estratégias adotadas pelo prefeito carioca e o prefeito parisiense do século XIX. Ambos entraram para a história como administradores demolidores, que transfiguraram cidades “à base da picareta”, governando com mão de ferro e poderes ditatoriais. Os dois prefeitos tiveram “carta branca” dos governantes de seus países para tomarem decisões unilaterais e assim realizarem o “saneamento e embelezamento” das capitais no menor tempo possível, sem vetos ou oposição política. No caso do Rio de Janeiro, Passos conseguiu suspender a atuação do Conselho Municipal nos primeiros seis meses de seu governo, para que não interferisse no planejamento. No fim de 1903 foi aprovada também a reforma da lei orgânica do município⁸³, removendo vários obstáculos legais que faziam com que as obras iniciadas pela prefeitura caminhassem lentamente.

Entendamos o perfil deste prefeito que marcou tão profundamente a cidade. Francisco Pereira Passos foi um engenheiro, empresário da construção civil e político⁸⁴, filho do fazendeiro fluminense Antônio Pereira Passos, o Barão de Mangaratiba. Iniciou sua carreira como diplomata adido à delegação brasileira em Paris, vivendo na França entre 1857 e 1860, onde acompanhou importantes obras de engenharia, tais como a construção da estrada de ferro

⁸³ “O decreto autorizou-o a contrair o empréstimo de 4 milhões de libras, com o prazo de 50 anos; a permutar ou vender em hasta pública as sobras de terrenos prédios adquiridos ou desapropriados para a abertura de ruas e praças independentemente de autorização do Conselho Municipal (a lei anterior exigia votações em dois anos sucessivos para que a municipalidade pudesse alienar terrenos); a contratar a execução de serviços de melhoramentos; resolver sobre demandas e acordos; regular a abertura de ruas; aceitar doações; dividir o Distrito Federal em circunscrições fiscais e organizar a estatística municipal.” (Benchimol, 1992, p. 270)

⁸⁴ Apesar de rechaçar a ideia de que era um político, afirmando que administraria a cidade “de acordo com princípios técnicos e científicos” (Rocha, 1995, p. 57), Passos claramente estava alinhado com o projeto e os interesses do governo federal que, por sua vez, também representavam os interesses da elite carioca.

entre Paris e Lyon e as obras do porto de Marselha. Mais importante, presenciou a ambiciosa reformulação que transformaria Paris na capital da modernidade mundial. Antes de alcançar a prefeitura da capital do Brasil da Primeira República, trabalhou ativamente na expansão da malha ferroviária brasileira.

Pereira Passos também foi membro do influente Clube de Engenharia e outros engenheiros deste mesmo círculo tiveram cargos de confiança durante sua administração. A Comissão de Obras do Porto ficou sob responsabilidade do engenheiro Francisco Bicalho e a Comissão Construtora da Avenida Central foi comandada por Paulo de Frontin⁸⁵, por exemplo. Aqui se delineiam os interesses de uma classe política dominante, muito bem representada pelos engenheiros civis, que tiveram especial protagonismo na modernização progressista e positivista do Rio. Segundo Porto, “foi o Clube o principal responsável pela manutenção do debate sobre o saneamento e urbanização do Rio de Janeiro durante duas décadas [até a chegada de Passos à prefeitura da capital] e não o poder público.” O Clube pode ser considerado “um órgão da classe dirigente” e, além de engenheiros, era formado por comerciantes, industriais e proprietários de firmas de construção civil. Tal dado é importante pois evidencia como as grandes reformas executadas pela gestão de Passos estavam “a serviço dos interesses de uma fração social, tendo como agente diretor o Clube de Engenharia”. (Rocha, 1995, p. 51)

O proeminente engenheiro civil foi nomeado prefeito do Distrito Federal em fins de 1902, diretamente pelo presidente Rodrigues Alves. Uma das principais metas do projeto político-administrativo de Alves era justamente a remodelação da capital. Para Benchimol este momento “constitui um verdadeiro divisor de águas no processo histórico-social da estruturação do espaço urbano da cidade do Rio de Janeiro” (Benchimol, 1992, p. 18). As grandes obras de “melhoramento” da capital estavam, portanto, em consonância com as políticas federais e foram, inclusive, divididas entre essas duas instâncias administrativas. Isso nos ajuda a vislumbrar o vulto das mudanças planejadas e executadas na capital durante o

⁸⁵ Podemos considerar o ano de 1903 como um marco entre a atuação coordenada do poder público junto ao Clube de Engenharia. Neste ano Paulo de Frontin assume a presidência do Clube, onde permanecerá pelos próximos 30 anos. E, não por coincidência, Frontin é também o presidente da empresa Companhia Edificadora Nacional, escolhida para executar grande parte dos projetos da reforma urbana da capital. (Rodrigues, 2017, p. 139)

quadriênio da presidência de Alves, e elas vão muito além da abertura da Avenida Central. Evidentemente a avenida foi a âncora deste ambicioso projeto, a vitrine do novo Rio de Janeiro *belle époque*⁸⁶ mas, além dela, outras avenidas foram construídas, o porto e sua estrutura foram inteiramente renovados, diversas ruas do centro foram alargadas, morros foram arrasados e aterros feitos com suas terras.

...as principais obras ficariam a cargo da administração federal: a construção do cais do porto, a conclusão do canal do Mangue, o arrasamento do morro do Senado, a abertura da avenida Central. A cargo do município ficariam a abertura da avenida Beira-Mar, a abertura de uma avenida ligando o Passeio Público ao largo do Estácio, e o alargamento de uma série de ruas no coração da cidade, entre elas a Marechal Floriano, Prainha, Camerino e Treze de Maio. (Benchimol, 1992, p. 237)

Para Benchimol, as avenidas foram “o instrumento principal do plano de remodelação e ‘saneamento’ (em sua acepção mais ampla e ambígua), destinado a transformar a capital da República numa cidade moderna e higiênica.” Visavam tanto melhorar a comunicação entre diferentes bairros, quanto, no que se refere ao Centro e adjacências, sanar o tráfego urbano, já incompatível com o labirinto de velhas ruas estreitas e tortuosas que o constituía (Benchimol, 1992, p. 236). No trecho a seguir, Benchimol detalha a extensão das intervenções no Centro, tornando palpável o quanto teve que ser desfeito para a implementação da nova malha urbana:

A primeira artéria, em sentido leste-oeste, com 1.590m de extensão, ligava as Praças 15 de Novembro, Tiradentes, República e os Largos da Carioca e Estácio de Sá. Compreendia o alargamento das Ruas da Assembléia e Carioca (com a demolição de todos os prédios do lado ímpar); alargamento da Rua Frei Caneca, desde a Praça da República até a Rua General Caldwell (demolição de todos os prédios do lado par); abertura da Avenida Salvador de Sá (demolição de vários quarteirões) e alargamento da Estácio de Sá (demolição dos prédios do lado par). A segunda artéria leste-oeste, com 790m, ligava o cais dos Mineiros, junto à Alfândega, ao Largo de Santa Rita e à Estação da Central. Exigiu o alargamento da antiga Rua Estreita de São Joaquim, seu prolongamento até o Largo de Santa Rita, formando a atual Marechal Floriano Peixoto, e o alargamento da Visconde de Inhaúma (foram demolidos os quarteirões entre a Rua Estreita e o Largo, além dos prédios do lado par da Visconde de Inhaúma). (Benchimol, 1992, p. 238)

⁸⁶ Renomeada Avenida Rio Branco em 1912, homenageando estadista Barão de Rio Branco, morto neste mesmo ano. Sintomaticamente, a versão original da Avenida Central, incluindo suas edificações, sucumbiria igualmente ao fervor das céleres mudanças impulsionadas pelo progresso e pela vontade de políticos em deixar inscritas suas assinaturas na malha urbana. Já na década de 1940, as construções em estilo eclético que margeavam o *boulevard* começaram a ser substituídas por prédios em concreto armado, seguindo as diretrizes da arquitetura modernista, que se opunha veementemente ao ecletismo, com seu excesso de ornamentos e mistura de estilos. Somente a primeira quadra da avenida e o conjunto que compõe a praça da Cinelândia (oficialmente Praça Floriano Peixoto), com o Theatro Municipal, o Museu Nacional de Belas Artes e a Biblioteca Nacional, foram mantidos. Mesmo o palácio Monroe, sede do senado enquanto o Rio foi capital, acabou sendo demolido em um processo controverso nos anos 1970, durante a ditadura militar. Desta forma, pouco sobrou do pomposo projeto original que mobilizou a cidade e a prefeitura no início do século XX.

Muito estava em jogo neste “melhoramento” da cidade, para além de questões propriamente urbanísticas. A República recém formada queria a capital distanciada de seu passado colonial e adequada ao regime capitalista, que incluía o trabalho assalariado, o consumo, e, claro, cidadãos “civilizados” e disciplinados para cumprirem seus novos papéis dentro desta sociedade “livre”⁸⁷. A Avenida Central foi concebida como símbolo máximo desta mudança:

A Avenida Central, por sua vez, constituiu o eixo de todo o elenco de melhoramentos urbanísticos, projetados com a intenção de transformar a velha, suja e pestilenta cidade colonial portuguesa numa metrópole moderna e cosmopolita, à semelhança dos grandes centros urbanos da Europa e dos Estados Unidos. A literatura cronística e propagandística da época erigiu-a no símbolo fulgurante da ‘cidade civilizada’ que emergia dos escombros da outra, repudiada como a materialização de um passado histórico a ser sepultado. Seu traçado rompia, de mar a mar, o coração da Cidade Velha, o labirinto de ruas estreitas e movimentadas, em cujas estalagens, cortiços ou casas de cômodos residia grande parte do proletariado carioca. (Benchimol, 1992, p. 227)

⁸⁷ Importante lembrar que o Brasil viveu em um regime imperial e escravagista até 1888 sendo a República proclamada no ano seguinte, 1889. Ou seja, poucos anos separam a reformulação da capital para sua entrada na modernidade de sua versão colonial, agora vista como “atrasada”, devendo, portanto, ser apagada/esquecida o mais rapidamente possível.



Avenida Central, Centro do Rio de Janeiro, 1905.
Foto: Marc Ferrez. Biblioteca Nacional.



Avenida Central, Centro do Rio de Janeiro, 1917.
Cartões-postais. Biblioteca Nacional.

A malha urbana do Centro do Rio colonial antes do “bota-abaixo” de Pereira Passos, suas ruas estreitas, seus habitantes.



Panorama do Centro da cidade, Rio de Janeiro, 189?. Foto: Juan Gutierrez.
Museu Histórico Nacional - Portal Brasiliana Fotográfica.



Adjacências Morro da Conceição, Rio de Janeiro, 189?. Foto: Juan Gutierrez.
Museu Histórico Nacional - Portal Brasiliana Fotográfica.



Rua da Saúde, Centro do Rio de Janeiro, entre 1906 e 1926.
Foto: Augusto Malta. Biblioteca Nacional.



Esquina da Rua da Alfândega com a Rua do Resende, Centro do Rio de Janeiro, 1906.
Foto: Augusto Malta. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

3.5 A expulsão dos moradores do Centro

Se o “embelezamento” arquitetônico da urbe, representado pelo ecletismo em voga na época, veio como ideologia estética para substituir a cidade colonial moldada pela antiga matriz portuguesa, havia também a justificativa dos engenheiros sobre a necessidade premente de requalificação da malha urbana: a cidade havia crescido exponencialmente desde a segunda metade do século XIX⁸⁸, tanto pela imigração interna, de outros estados para o Distrito Federal, quanto de imigrantes europeus, que passaram a chegar em grandes levadas nos navios a vapor. Com o inchaço populacional, a questão do transporte se agudizava, bem como a do fluxo de víveres, mercadorias e veículos. Mas a ênfase da modernização do Rio recaí de forma insidiosa sobre um dos temas mais importantes para a sociedade urbana daquele período: a salubridade da cidade. Era uma prioridade sanitária “a erradicação das freqüentes epidemias, em particular a febre amarela, que ceifavam a vida de milhares de pessoas, comprometendo o êxito da política de estímulo à imigração, além de colocar em permanente risco vidas no seio das próprias classes dominantes”. (Benchimol, 1992, p. 317)

Aqui entra o discurso higienista da época que, aliado às ideias de civilidade e modernização urbana, associavam pobreza à insalubridade. “Uma cidade civilizada seria uma cidade higiênica, o mesmo ocorrendo com seus habitantes. Dessa forma, as camadas pauperizadas seriam deslocadas para a periferia.” (Rocha, 1995, p. 26)

Benchimol confirma a argumentação de Rocha enfatizando que no ambicioso plano urbanístico para a “sede do poder político nacional”, os propagandeados “embelezamento” e “saneamento” encobriam outra estratégia: “a erradicação da população trabalhadora que residia na área central”. (Benchimol, 1992, p. 228). Assim, um dos principais objetivos do plano era, em verdade, “a estratificação do espaço urbano carioca”. Ou seja, queria-se a mudança de função do Centro, uma área altamente valorizada para interesses especulativos e

⁸⁸ “De 1872 a 1890, a população da cidade praticamente duplicou. De 274.972 habitantes – dos quais 84.283 estrangeiros (30,65% do total) – passou para 522.651 habitantes, sendo 124.352 estrangeiros (23,80% do total). Nos dez anos subseqüentes (1900) aumentou para 691.565 habitantes (71.716 estrangeiros – 24,83% do total). Em 1906, quando já estavam praticamente concluídas as obras de remodelação da capital (exceto as portuárias), o Rio de Janeiro possuía 811.444 habitantes. Era a única cidade do país com mais de 500 mil habitantes (marca ultrapassada em 1890).” (Benchimol, 1992, p. 172)

que deveria ser moldada para as “exigências da acumulação e circulação do capital comercial e financeiro” e para o “lazer e desfrute das classes dominantes”. (Benchimol, 1992, p. 317)

“A operação incidiu fundamentalmente numa parte determinada da cidade, sua área central, correspondente aos limites da Cidade Velha, o núcleo colonial de origem, e a chamada Cidade Nova, na planície contígua para onde a malha urbana primeiro se alastrou. No início deste século, a área central do Rio de Janeiro constituía o locus das contradições mais graves que a renovação urbana se propunha a resolver.” (Benchimol, 1992, p. 317)

Desde a abolição da escravidão e da consequente desarticulação da escravidão urbana, a crise habitacional no Rio se tornou latente. Ela foi ganhando proporções dramáticas com o grande fluxo de imigrantes estrangeiros que começa a chegar na cidade em fins do século XIX. A maior parte dos trabalhadores pobres morava no centro da cidade e imediações, onde funcionavam fabriquetas, oficinas, onde ficava o comércio e também o porto e por onde circulavam muitos dos vendedores ambulantes, por exemplo. O centro da cidade, afinal, está perto de tudo. A maioria dessas pessoas vivia da forma mais barata possível, isto é, em casas multifamiliares superlotadas. Até a prefeitura de Pereira Passos, as autoridades faziam “vista grossa”, tolerando e, em certa medida, ignorando muitas dessas precárias formas de habitação⁸⁹. Em seu livro “A Era das Demolições”, Rocha nos traz a descrição feita por uma revista de época sobre os chamados cortiços:

“Palacetes de feição afidalgada, por certo residências nobres nos tempos da Colônia ou do Império, estendidos pelas ruas Camerino, Barão de S. Félix, Visconde de Itaúna, Riachuelo e um milheiro de outras, encobrem com o seu aspecto agigantado a negra miséria de uma população enorme. Ali se cozinha em comum, em corredores escuros, com ameaças permanentes de incêndio que lamberiam rapidamente aqueles andares cheios de infortúnio: mesmo nos vãos de escadas, escondem-se fogareiros, luzindo com as suas brasas vermelhas como as faiscantes pupilas de gatos, a se aquecerem nos borralhos. As alcovas escuras ficam pesadas de camas.” [artigo da revista Renascença, março de 1905] (Rocha, 1995, p. 79)

⁸⁹ Em verdade, a demolição de cortiços começa a ser uma prática estatal em fins do século XIX, tornando-se uma campanha de “erradicação” dessas construções na gestão de Passos. O primeiro cortiço declarado alvo das políticas higienistas foi um dos maiores da cidade, nele chegaram a morar mais de 400 pessoas. Localizado na Rua Barão de São Félix, o infame “Cabeça de Porco” – que inclusive passou a designar uma nomeação pejorativa genérica para casas coletivas – foi posto abaixo em 1893 com grande repercussão na imprensa.



Estalagem na Rua do Senado, Centro do Rio de Janeiro, 1906.
Foto: Augusto Malta. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.



Estalagem na Rua do Senado, Centro do Rio de Janeiro, 1906.
Foto: Augusto Malta. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.



Cortiço na Rua Visconde de Rio Branco, Centro do Rio de Janeiro, 1903.
Foto: provável Augusto Malta. Museu da Imagem e do Som.



Obras de alargamento da Rua Carioca, Centro do Rio de Janeiro, 1906.
Foto: Augusto Malta. Biblioteca Nacional.

Uma das metas do projeto de reformulação do Centro implementado por Passos era a extinção dos cortiços⁹⁰, por tudo o que representavam: moradias baratas, insalubres, divididas em muitos cômodos e na maior parte das vezes estabelecidas em casas antigas e ruínas, habitadas por aqueles pobres o suficiente para não terem outra opção. Dentre as demolições de imóveis do “bota-abaixo”, inúmeros foram os cortiços que caíram.

Se a crise habitacional já existia antes, quando o mais fácil era achar um quarto barato em casas coletivas do Centro, depois que quarteirões inteiros foram arrasados na parte central da cidade, muitos ficaram desabrigados. Segundo os dados levantados por Bruno Carvalho, “durante as reformas de Pereira Passos, cerca de um décimo dos moradores da Cidade Velha foi expulso à força” (Carvalho, 2019, p. 126). E não houve resposta oficial para mitigar o desalento destas pessoas.

Os especuladores imobiliários tinham vistas somente para os novos prédios que poderiam vir a ser construídos. Estavam obcecados com as demolições. O ‘bota-abaixo’ foi uma epidemia que atingiu todos os ilustres membros da municipalidade, do Clube de Engenharia e das aristocráticas confeitarias. A questão era derrubar, era *civilizar* pouco importando o destino daqueles que ali residiam. (Rocha, 1995, p. 95)

Obviamente as consequências para o desalojamento da numerosa classe trabalhadora que vivia no Centro foram drásticas, sendo uma das principais o surgimento das primeiras favelas. Para Rocha, “é o trabalhador que se vê forçado a improvisar um local de moradia e não seu patrão” (Rocha, 1995, p. 95). E, como o trabalho e a vida social da maior parte dessa gente continuava no Centro, logicamente a tentativa foi de se manter próximo a este território. Daí, por exemplo, a formação da comunidade do morro da Favela, atual morro da Providência – localizado no Centro, atrás da principal estação de trens da cidade, a Central do Brasil – considerada a primeira favela carioca, que veio a nomear esse tipo de ocupação nos abundantes morros que caracterizam a cidade. Mesmo porque, os subúrbios, bairros que estavam se formando no início do século XX, mais afastados e ligados ao Centro pela linha férrea, não eram acessíveis para todos. Em verdade, eram financeiramente inviáveis “para o

⁹⁰ Benchimol fornece alguns números relativos às demolições e desapropriações para a construção da Avenida Central que dão concretude ao volume de imóveis arrasados no Centro. Embora nos alerte para o fato de que as informações pesquisadas diferem entre as fontes, podemos estimar que entre 500 e 700 construções vieram abaixo somente para a abertura da grande avenida *boulevard*.

O autor também traz dados relativos à interdição de cortiços e demolição de “casas ruínas”: “...a saúde pública teria fechado mais de 600 habitações coletivas, que abrigavam mais de 13 mil pessoas; a Prefeitura demolira cerca de 70 casas ruínas, onde viviam mais de mil pessoas”. (Benchimol, 1992, p. 287)

numeroso contingente que vivia do comércio ambulante e de pequenos ofícios artesanais, do ganho, da ‘viração’, auferindo uma renda mínima e instável, assim como para os operários que, em sua maioria, recebiam salários baixos, sob a forma de diárias, sem nenhuma garantia ou estabilidade de trabalho.” (Benchimol, 1992, p. 288)

Mas as demolições não foram a única causa para a expulsão/remoção dos que moravam no Centro. O projeto de Passos incluía uma série de medidas, leis e posturas que contribuíram ativamente para o deslocamento dessas pessoas, fazendo com que a parte central da cidade deixasse de ser um bairro residencial da classe trabalhadora. Dentre as principais medidas segregadoras, Benchimol cita:

A valorização e especulação com o solo (elevando o preço dos aluguéis), os novos impostos que acompanhavam o fornecimento de serviços como iluminação elétrica, calçamentos modernos, água, esgotos; a legislação municipal estabelecendo restrições e normas arquitetônicas para as construções urbanas; a proibição do exercício de determinadas profissões ou práticas econômicas (como a criação de animais domésticos, o plantio de hortas) ligadas à subsistência das famílias trabalhadoras. (Benchimol, 1992, p. 287)

Já nos primeiros seis meses de seu governo em 1903, quando suspendeu o funcionamento do legislativo do Rio, Pereira Passos aproveitou para colocar em vigor uma série de decretos que acompanhavam as mudanças materiais da cidade e proibiam ou limitavam suas “velhas usanças”, ou seja, aquelas associadas à capital colonial e à cidade que ainda incorporava aspectos rurais. As medidas afetavam mormente “práticas econômicas, formas de lazer e costumes profundamente arraigados no tecido social e cultural do Rio de Janeiro.” Não por coincidência, muitas dessas restrições e proibições “atingiram frontalmente as condições de vida da grande massa popular”, tanto a que residia e trabalhava no centro e em suas imediações quanto a que vivia em subúrbios e áreas rurais conexas. (Benchimol, 1992, p. 277)

Benchimol cita o próprio Pereira Passos para ilustrar o modo de pensar corrente da elite carioca e as motivações para essas mudanças profundas que deveriam perpassar a cultura e a forma urbana:

Comecei por impedir a venda pelas ruas de vísceras de reses, expostas em tabuleiros, cercados pelo vôo contínuo de insetos, o que constituía espetáculo repugnante. Aboli, igualmente, a prática rústica de ordenharem vacas leiteiras na via pública, que iam cobrindo com seus dejetos, cenas estas que, ninguém, certamente, achará dignas de uma cidade civilizada. (...)

Mandei, também, desde logo, proceder à apanha e extinção de milhares de cães, que vagavam pela cidade, dando-lhe o aspecto repugnante de certas cidades do Oriente, e isso com grave prejuízo da segurança e da moral públicas.

Tenho procurado pôr termo à praga dos vendedores ambulantes de bilhetes de loteria, que, por toda parte, perseguiam a população, incomodando-a com infernal grita e dando à cidade o aspecto de uma tabolagem. Muito me preocupei com a extinção da mendicidade pública, o que mais ou menos tenho conseguido, de modo humano e eqüitativo, punindo os falsos mendigos e eximindo os verdadeiros à contingência de exporem pelas ruas sua infelicidade (...) ⁹¹ (Francisco Pereira Passos *apud* Benchimol, 1992, p. 277)

Articulando leis e posturas a uma decisiva reforma urbanística, a Primeira República e seus representantes conseguiram em relativamente pouco tempo (algumas décadas) refazer a cidade segundo seus interesses. Assim, a maioria da população (a classe trabalhadora e os mais pobres, ou seja, negros, imigrantes estrangeiros e brasileiros de outras regiões) foram gradativamente perdendo o direito àquela cidade que conheciam e que ajudaram a constituir, ainda que ocupando posições subalternas dentro da sociedade, e cada vez mais sendo circunscritos às margens, limitando seu uso do Centro, sem falar na Zona Sul, que se desenvolvia como a parte afluyente do Rio de Janeiro moderno. Essa grande parcela da população agora deveria adequar-se ao trabalho dentro do regime capitalista e seu acesso à parte central da cidade passa a se dar nesse escopo. Voltemos então sinteticamente à Harvey para fechar esta argumentação:

Podemos concluir que a urbanização desempenhou um papel crucial na absorção de excedentes de capital, e que o tem feito em escala geográfica cada vez maior, mas ao preço de processos florescentes de destruição criativa que implicam a desapropriação das massas urbanas de qualquer direito à cidade. (Harvey, 2013, p. 59)

⁹¹ No próximo capítulo nos deteremos mais aprofundadamente sobre a significativa questão de como o poder público lidava com (ou melhor, coibia) a “mendicância” e a “vadiagem” nesse período.



Morro da Providência, Centro do Rio de Janeiro, 1969.
Foto: Luis Carlos Souza Ferreira. Fundo Correio da Manhã, Arquivo Nacional.



Casabres no Morro de Santo Antônio, Centro do Rio de Janeiro, 1914.
Foto: Augusto Malta. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

O principal interesse da pesquisa realizada para as “Passagens – Centro” está no processo de apagamento de hábitos e costumes, das relações sociais e da cultura material e imaterial que permeava a urbe e foi se perdendo com sua segregação socioespacial. Sabemos que a parte central guardava muito dessas “velhas usanças” da cidade. É claro que tais processos são complexos, multifacetados e nem tudo aconteceu nos quatro anos do governo de Pereira Passos. Podemos dizer que esse período representa um *tour de force* operado pela vontade oficial de transformação do Rio em uma capital moderna e conectada aos interesses internacionais, mas que o arco de acontecimentos que levaram a isso se estende desde a segunda metade do século XIX até a Era Vargas, onde temos a consolidação do Brasil como uma nação moderna, e a transição final do Centro em um lugar que não mais seria entendido como bairro no sentido comunitário e residencial.

A pesquisa iconográfica em arquivos públicos brasileiros que ajudou a formar os conjuntos de imagens das “Passagens – Centro” procurou focar na história social e cultural do Rio deste período, privilegiando seus agentes menos lembrados, fundadores de uma outra modernidade carioca, que não necessariamente passa pela ideia de progresso. São pessoas que, por força das circunstâncias moravam em casas coletivas, cortiços e estalagens no Centro e imediações. Ao longo do início do século XX esse contingente populacional foi continuamente expulso da parte central, sendo empurrado para os subúrbios⁹², quando tinham meios para tal, ou para as favelas que se estabeleciam nas encostas dos morros cariocas.

3.6 O território do Centro é dividido: a abertura da Avenida Presidente Vargas

Para encerrar o estudo sobre as mudanças urbanas que redefiniram a fisionomia do Centro, escolhemos nos deter sobre uma das que marcaram de forma indelével a paisagem do Rio, demonstrando, uma vez mais, a vontade autoritária de governos sobre a cidade e sua urbanidade. Façamos então este salto para a Era Vargas e uma de suas mais simbólicas intervenções na capital federal, a abertura da Avenida Presidente Vargas.

⁹² “A grande expansão dos subúrbios começou, de fato, na primeira e segunda décadas do século atual, estimulada, em larga medida, pelas demolições realizadas no centro da cidade. As facilidades de transporte ferroviário, a difusão da energia elétrica, o preço baixo dos terrenos e a aglomeração de uma força de trabalho barata e abundante levaram muitas fábricas a se instalarem neles, sobretudo durante e após a Primeira Guerra Mundial.” (Benchimol, 1992, p. 262)

Deste modo, pularemos algumas décadas nas quais o Centro seguiu sendo transformado na esteira das reformas desencadeadas pelo governo Rodrigues Alves/Pereira Passos. Durante as administrações seguintes, nos anos 1920, o Rio testemunhou o avanço da reestruturação urbana iniciada por Passos, com intenções políticas e ideológicas gerais semelhantes. Na prefeitura de Carlos Sampaio, que preparava a capital para receber a Exposição Internacional do Centenário da Independência, em 1922, houve o término do desmonte do Morro do Castelo⁹³, bairro de baixa renda incrustado no Centro e marco fundador da cidade. O prefeito também avançou no desenvolvimento da atual área nobre da cidade, a Zona Sul, abrindo e alargando avenidas nessa direção e destruindo favelas que se formavam na região. Já na gestão de Prado Júnior (1926-1930), o Distrito Federal ganhou seu primeiro plano diretor, assinado pelo urbanista francês Alfred Agache⁹⁴. O plano nunca saiu completamente do papel, mas influenciou o zoneamento da cidade e a Avenida Presidente Vargas é baseada nas ideias de Agache, que previam a abertura de um grande eixo ligando o Centro à Zona Norte e aos subúrbios.

O primeiro plano diretor do Rio de Janeiro foi solicitado ao urbanista francês Alfred H.D. Agache, visto que as aspirações da burguesia da época eram tipicamente francesas. Entre 1926 e 1930, o plano foi desenvolvido por Agache e por seus auxiliares, também estrangeiros, tendo sido editado em 1930 pela Foyer Brésilien, sob o pomposo título ‘A Cidade do Rio de Janeiro Remodelação, Extensão e Embelezamento’. Espelhava um critério de monumentalidade e academicismo, inspirado na École des Beaux-Arts, porém já dotado de um certo pragmatismo.

(...)

O plano, contratado por Prado Junior, foi revogado no governo de Pedro Ernesto e, finalmente, realizado durante a longa e controvertida administração de Henrique Dodsworth (1937-1945). (Lima, 1990, p. 29)

Considerando o intuito desta pesquisa, que almeja a história social e cultural do Centro do Rio, acredito ser mais relevante detalhar o que esteve em jogo para a construção da

⁹³ “Representando o passado colonial do Rio de Janeiro, o Morro do Castelo faz parte da história de fundação da cidade. Foi onde se estabeleceram seus primeiros habitantes e governadores. Era onde estava a sede de sua primeira catedral, São Sebastião e a sepultura de Estácio de Sá.” Site: Fundação Biblioteca Nacional. *O desmonte do Morro do Castelo*, 27 maio 2020. Disponível em: <https://www.gov.br/bn/pt-br/central-de-conteudos/noticias/o-desmonte-do-morro-do-castelo>. Acesso: 10 jul. 2021.

⁹⁴ Alfred Hubert Donat Agache (1875-1959), arquiteto e urbanista francês, diplomado pela École des Beaux-Arts de Paris em 1905 e fundador da Sociedade Francesa de Urbanistas. Em 1927 é convidado para uma série de conferências sobre urbanismo no Rio de Janeiro, que culminam com sua contratação no ano seguinte para elaboração de um plano urbanístico para a cidade. A partir de 1939, em seu exílio permanente no Rio de Janeiro, atua como consultor em matéria de urbanismo e elabora projetos para Porto Alegre, Curitiba, Campos e Vitória, entre outras cidades brasileiras.

monumental avenida, uma vez que, para sua abertura, muito da Cidade Nova e seu principal ponto de convergência social, a lendária Praça Onze, foram apagadas do mapa.

Após o estabelecimento do Estado Novo, sob a administração de Henrique Dodsworth, a intenção de construir uma avenida cortando a Cidade Nova foi revisitada. Em relação a propostas anteriores, a via do Estado Novo seria ainda mais monumental, mais ambiciosa e mais centrada no automóvel. (Carvalho, 2019, p. 238)

Terminarei, portanto, esta história da transfiguração do Centro chegando ao seu último bastião, o bairro da Cidade Nova, a Praça Onze e arredores, postos abaixo para a construção da Avenida Presidente Vargas. A abertura dessa imensa via foi um dos últimos “cortes” no tecido urbano do Centro⁹⁵, dividindo definitivamente seu território e deixando apenas indícios do que essa região representou para a cidade. Logo, terei uma cronologia das transformações extremas pelas quais a região passou desde a instauração da Primeira República até a década de 1940.

Com o estabelecimento do Estado Novo, um governo intervencionista e autoritário, a construção da avenida monumental delineada no Plano Agache ressurgiu como um projeto ainda mais imponente. A execução do projeto é facilitada pelo aspecto ditatorial do governo de Getúlio Vargas, representado pela gestão de Henrique Dodsworth no Rio. Como já visto em momentos anteriores da história, torna-se possível realizar grandes obras em ritmo acelerado quando não há oposição ou fiscalização política⁹⁶, muito menos polêmicas levantadas pela sociedade civil e imprensa. Segundo Lima, “como todos os meios de comunicação tinham que submeter-se obrigatoriamente à censura prévia do Departamento de Imprensa Pública (D.I.P.), muito pouco se sabe sobre as manifestações populares naquela ocasião” (Lima, 1990, p. 33).

⁹⁵ Carvalho nos lembra que, posteriormente, durante outro governo autoritário, o da ditadura militar, nos anos 1970, foram construídos ainda “perpendicular à avenida Presidente Vargas e paralelos ao Sambódromo, o viaduto São Sebastião e a avenida 31 de Março que rasgavam parte do que restara da malha urbana da Cidade Nova e Catumbi.” Ou seja, realmente pouco restou do tecido urbano do Centro do Rio que pertencia ao século XIX e início do XX. (Carvalho, 2019, p. 278)

⁹⁶ “Estabeleceu-se uma plataforma de poder centralizado com a acumulação de funções legislativas pelo Executivo. O governo, sediado no Rio de Janeiro, aqui exerceu seu poder sobre o espaço, mais do que em qualquer outra época da história do urbanismo carioca.” (Lima, 1990, p. 33)

O projeto da gigantesca avenida retilínea era imbuído da carga ideológica que perpassava o Estado Novo. Deveria expressar o compromisso do futuro da nação “com a modernidade, a ordem e o progresso” (Carvalho, 2019, p. 245). Para além disso, a avenida e suas principais construções, especialmente o Palácio Duque de Caixas (ex-Ministério da Guerra e atual Comando Militar do Leste), estavam alinhadas com as tendências arquitetônicas de governos totalitários da época. A semelhança da Avenida Presidente Vargas com os eixos monumentais desenhados para a Berlim nazista de Hitler ou para a Roma fascista de Mussolini é perturbadora e a torna um projeto urbanístico dos mais opressores.

A avenida Presidente Vargas construída ostentava a largura impressionante de noventa metros e um comprimento de quatro quilômetros, partindo da posição central da igreja da Candelária até a praça da Bandeira. (...) A construção e as demolições começaram em abril de 1941, com uma grande inauguração em 7 de setembro de 1944, programada para coincidir com os desfiles militares do dia da Independência.

O projeto foi concebido em 1938, seis anos após a conclusão em Roma da Via dell’Impero, de Mussolini, e contemporâneo aos planos igualmente ambiciosos de Hitler para a construção de um eixo cortando Berlim. Assim como a Presidente Vargas, ambas eram avenidas monumentais projetadas em linha reta, concebidas para servir de palco para a performance militar. (Carvalho, 2019, p. 239)

O estudo “Avenida Presidente Vargas: uma drástica cirurgia”⁹⁷ da arquiteta e historiadora especializada em preservação do patrimônio cultural do Rio de Janeiro, Evelyn Furquim Werneck Lima, faz uma dura crítica ao faustoso projeto da Era Vargas. Lima destaca que os espaços da avenida não são feitos para serem vivenciados pelo transeunte, mas para servirem como espaços cênicos, teatrais do poder. “O Espaço Não-Construído/Artificial, organizado pelo traçado, delimita um amplo e extenso palco, um espaço cenográfico longitudinal, onde indivíduos bem preparados assumem a condição de atores a interpretar o poderio nacional.” (Lima, 1990, p. 102)

A escala humana é ignorada e os espaços projetados da avenida são hostis ao pedestre, tornando o fluxo de veículos o principal favorecido. A via converte-se em “um espaço amplo e genérico, onde o hóspede mais importante é o automóvel” (Lima, 1990, p. 110). Certamente podemos incluir esta larga via de inúmeras pistas na vertente do urbanismo moderno que

⁹⁷ Algumas das referências para esta pesquisa pertencem à ótima série de livros sobre a cidade do Rio de Janeiro, intitulada Coleção Biblioteca Carioca – vários deles baseados em pesquisas acadêmicas de universidades fluminenses – publicada na década de 1990 pela Secretaria Municipal de Cultura. Abro esta nota para ressaltar a importância de uma política pública de publicações de interesse geral para a cidade, sua história e sua cultura.

apostou em um modelo de cidade onde automóveis são o meio predominante de locomoção e transporte, o que se comprovou um erro no decorrer do século XX.

Ainda hoje o que sobressai para quem caminha pelas calçadas da avenida é a sensação de pequenez, somos esmagados pelo peso da monumentalidade e do poder. Nesse caso específico, o peso recai sobre poderio militar, visto que uma das principais funções da avenida era receber paradas e desfiles de tropas, entendidos como “a força simbólica da nação” e, implicitamente, como forma de exercer controle social sobre os cidadãos.⁹⁸

A majestade do espaço projetado para acolher os batalhões militares diante do palanque das autoridades. Fardas, insígnias e estandartes perfilam-se no espaço cênico. O teatro do exercício do poder. Aí o traçado da larga avenida assume seu verdadeiro sentido: disciplinar as populações marginais, regularizar o espaço para exercer o controle. (Lima, 1990, p. 104)

A análise proposta por Lima sobre a monumental artéria que cortou o Centro do Rio é contundente. Algo que me chamou a atenção em suas conclusões quanto ao projeto urbanístico é o que a autora elabora como o “grande vazio” deixado pela avenida. Quando passamos à pé pela Presidente Vargas, percebemos como o apagamento de tantas camadas da urbe para a construção de espaços de poder resulta, cedo ou tarde, em vazios espaciais tristes, sem alma.

Ao percorrer a Avenida Presidente Vargas, ainda que quase 50 anos após a abertura, essa dimensão de sentir ao ver, de participar do entorno perde-se no imenso vazio. A grandiosidade com que o espaço foi manipulado fez desaparecer a escala humana. (Lima, 1990, p. 114)

⁹⁸ Carvalho reverbera as ideias de Lima, identificando que tipo de cultura e gente o Estado Novo visava reprimir, além, claro, dos comunistas: “Todos os aspectos da avenida Presidente Vargas se revestiam de valor simbólico. (...) tinham como alvo projetar a ideia de poder e permitir o controle social. A retórica oficial associava as intervenções urbanas aos objetivos do DIP de substituir a cultura da boemia e a celebração dos malandros pela exaltação da disciplina.” (Carvalho, 2019, p. 243)



Vista aérea tomada antes do início das demolições, vendo-se, assinalados, os quarteirões a serem demolidos.

A AVENIDA MONUMENTAL QUE O RIO VAI TER

ENTRE as mais expressivas cerimônias com que se comemorou no Rio de Janeiro o quarto aniversário do Estado Nacional destaca-se a inauguração do primeiro trecho da Avenida Presidente Vargas, a larga e monumental arteria que o Prefeito Henrique Dodsworth está rasgando desde a Praça Onze até o mar e que, pela sua situação, pela sua extensão, pelo desafogo que trará ao tráfego, dará uma feição inteiramente nova ao centro urbano da Capital Federal.

Essa grande obra foi realizada em verdadeiro *récord* de tempo, o que faz prever que a extensão da Avenida, para além do

Vista panorâmica do trecho inicial após as demolições.



Notícia da revista "O Malho" sobre a construção da Avenida Presidente Vargas. Rio de Janeiro, 1941.
Exposição virtual "Rio de Janeiro 450 anos - uma história do futuro", Biblioteca Nacional.

Talvez possamos fazer a mesma associação quando caminhamos por outros espaços do Centro que foram igualmente raspados de sua complexidade urbana, formada ao longo de centenas de anos, posto que cidades são organizações que perpassam gerações humanas. Se pensarmos na Esplanada do Castelo onde antes estava o Morro do Castelo; na praça Mahatma Gandhi, onde antes ficava o Palácio Monroe; ou mesmo no Elevado da Perimetral⁹⁹, que destruiu o Mercado Municipal e por décadas privou os cariocas do contato com a orla do Centro, é possível sentir a ausência do que existia antes, mesmo que não saibamos bem o que havia ali. Quando os espaços urbanos não são preenchidos ou ressignificados de maneira relevante para a população, tornam-se esvaziados, sem função, meros lugares de fluxos de trânsito.

Bruno Carvalho chega a conclusões semelhantes sobre o envelhecimento da Avenida Presidente Vargas, um projeto cujo *ethos* original se perdeu no tempo, em grande parte por ter se apoiado em premissas que se comprovaram falhas ou equivocadas no desenrolar do século XX.

O futuro imaginado com a construção da avenida Presidente Vargas não aconteceu, pelo menos não de acordo com os planos. Erguida durante a Segunda Guerra, abraçando um estilo que poderia ser associado ao lado perdedor, a avenida pode ser incluída no que Beatriz Jaguaribe chama de ruínas modernistas. (...) Postulada como um símbolo de um novo futuro moderno, a avenida seria considerada pela geração seguinte de arquitetos e urbanistas como ‘a mais feia do mundo’. Ela também deixaria o Rio uma cidade mais partida. (Carvalho, 2019, p. 276)

Para Lima, a abertura da avenida Presidente Vargas “não foi mais do que uma violência” (Lima, 1990, p. 114). Ainda segundo a autora, 958 prédios comerciais e residenciais foram arrasados para sua abertura (Lima, 1990, p. 38). Dentre as demolições, foram incluídas algumas igrejas consideradas patrimônio histórico da cidade, como a de São Pedro dos Clérigos, uma rara igreja de planta circular tipicamente barroca, erigida em 1733. A avenida inaugurou também um novo gabarito para prédios na região central, que deveriam margear seus dois lados: “de 22 andares até os lotes da Rua da Quitanda e, daí em diante, de 12 andares, tendo em vista a praça que seria aberta em torno da igreja N.S. Candelária”. (Lima, 1990, p. 30)

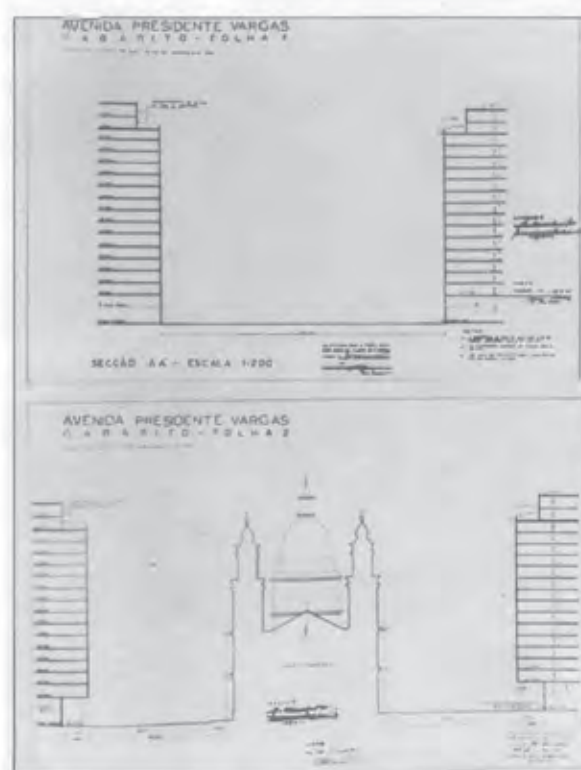
⁹⁹ O Viaduto da Perimetral foi construído ao longo das décadas de 1950-60, mais uma grande obra que privilegiou a circulação de veículos em detrimento de outros usos da malha urbana do Centro. Para a passagem da via elevada que seguia ao longo do litoral central, a Praça Mauá foi descaracterizada e o Mercado Municipal da Praça XV – uma construção em estrutura pré-moldada de ferro inaugurada em 1907 pela gestão de Pereira Passos –, foi demolido. Somente na segunda década dos anos 2000 a ideia de desobstruir a ligação do Centro com o mar por meio da retirada da Perimetral finalmente saiu do papel. Sem o imenso viaduto, o espaço ao longo do litoral central foi recuperado, voltando a ser uma orla para pedestres através do projeto Porto Maravilha, uma Parceria Público-Privada que fez parte das reformulações da cidade para receber as Olimpíadas de 2014.



Avenida Presidente Vargas, vista aérea, Centro do Rio de Janeiro, s/d. Arquivo Nacional.

Anexos ao Decreto 6897 de 28/12/1940

Decreto n. 6.897 - de 28 de dezembro de 1940



Novo gabarito para prédios ladeando a Avenida Presidente Vargas, 1940. Na imagem inferior vê-se a Igreja da Candelária ao centro, como referência para a escala dos edifícios da avenida. (LIMA, 1990, p. 137)



Obras para a abertura da Avenida Presidente Vargas, Centro do Rio de Janeiro, 1942.
Fundo Avenida Presidente Vargas, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

É sempre importante lembrar do papel da especulação imobiliária nas grandes reformas urbanas, um mecanismo de capitalização recorrente e cuja aplicação presenciamos na mais recente reformulação do Centro do Rio para as Olimpíadas de 2014. No caso da Presidente Vargas, Carvalho afirma que “vários quarteirões tiveram suas casas desapropriadas e arrasadas para que seus lotes, revendidos a preços mais altos do que as indenizações, ajudassem a financiar a construção da nova via.” (Carvalho, 2019, p. 243) Sabe-se também, através de documentos históricos, que Pereira Passos agiu de maneira semelhante para angariar fundos durante a construção da Avenida Central, leiloando lotes recém abertos dias após as demolições.

Aqui cabe voltar às perdas, ao que não viemos a conhecer após a construção da avenida. O que havia antes do “grande vazio” deixado pela Presidente Vargas? Como mencionado, tanto o bairro da Cidade Nova, quanto seu epicentro, a Praça Onze, foram vítimas desta “grande cirurgia urbanística”. Ou seja, após a população mais pobre e a classe trabalhadora terem sido expulsas da Cidade Velha na primeira década do século XX, este mesmo movimento de remoção é retomado pela prefeitura de Henrique Dodsworth, agora destruindo o último enclave cultural e comunitário do Centro, a Cidade Nova.

O livro “Cidade Porosa: dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro” do pesquisador dedicado à cultura moderna e urbanidade, Bruno Carvalho, tem como inspiração o território da Cidade Nova. Ainda utilizarei conceitos propostos pelo autor no próximo capítulo desta pesquisa, onde me deterei sobre a história cultural do Centro. Por enquanto ficaremos com o que Carvalho traz sobre a história material do bairro da Cidade Nova, do qual a maior parte dos cariocas sabe relativamente pouco.

A avenida Presidente Vargas cortou o coração do bairro judaico, a Pequena África, um bastião sírio, e eliminou a Praça Onze, um dos poucos espaços públicos desfrutado pelos moradores das favelas próximas, assim como pelos muitos imigrantes europeus, cidadãos naturalizados e brasileiros nativos que moravam na vizinhança. O que o Rio de Janeiro perdeu nos anos 1940 tem relação com uma história familiar do urbanismo moderno, planejado de cima para baixo, e com o nascimento da era do automóvel. (Carvalho, 2019, p. 249)

A falta de memória sobre a Cidade Nova ilustra bem o destino de lugares que são bruscamente eliminados da cidade. O ex-bairro é outro exemplo do que se tornou um vazio

urbano no Rio contemporâneo. Quem passa hoje pela Cidade Nova custa a acreditar que aquele foi um dos bairros mais dinâmicos da cidade até sua destruição para dar lugar a uma avenida e aos automóveis.



Rua João Caetano, Cidade Nova, Rio de Janeiro, s/d.
Foto: provável Uriel Malta. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.



Rua General Pedra, Cidade Nova,
Rio de Janeiro, 1945.
Foto: provável Uriel Malta. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.



Cidade Nova, Rio de Janeiro, 1968. Coleção Francisco Duarte,
Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

Com uma infra-estrutura urbana desenvolvida na primeira metade do século XIX e planejado inicialmente para residências nobres – quando a realeza vinda de Portugal ainda vivia em São Cristóvão e a Cidade Nova era caminho para a Quinta da Boa Vista –, o bairro acabou não se desenvolvendo como um local aristocrático. Por conta de sucessivas epidemias, os mais abastados começaram a ocupar áreas ao sul da cidade, perto do mar e longe dos alagadiços e pântanos (como o de São Diogo) que margeavam o bairro. No período das primeiras décadas do século XX, seus moradores já tinham outro perfil: eram “trabalhadores de parques recursos, funcionários públicos, negros, artesãos, imigrantes recém chegados da Europa (especialmente camponeses de Portugal, Espanha, Itália e, mais tarde, judeus asquenazes) ou de outras regiões do Brasil, incluindo contingentes de negros libertos e escravizados fugidos, muitos de províncias do Nordeste, como a Bahia.” (Carvalho, 2019, p. 81)

Dentro deste contexto nasce o principal sítio da Cidade Nova, a Praça Onze de Junho, popularmente conhecida apenas como Praça Onze¹⁰⁰. Até hoje a praça é lembrada pelos cariocas como o “berço do samba”, ou seja, um lugar imprescindível para a formação da cultura musical do Rio que se consolidava nesse período. Ali se passava muito do carnaval de rua, de lá saíam os ranchos e se concentravam cordões e blocos de foliões, além de rodas de samba que aconteciam durante todo o ano. Com a crescente popularização dessa festa profana, a partir dos anos 1930 foram lá que desfilaram as primeiras escolas de samba. Quem viveu os carnavais da Cidade Nova diz que não havia nada igual. Uma notícia de 1932 do *Jornal do Brasil*, exalta a folia da Praça Onze:

A Praça Onze de Junho, tradicional pelos seus folguedos, tipicamente característicos, manteve ainda este ano galhardamente os seus foros de reduto inexpugnável da genuína festa da cidade. O que ali se viu anteontem e ontem, das primeiras horas da tarde às últimas da madrugada, vale como um atestado do quanto aquela gente se reúne, sabe se divertir. (Lima, 1990, p. 53)

A praça foi um ponto de convergência para a população que vivia nos morros do entorno, como Mangueira, Estácio e Favela e nos bairros da zona portuária, como Gamboa e Saúde, adotada por sua proximidade e por ser um dos poucos espaços públicos da região. Além disso, a praça ficava perto da Central do Brasil, facilitando a conexão com os que haviam migrado para os subúrbios cariocas.

¹⁰⁰ “O ponto fulcral de toda essa região era o Rocio Pequeno, a praça pública que foi renomeada como Praça Onze de Junho em comemoração à vitória brasileira na Batalha do Riachuelo (1865), durante a guerra da Tríplice Aliança.” (Carvalho, 2019, p. 88)



Praça Onze de Junho, Rio de Janeiro, s/d. Foto: Augusto Malta. Biblioteca Nacional.

Ainda hoje ecoa um lamento em relação à perda deste espaço tão simbólico para o Rio de Janeiro e sua cultura. Lima é uma das autoras a expressar esse sentimento:

A Praça Onze, destruída para abrir caminho ao automóvel, deixou de ser um locus fervilhante de vida e de livres experiência humanas. A destruição do tecido urbano afastou das ruas e das praças o indivíduo que a elas pertencia. Aos novos espaços passaram a corresponder compulsoriamente novos relacionamentos humanos. Ou simplesmente eliminaram esse relacionamento. (Lima, 1990, p. 111)

Um das músicas mais tristes e expressivas que já ouvi (mesmo antes de saber da história destes lugares) é o samba “Praça Onze”¹⁰¹, escrito por Herivelto Martins e Grande Otelo e lançado em 1942, ano em que fez grande sucesso no carnaval:

“Vão acabar com a Praça Onze
Não vai haver mais escola de samba, não vai
Chora o tamborim
Chora o morro inteiro

Favela, Salgueiro
Mangueira, Estação Primeira
Guardai os vossos pandeiros, guardai
Que hoje a escola de samba não sai

Adeus, minha Praça Onze, adeus
Já sabemos que vais desaparecer
Guarda contigo a nossa recordação
Mas ficarás eternamente em nosso coração

E algum dia nova praça nós teremos
E o teu passado cantaremos”

Tendo atravessado este capítulo que se ocupou da história urbana recente do Rio, podemos afirmar que ela é a base ou contexto para as grandes mudanças socio-culturais que aconteceram concomitantemente na cidade. O capítulo seguinte irá contar um pouco sobre este outro lado da moeda, privilegiando a história cultural da região central e seus personagens de forma mais descritiva, como retratos que nos ajudem a visualizar essa cidade anterior, seus habitantes e como estes vestígios ainda reverberam em nosso imaginário.

¹⁰¹ Vale ouvir a versão do samba gravada na década de 1940 pelo Trio de Ouro, formado por Herivelto Martins, Dalva de Oliveira e Nilo Chagas. (Canal YouTube. *Trio de ouro - Praça XI*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IwhhXeGzNec>. Acesso: 20 jul. 2021.)

4 CIDADE SUBMERSA, CIDADE PALIMPSESTO, CIDADE POROSA: BREVE HISTÓRIA SOCIOCULTURAL DO CENTRO

4.1 Rio de Janeiro, uma cidade de muitas camadas sobrepostas

Quais são os Rios que habitam as reminiscências dos cariocas? Quantos são os lugares dos quais lembramos, mas que não existem mais? O sapateiro, o quintal, os bondes, o botequim, a mercearia, o açougue, o armarinho, aquela rua, uma casa... O que havia antes do novo prédio que subiu, de um estacionamento ou de uma recém aberta farmácia? As “Passagens – Centro” são perpassadas pela temática do urbano e da memória, tendo como mote o Centro do Rio de Janeiro, entendido como lugar primeiro dessa cidade, repleto de camadas, sobreposições e densidade, que viu a urbe crescer.

Observo o Centro do Rio há pelo menos uma década e venho mapeando e fotografando sítios relevantes ou em vias de desaparecimento desde 2011. A partir dessa proximidade, do gosto por flunar, fui derivando para as ruas atrás da Avenida Marechal Floriano, para ver onde chegava. São cativantes as antigas ruas da região da Saúde e da Gamboa, mais puídas e ainda menos tocadas pela especulação imobiliária.

Se as “Passagens – Centro” são um projeto sobre o Rio que paulatinamente deixa de existir e que, portanto, vamos esquecendo na medida em que ele desaparece fisicamente, o foco na região central e, especialmente, nas imediações da Gamboa e Saúde – entendidas como parte sobrevivente da chamada Pequena África – nos fala de um outro Rio (propositalmente) soterrado que recentemente veio à tona, como efeito colateral das grandes obras “olímpicas” do “Porto Maravilha”.

Ainda hoje, em tempos de ‘revitalização’ e ‘Porto Maravilha’, o carioca médio desconhece a Zona Portuária. Embora seja uma das regiões mais centrais e antigas da cidade, são poucos os que compreendem as quebradas de suas ruas e os sentidos de suas inversões. (...) A região entre as avenidas Rodrigues Alves, Rio Branco, Presidente Vargas e Francisco Bicalho é uma espécie de ‘coração das trevas’ da vida carioca, repositório da memória secreta da cidade, invisível para todos exceto aqueles que buscam ativamente desvendar seus segredos. (Cardoso, 2015, p. 16-17)

Entretanto, em consequência deste mesmo projeto da Prefeitura, a paisagem mudou e as velhas casas da região estão lentamente sendo reformadas ou destruídas. O que acontecerá

com essa parte histórica da cidade ainda é incerto. Seguindo as premissas da “série Passagens”, mapeei e fotografei o casario desses arredores, além de pesquisar sobre imagens da região.



Casa arruinada na Gamboa, Rio de Janeiro, 2016.
Foto: Joana Traub Csekö.



Casa na Rua Pedro Ernesto durante as obras para instalação do VLT, Gamboa, Rio de Janeiro, 2016.
Foto: Joana Traub Csekö.



Casa arruinada no Largo de São Francisco da Prainha, Rio de Janeiro, 2016.
Foto: Joana Traub Csekö.



Sobrado à venda na Rua Sacadura Cabral, Gamboa, Rio de Janeiro, 2016.
Foto: Joana Traub Csekö.



Estabelecimento comercial desocupado na Rua Pedro Ernesto, Gamboa, Rio de Janeiro, 2016.
Foto: Joana Traub Csekö.



Detalhe de casa na Gamboa, Rio de Janeiro, 2016.
Foto: Joana Traub Csekö.



Rua Pedro Ernesto durante as obras para instalação dos trilhos do VLT (Veículo Leve sobre Trilhos), Gamboa, Rio de Janeiro 2016.
Foto: Joana Traub Csekö.

Que conexões estabeleço com os lugares escolhidos para desenvolver um conjunto de imagens da “série Passagens”? Como já dito, primeiramente é necessária uma pesquisa histórica, mesmo que relativamente livre, para que possa me acercar das camadas de tempo que determinado lugar contém. Só assim poderei andar por esse espaço e encontrar vestígios de passados que se amalgamarão as imagens compostas por mim.

Para as “Passagens – Centro”, espero fundamentar a pesquisa imagética realizada por meio de uma discussão que elucide o recorte escolhido para tratar do território central do Rio, com ênfase na antiga Zona Portuária, Pequena África e arredores. Tentarei trazer a relação entre história e memória, diferentes escalas na história e também entre memória coletiva e lugar. Como artista, me atraem não somente os fatos, mas também as miudezas, os detalhes, as histórias orais, ou seja, a dimensão ficcional que permeia essa região, seus labirintos.

Novamente me aproximo da visão de história desenvolvida por Benjamin. Como estamos no século XXI e falo a partir de uma megalópole da América do Sul, incluo nesta discussão um autor contemporâneo que despontou na cena literária carioca: Luiz Antonio Simas. Fazendo esse salto, espero chegar aos dias de hoje, refletindo sobre o Rio de Janeiro ao modo desse escritor e historiador carioca, ou seja, de forma peculiar e repleta de curiosidade pelos encantamentos das ruas da cidade.

A emblemática tese sete do texto “Sobre o conceito de História”, escrito por Benjamin em 1940 – ano de sua morte tentando fugir da Gestapo e também auge Estado do nazista alemão – ainda hoje ofusca, tamanha sua clareza:

... A natureza dessa tristeza se tornará ainda mais clara se nos perguntarmos com quem o investigador historicista estabelece uma relação de empatia. A resposta é inequívoca: com o vencedor. Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. Isso diz tudo para o materialismo histórico. Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos que estão prostrados no chão.

(...)

E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. *Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo.* [grifo meu] (Benjamin, 1986, p. 225)

Luiz Antonio Simas inicia um de seus livros, “O Corpo Encantado das Ruas”¹⁰², retomando essa citação benjaminiana e trazendo-a para perto, para o Rio e para a escala da história que me interessa: a que se atém às coisas pequenas, ao alcance do pedestre, do que mora nas frestas, nos interstícios, do que anda esquecido, enterrado ou submerso.

O filósofo alemão Walter Benjamin falava em escovar a história a contrapelo. A importância de atentar para os fazeres cotidianos como caminho para escutar e compreender as outras vozes, além da perspectiva do fragmento como miniatura capaz de desvelar o mundo, é a chave da desamarração do ponto. Benjamin pensava também sobre a importância do historiador ter pelo objeto de reflexão o interesse do olhar da criança pelo residual: é a miudeza que vela e desvela a aldeia, as suas ruas e as nossas gentes. (Simas, 2020, p. 10)

A partir de uma mirada que une Benjamin e Simas, proponho um mergulho histórico nesse lugar especial do Rio. Para mim, estudar os passados de um território é confirmar, ou não, minha intuição sobre o que me fez chegar a ele. Por que quis me aproximar dessa região? Certamente uma de suas marcas indelévels é o fato de ter sido um dos maiores mercados de escravizados oriundos do continente africano durante décadas da era colonial.

Na cidade do Rio de Janeiro, no antigo bairro do Valongo (atuais bairros da Gamboa e Saúde) encontrava-se instalado o complexo escravista conhecido localmente por Mercado de Escravos do Valongo, dotado de lazareto, cemitério e lojas para venda de cativos (Pereira, 2007). Com o advento da chegada da Corte Portuguesa em 1808, o mercado do Valongo se torna ‘o grande centro redistribuidor de escravos para a Região Sudeste do Brasil’ (Soares 2007:40), principalmente nas duas primeiras décadas do século dezenove. (Lessa, 2020, p. 343)

A ideia de uma “nano-história”, como bem coloca Simas, e de uma história do que permaneceu invisibilizado, rebaixado por empenho dos “vencedores” em criar narrativas higienistas e eugenistas sobre o passado de uma cidade intrincada e marcada por violências de várias ordens, como é o Rio de Janeiro, parece apropriada para um entendimento multifacetado da região central da Gamboa, Saúde e Pequena África.

...sou um adepto da nano-história, um escritor de irrelevâncias, da coriôla dos pequeninos. Eu escrevo sobre aqueles que, pela ótica gerencial dos que desecantam tudo em nome do sucesso, deram errado. Minha opção pelo encantamento do mundo é a maneira que escolhi para me comprometer com as invenções da vida e delirar as desimportantes belezas do que ela, a vida, pode ser na minha particular terra sem males. (Simas, 2020, p. 66)

¹⁰² O título de Simas faz alusão ao livro de crônicas mais conhecido de João do Rio “A Alma Encantadora das Ruas”, escrito entre 1904-07, no qual o autor (*flâneur* inspirado pelo poeta e escritor francês do século XIX, Charles Baudelaire) se debruça sobre a vida das ruas do Rio. Achei particularmente inspirada a inversão proposta por Simas ao trocar a alma pelo corpo e encarnar o encanto das ruas.

Usando uma lógica inversa, que quer se aproximar da história enterrada com os “vencidos”, entendo esta como uma região privilegiada, que guarda tesouros perdidos sobre quem somos e como chegamos até aqui.

4.2 Vestígios de um outro Centro do Rio: A região da Gamboa e Saúde como palimpsesto

Poucas imagens são tão adequadas quanto a do palimpsesto para dar ideia das complexas camadas que constituem nossas cidades contemporâneas. Combinando o grego *palin* (‘novamente’) e *psáo* (‘eu raspo’), o palimpsesto designa um manuscrito no qual o primeiro texto é raspado, permitindo que o pergaminho ou tabuleta de argila seja usado para uma nova escrita. (Carvalho, 2019, p. 29)

Podemos dizer que os espaços urbanos são literalmente palimpsestos em um sentido físico, palpável. Para Carvalho, apesar do Rio ser uma cidade jovem pelos padrões europeus, “é difícil imaginar um lugar que tenha sido mais ‘raspado’ nos últimos duzentos anos”. (Carvalho, 2019, p. 29)

A cidade é perpassada por memórias coletivas, algumas presentes entre nós, outras submersas, esquecidas. A ideia da cidade como um lugar repleto de sedimentações, onde se escreve e reescreve a história, onde se acumulam diferentes passados, é uma maneira fértil de se relacionar com essas organizações sociais construídas ao longo dos séculos.

A “série Passagens” lida com a materialidade da urbe, com suas muitas camadas, veladuras, *a cidade entendida como palimpsesto*. Compreender as transformações físicas e ambientais dessa região fundamental para o Rio me ajuda a identificar o que fotografar ao caminhar por essas bandas.

Muitos foram os apagamentos físicos ao longo da história da região da Gamboa e Saúde. Eles participam do passado escravocrata e colonial que foi suprimido a partir de fins do século XIX. Quando as obras do “Porto Maravilha”, por exemplo, tentaram escamotear os achados

arqueológicos do Cais do Valongo¹⁰³, vemos um sintoma deste recalque, como em tantas manifestações atuais de racismo que ainda se expressam na sociedade brasileira.

Uma das operações propostas pelas “Passagens – Centro” é revolver as muitas sedimentações da região central para criar contra-narrativas. A “série Passagens” trata poeticamente de uma arqueologia urbana a partir de um olhar que se volta para o chão, para os muros, para as ruínas da cidade de outros tempos.

Se por um lado a cidade guarda vestígios, por outro nela tudo passa, ela é constante fluxo de gente, de construções que são erguidas e demolidas, de transformações ambientais, um ente que nunca cessa de mudar e se transformar, parte da natureza das cidades é ser transiente.

Lá por fins de 2014, em uma das minhas derivas pelo Centro à procura de escadas de sobrados para fotografar¹⁰⁴, resolvi andar até o fim da Rua Sacadura Cabral. No caminho, me deparei com a escavação arqueológica do Cais do Valongo, que havia permanecido invisível, soterrado por um século após o aterro e reurbanização da área da Avenida Barão de Tefé, realizada dentro do enorme projeto de reurbanização do Centro realizado pelo prefeito Pereira Passos. Neste dia, cheguei à Praça da Harmonia e, pegando a rua de dentro, a Pedro Ernesto¹⁰⁵, encontrei o Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos (IPN), criado em 2005.

¹⁰³ No primeiro semestre de 2021 o IPN promoveu uma excelente série de oficinas remotas (e, aliás, continua promovendo outras mais) sobre a memória afro-diaspórica na cidade e a história da região da Pequena África. Foram convidados diversos pesquisadores, entre eles historiadores e arqueólogos que desenvolvem trabalhos relacionados aos sítios da região e temas como a herança africana no Rio. Assisti várias destas aulas, nas quais aprendi muito sobre meu tema de pesquisa.

O descaso e a omissão da prefeitura do Rio em relação ao que foi achado no sítio do Cais do Valongo durante as obras do “Porto Maravilha” foi citado por pelo menos três pesquisadores, entre eles Martha Abreu, Mônica Lima e Souza e Carlos Eugênio Líbano Soares. Soares inclusive mencionou em sua fala que o projeto inicial da prefeitura de Eduardo Paes não previa a preservação do Cais, que deveria ser inteiramente demolido para dar lugar a um estacionamento. Não fosse a mobilização do movimento negro e de pesquisadores, o sítio arqueológico não mais existiria.

¹⁰⁴ Na época estava envolvida com a produção da exposição individual “Elegias Cariocas” onde, como já mencionado, apresentei um conjunto da “série Passagens” intitulado “Passagens – Sobrados”.

¹⁰⁵ Rua antiga que já se chamou Caminho da Gamboa e, depois, não à toa, Rua do Cemitério, antes de se tornar a atual Pedro Ernesto. (Gerson, 2000, p. 151)

Ali soube da descoberta do Cemitério dos Pretos Novos¹⁰⁶, do qual não se tinha a localização exata até 1996.

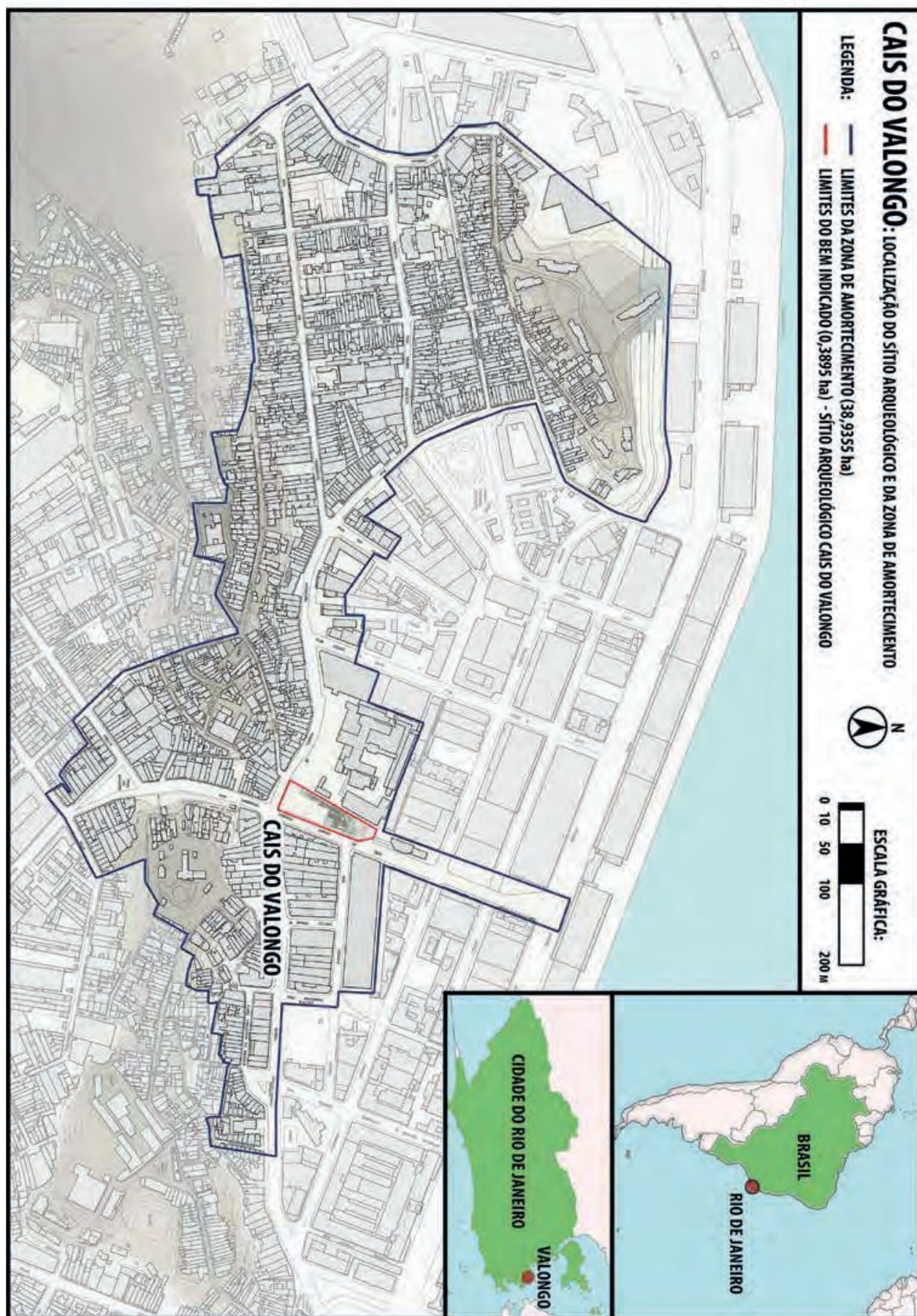
Em janeiro de 1996, a casa situada na rua Pedro Ernesto, n.º 36, na Gamboa, zona portuária do Rio de Janeiro estava em polvorosa. Os pedreiros, pela manhã, entre um gole de café e outro, aguardavam a autorização para o início da obra. A tarefa era a de reformar a casa onde passaria a morar o casal Petrucio e Ana Maria Mercedes Guimarães, os novos proprietários.

Qual não foi o espanto dos trabalhadores quando, de súbito, perceberam que algo mais do que o chão era quebrado, pois ossos se misturavam à terra revolvida a cada vez que uma pá fendia o solo. Depois de muitas conjecturas sobre o que pudesse ser aquilo, o Departamento Geral de Patrimônio Cultural da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro foi acionado, bem como o Instituto de Patrimônio Histórico, e chegaram à conclusão sobre o motivo de várias ossadas terem sido descobertas naquele local: aquele era o Cemitério dos Pretos Novos, do qual, há muito, se havia perdido a localização. Toda esta história talvez ainda estivesse encoberta não fosse o caso de o local do campo santo ter sido assim redescoberto acidentalmente durante a reforma de um imóvel particular. (Pereira, 2007, p. 130)

¹⁰⁶ “Os cativos recém chegados no Brasil eram chamados Pretos Novos ou Bossais, depois de adaptados recebiam a denominação de ladinos.” (Anjos e Pereira, 2015, p. 2) Assim, o Cemitério dos Pretos Novos destinava-se ao (precário) sepultamento “dos escravos que morriam após a entrada dos navios na Baía de Guanabara ou imediatamente depois do desembarque, antes de serem vendidos.” (Site IPN. Disponível em: <https://pretosnovos.com.br/museu-memorial/cemiterio-dos-pretos-novos/>. Acesso: 5 jun. 2021)

“Em 2012 a prefeitura do Rio de Janeiro acatou a sugestão das Organizações dos Movimentos Negros e transformou o Sítio Arqueológico Cais do Valongo em monumento preservado e aberto à visitação pública. O Cais do Valongo passou então a integrar o Circuito Histórico e Arqueológico da Celebração da Herança Africana.” Fotos: Oscar Liberal.
Portal do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.





Zona de amortecimento para o sítio arqueológico do Cais do Valongo.
Proposta de Inscrição do Sítio Arqueológico Cais do Valongo na
Lista do Patrimônio Mundial - IPHAN (GURAN, 2016, p. 15)



“Conchas [búzios] perfuradas para uso como pendentes (em cima, à esquerda e à direita); o exemplo no canto superior direito ainda tem o anel de cobre usado para suspendê-lo, recuperadas no sítio do Cais do Valongo.” (LIMA, 2014, p. 114)



“Caixa de metal com tampa articulada, decorada com desenhos geométricos e um cenário com um veleiro, contendo contas de 1.200 mm, recuperado no sítio do Cais do Valongo.” (LIMA, 2014, p. 113)

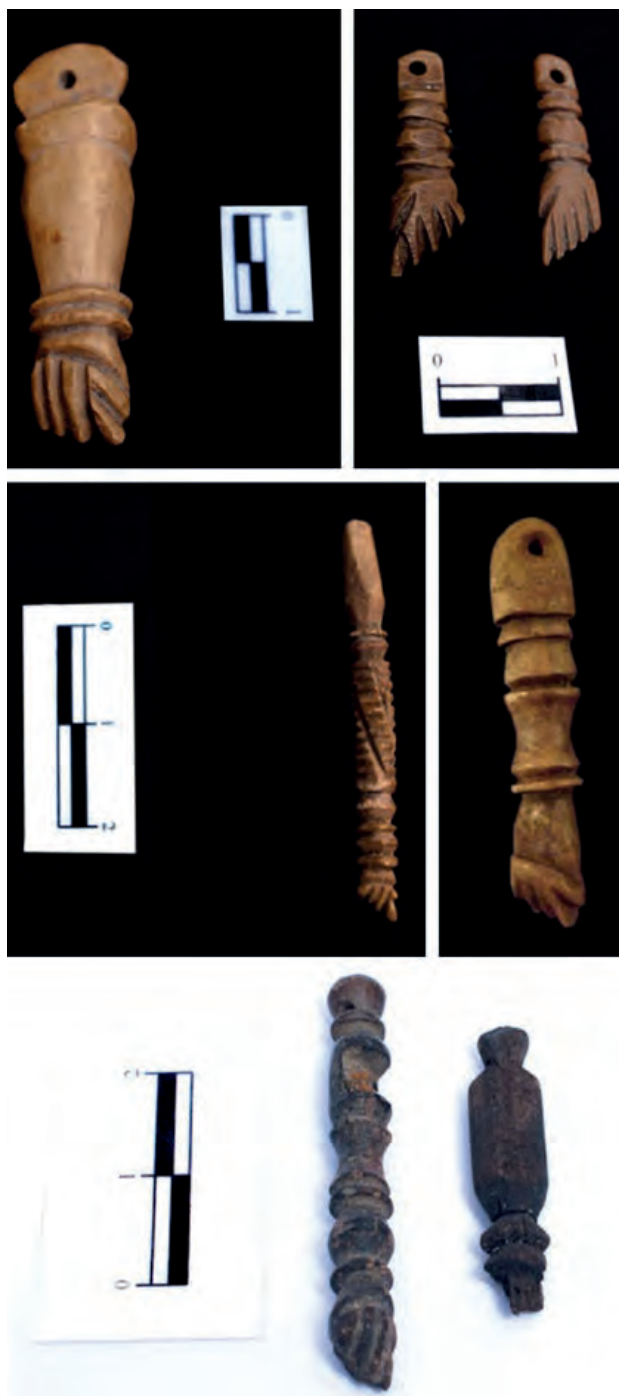


Imagem à esquerda:
 “Figas de osso e madeira, com configurações canhotas,
 recuperadas no sítio do Cais do Valongo.”
 (LIMA, 2014, p. 121)



Imagem à direita:
 “Miçangas e adornos em diferentes materiais, formas e
 cores, recuperados no sítio do Cais do Valongo.”
 (LIMA, 2014, p. 112)

“As imagens mostram a arqueóloga Andréa Lessa trabalhando nas camadas mais profundas do sítio do Cemitério dos Pretos Novos em pesquisa coordenada pelo arqueólogo Reinaldo Bernardes Tavares (Museu Nacional – UFRJ / IPN). As análises apontam que o corpo encontrado pertencia a uma jovem africana sequestrada para ser comercializada no mercado da escravidão, mas não que resistiu aos maus tratos. A equipe batizou o achado de Bakhita (bem-aventurada, em dialeto núbio, Sudão). O nome foi dado em homenagem à padroeira dos escravizados, Santa Josefina Bakhita.

Após seis meses de escavação sistemática, vários contextos arqueológicos foram identificados: desde a quebra e destruição de ossos através de cremação de partes de cadáveres, a dispersão de ossos no subsolo e, finalmente, em abril de 2017 foi encontrado o conjunto de mandíbula e maxilares íntegros com vértebras cervicais associadas que revelariam o esqueleto inteiro.

O achado de Bakhita é relevante por motivos científicos e sociais. Apesar de frágil, ele fala das condições de saúde e stress físico que a jovem foi submetida em sua curta vida. Pela primeira vez será possível entender melhor as condições degradantes às quais os cativos africanos eram submetidos no Brasil dos séculos XVIII e XIX.” (Site Instituto de Pesquisa e Memória dos Pretos Novos. Disponível em: <https://pretosnovos.com.br/museu-memorial/cemiterio-dos-pretos-novos/>. Acesso: 03 set. 2021)



Percebi que havia muita história enterrada no lugar onde pisava. E era uma parte da história da cidade redescoberta recentemente, de extrema relevância para a compreensão do que nos forma como brasileiros e com a qual eu mesma, assim como tantos outros cariocas, ainda não tinha sido confrontada. Os vestígios físicos dessa história me impressionaram. Se antes essa parte menos visitada do Centro já era a que mais me atraía, agora começava a entender os motivos, e eles literalmente brotavam do chão.

Aqui gostaria de introduzir alguns conceitos desenvolvidos pelo geógrafo carioca especializado em geografia histórica¹⁰⁷ e urbana, Maurício Abreu, que dialogam com a forma como a “série Passagens” interage com a cidade e particularmente com lugares que concentram memórias coletivas. Em seu artigo “Sobre a memória das cidades”, Abreu reconhece “a memória como um elemento essencial da identidade de um lugar” (Abreu, 1998, p. 82).

A cidade é uma das aderências que ligam indivíduos, famílias e grupos sociais entre si. Uma dessas resistências que não permitem que suas memórias fiquem perdidas no tempo, que lhes dão ancoragem no espaço. (Abreu, 1998, p. 86)

Mas, como poderíamos definir a “memória coletiva”, conceito de certa forma brumoso, sem derivar para interpretações pouco objetivas? Abreu recorre à definição do sociólogo francês Maurice Halbwachs, em seu livro “A Memória Coletiva”:

Para Halbwachs, ela [a memória coletiva] é um conjunto de lembranças construídas socialmente e referenciadas a um conjunto que transcende o indivíduo. (...) Sem negar importância à memória individual, para ele a capacidade de lembrar é determinada, não pela aderência de um indivíduo a um determinado espaço, mas pela aderência do grupo do qual ele faz parte àquele mesmo espaço: um espaço em que se habitou, um espaço em que se trabalhou, um espaço em que se viveu. Um espaço, enfim, que foi compartilhado por uma coletividade durante um certo tempo... (Abreu, 1998, p. 84)

Assim, a memória coletiva é aquela solidária, compartilhada e também, como coloca o geógrafo, ancorada a um espaço, a um lugar intersubjetivo. “A memória de um lugar, a memória de uma cidade, é, portanto, uma memória coletiva.” (Abreu, 1998, p. 82) A ideia de que a memória precisa se ancorar a um espaço para existir, e que a cidade e seus lugares oferecem tais “aderências”, permitindo que memórias não se percam no tempo, está em

¹⁰⁷ “O conceito compreende o estudo das mudanças geográficas (humanas e naturais) no meio ambiente durante certo tempo, englobando impacto ambiental e intervenções urbanísticas articuladas.” (Soares, 2016, p. 151)

sincronia com as premissas da “série Passagens”. As “Passagens – Centro” buscam justamente vestígios de memórias coletivas em lugares menos lembrados da cidade.

Cabe colocar que nem todas as memórias coletivas permanecem da mesma maneira. Nesse sentido, a escolha pelo Centro e entorno da Pequena África deseja uma aproximação com essa região de enorme importância histórica para o Rio de Janeiro, mas pouco presente, ou talvez adormecida, na memória coletiva da cidade.

O que faz com que surja uma memória grupal ou social, referida a algum lugar, é o fato de que aquele grupo ou classe social estabeleceu ali relações sociais. Essas relações, entretanto, podem ser de dominação, de cooperação ou de conflito, e variam tanto no tempo como no espaço.

Consequentemente, a vivência da cidade dá origem a inúmeras memórias coletivas, que podem ser bastante distintas umas das outras, mas que têm como ponto comum a aderência a essa mesma cidade. (Abreu, 1998, p. 86)

A “série Passagens” trabalha com a potente conexão entre lugar e memória coletiva. Um dos primeiros objetivos da presente investigação foi achar a “história miúda” desse território: colecionar “causos” como os descritos pelo escritor e cineasta Roberto Moura, um dos pesquisadores precursores no processo de valorização dessa parte da cidade e da cultura nela guardada, em seu livro “Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro”; conhecer personagens como os sambistas estivadores ou as “tias” através das dissertações das historiadoras Erika Arantes em “O porto negro: cultura e trabalho no Rio de Janeiro...” e Angélica Andrade em “A tradição das tias pretas na Zona Portuária...”; ou acompanhar a história cultural do Centro através do livro “Cidade Porosa” do pesquisador Bruno Carvalho.

A história imaterial, que passa pelos terreiros, pelos ranchos de carnaval, por figuras míticas como o Babalorixá João Alabá¹⁰⁸ ou as tias baianas (Ciata, Bebiana, Perciliana, Carmen do Xibuca, Sadata da Pedra do Sal, entre muitas outras) é plena de sentidos, trazendo joias da cultura carioca na virada do século XX.

A partir de textos que tratam da cultura da região central do Rio em um momento de especial efervescência (com o nascimento do samba e do carnaval moderno, por exemplo) e também

¹⁰⁸ “A casa do candomblé de seu ‘pai’ João Alabá, na rua Barão de São Félix 174, era um dos mais importantes pontos de convergência e afirmação dos baianos de origem.” (Moura, 1995, p. 91)

de profundas mudanças no tecido urbano do Centro, colhi fragmentos que revelam aspectos significativos, mas menos comentados sobre esses lugares. Estórias, lendas urbanas, pequenos fatos históricos, foram o foco desse estudo que visa acessar a imaginação sobre a cidade, preenchendo lacunas deixadas por destruições e apagamentos através da busca por vestígios de nossa cultura e de memórias coletivas fragilmente preservadas. Entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX, o Centro do Rio passou por um período turbulento, cujas mudanças irreversíveis reverberaram por toda a cidade e suas futuras configurações ao longo do século XX e agora, XXI.

O texto a seguir irá aprofundar a pesquisa histórica social e cultural do Centro do Rio dentro do período no qual as “Passagens – Centro” desejam se inspirar. Mas, antes de chegarmos ao ponto principal da pesquisa, quando alcançaremos os anos logo após a abolição da escravidão e seguiremos pelo início do século XX, é fundamental entendermos o lugar que foi a principal região portuária do Rio e um dos maiores mercados de africanos escravizados das Américas. Considerando que, entre 1790 e 1830 mais de 700.000 africanos cativos chegaram pelo porto do Rio (Lessa, 2018, p. 343), é impossível não mencionarmos essa longa e triste história que constitui a região do Valongo¹⁰⁹ e do Centro do Rio como um todo.

4.3 O Centro da cidade escravista e o Valongo, antiga região portuária do Rio

A região da Gamboa e Saúde foi conhecida como Valongo até fins do século XIX. As muitas sedimentações e passados ali contidos fazem com que seja um lugar magnético, mesmo tendo permanecido ausente da cartografia mental dos cariocas desde que perdeu sua função portuária no início do século XX¹¹⁰. Tal palimpsesto urbano se tornou evidente quando a reformulação da orla do Centro chegou na região, na segunda década do século XXI, e sugeriram, da terra revolvida, evidências das outras vidas que o lugar já teve.

¹⁰⁹ “O Valongo, como sabemos, deu nome a toda parte nordeste da cidade que hoje compreenderia os bairros da Saúde e Gamboa, pertencentes, antigamente, à Freguesia de Santa Rita.” (Pereira, 2007, p. 75)

¹¹⁰ “Toda esta história foi apagada com o Cais do Porto de 1910 (na verdade concluído em 1911), que jogou o lado mais antigo da região em um abismo de esquecimento por cem anos.” (Soares, 2016, p. 160)

A região do Valongo conta uma parte da história do Rio propositalmente apagada ou esquecida, além de conter estratos que revelam muito sobre a formação da cidade como um todo. Em seus estudos sobre a geografia histórica dessa região, o historiador Carlos Eugênio Líbano Soares confirma essa impressão: “Percebi que estudar o Cais do Valongo e seu entorno, do período colonial até a construção do cais do porto, era uma forma inovadora de estudar a própria história da cidade.” (Soares, 2013, p. 107)

Ao longo de aproximadamente dois séculos, culminando na segunda metade do século XIX, a região portuária do Valongo foi crescentemente pontilhada por trapiches onde se embarcava e desembarcava todo tipo de mercadoria. O porto não era algo único ou centralizado, mas um lucrativo negócio onde particulares eram responsáveis por essa porta de entrada marítima da cidade.

Até o século XX, com a emergência das redes rodoviária e aéreas de transporte, a porta da cidade estava voltada para o mar. E a economia da cidade e do país dependia das trocas externas. Em outras palavras, o porto era o coração pulsante da cidade, que a mantinha viva como ente econômico. (Soares, 2013, p. 109)

O porto era um complexo em torno do qual orbitavam uma série de atividades fundamentais para o funcionamento da cidade. Desde a chegada de víveres para seus habitantes, de sal, passando pela exportação do café e do açúcar, até ser um dos principais pontos de entrada no Atlântico para o tráfico de escravizados.

O começo do maior desenvolvimento da região do Valongo se deu a partir de uma decisão estratégica do Vice-rei, que levava em conta tanto a salubridade da cidade quanto o afastamento do perturbador comércio de escravizados da sede do poder colonial na Praça XV. Nas palavras do próprio Marquês de Lavradio, ficava determinado que:

Os negros novos, que vêm dos portos da Guiné e Costa da África, ordenando, que tanto os que se acharem nela, como os que vieram chegando de novo daqueles portos, de bordo das mesmas embarcações que os conduzirem, depois de dada a visita da Saúde, sem saltarem à terra, sejam imediatamente levados ao sítio do Valongo, onde se conservarão, desde a Pedra da Prainha até a Gamboa e lá se lhes dará saída e se curarão os doentes e enterrarão os mortos, sem poderem jamais saírem daquele lugar para esta cidade, por mais justificados motivos que hajam e nem ainda depois de mortos, para se enterrarem nos cemitérios da cidade... (*apud* Pereira, 2007, p. 74)

Em 1769, Lavradio transfere então a atividade do comércio escravista, ou seja, o desembarque dos navios, a venda de escravizados e o cemitério dos Pretos Novos, do meio da cidade, na Rua Direita (atual Avenida Primeiro de Março), para um lugar menos habitado, o vale longo conhecido na época como Valongo¹¹¹ entre o Morro do Livramento (atual Morro da Providência) e o Morro da Saúde.

...o Valongo era a culminância das reformas do mercado de escravos, iniciadas na década de 1760, quando a cidade se torna capital política da América portuguesa. Dom João VI, como primeiro monarca europeu nos trópicos, realizou diversas obras na cidade, não apenas para torná-la digna de uma corte européia, mas para ganhar o apreço das elites do país. E a escravidão era o insumo básico da economia do país da época. (Soares, 2013, p. 10)

O Valongo foi o lugar escolhido para afastar o tráfico negreiro da região mais vista e frequentada da cidade. Mas, quando em 1831 o tráfico de escravizados se torna ilegal, ele perde seu sentido original. Ainda assim, as marcas do mercado negreiro permaneceram na região até muito depois. “Antes do epíteto de Pequena África, era ali, na Saúde, entre a Prainha e a Gamboa, que morava densa população de africanos libertos, espalhados nos labirintos de sobrados, casas, postigos, corredores, que marcavam a paisagem.” (Soares, 2013, p. 110) O mar e sua orla eram a principal fonte de trabalho dessas pessoas:

Marujos, embarcações, catraieiros, marítimos, estivadores, carregadores, marinheiros, pescadores e, entre as mulheres, quitandeiras, vendedoras de peixe, mulheres de tabuleiro, quituteiras, baianas, lavadeiras, eram as profissões dominantes no século XIX. Eram estes os homens e mulheres que percorriam e movimentavam os trapiches e cais daquela área. Muitos destes indivíduos perderam sua labuta com a construção do cais do porto, concluído em 1911. O mar ficou mais longe com os aterros e finalmente foi fechado para os que viveram aqueles anos, na medida que uma única empresa passou a controlar a orla. (Soares, 2013, p. 110)

Quem foram essas pessoas que habitavam a antiga zona portuária do Rio? O Valongo, um comprido vale evidente do ponto de vista marítimo¹¹², desaparecido com o imenso aterro que afastou o mar dos moradores do Centro, foi um dos lugares do Rio que mudaram radicalmente no decorrer dos séculos. Conseguimos ainda imaginar como seria essa orla repleta de

¹¹¹ “O nome Valongo é na verdade uma corruptela da junção de duas palavras: vale + longo. É, portanto, o nome de um acidente geográfico, ou seja, é o longo vale que se forma entre o atual Morro da Providência (antigo Morro do Livramento) e o Morro da Saúde.” (Lessa, 2020, p. 354)

¹¹² “O Valongo tem que ser entendido através da visão de quem vem do mar [. . .]. Não podemos esquecer que antes mesmo de ter vocação portuária, era local de pescadores e de pequenos construtores navais, que batizaram o litoral através de uma visão típica do homem do mar, que é muito diferente da visão do terráqueo.” (Lessa, 2020, p. 355)

trapiches e mercadorias de toda sorte indo e vindo? Depois veio a unificação do porto e a construção das docas, que trouxe consigo o universo dos trabalhadores da estiva, suas organizações trabalhistas e festivas, botequins, casas de pasto, estalagens, pensões baratas.

As primeiras grandes docas do Rio de Janeiro foram instaladas já na metade do século passado [XIX], se arregimentando estivadores que moravam e transitavam nas suas ruas tortuosas e becos, principalmente nas vizinhanças da Pedra da Prainha, depois conhecida como Pedra do Sal, onde se instalam os primeiros negros expurgados chegados da Bahia, se desenvolvendo uma poderosa vizinhança de baianos e africanos. A reforma urbana liderada pelo prefeito Passos seria o momento de maior alteração do bairro, onde, até hoje, a cidade antiga se mantém, tanto em sua paisagem arquitetônica como humana. As obras do porto justificam um enorme aterro que estende a linha do litoral por mais de vinte hectares, onde se constrói em poucos meses uma avenida, em frente ao porto, ocupada por armazéns, servida pela linha férrea. (Moura, 1995, p. 56)

Na virada do século XIX para o XX o Rio fervilhava. Se por um lado a cidade era eleita como vitrine e modelo para a reestruturação urbana que a transformaria em uma capital *belle époque* tropical, por outro, ela continuava sendo uma cidade negra cujos habitantes mais pobres lutavam para sobreviver se organizando em comunidades e reinventando suas culturas afro-diaspóricas, agora também misturadas às culturas dos imigrantes que chegavam tanto da Europa quanto de outras partes do Brasil. É nesse contexto que vemos surgir o território que o sambista e pintor Heitor dos Prazeres¹¹³ batizou como “Pequena África” (Moura, 1995, p. 92).

“Da Pequena África no Rio de Janeiro surgiram alternativas concretas de vizinhança, de vida religiosa, de arte, trabalho, solidariedade e consciência, onde predominaria a cultura do negro vindo da experiência da escravidão, no seu encontro com o migrante nordestino de raízes indígenas e ibéricas e com o proletário ou o pária europeu, com quem o negro partilha os azares de uma vida de sambista e trabalhador.” (Moura, 1995, p. 105)

¹¹³ Heitor dos Prazeres (1898-1966) é um dos nomes ilustres do samba carioca, além de ser um pintor extraordinário, podendo ser incluído entre os artistas modernos brasileiros. “Participa da fundação de escolas de samba como Portela e Mangueira. Descendente de negros baianos que migram para o Rio de Janeiro, retrata na pintura as rodas de samba, as favelas, os rituais de candomblé, os bailes e as festas populares, a partir de cenas do cotidiano da população negra da cidade. Filho de marceneiro e clarinetista da banda da Guarda Nacional e de costureira, é, ainda, sobrinho do pioneiro dos ranchos cariocas, Hilário Jovino Ferreira (1873-1933), de quem ganha o primeiro cavaquinho. Frequenta as rodas de samba de Tia Ciata e Tia Esther, conhecidas tias baianas, onde tem contato com músicos e futuros parceiros como Donga (1890-1974), Sinhô (1888-1930) e Paulo da Portela (1901-1949).” (Site Enciclopédia Itaú Cultural - Artes Visuais. *Verbete Heitor dos Prazeres*, 20 mai. 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10428/heitor-dos-prazeres>. Acesso: 24 ago. 2023)

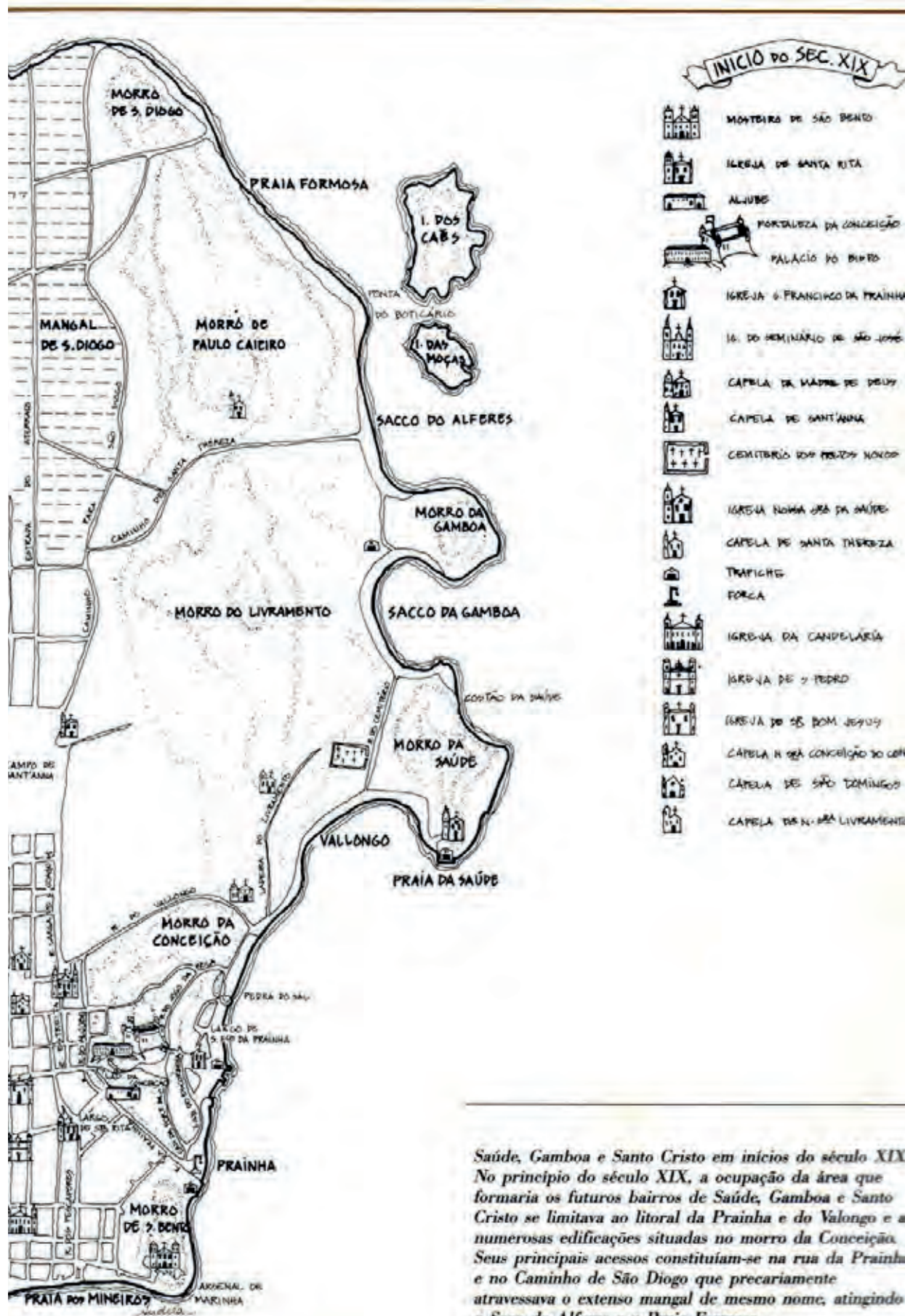
A expressão Pequena África deriva da original “África em Miniatura” (Carvalho, 2019, p. 147), cunhada por Heitor, certamente um homem sensível e perspicaz, que assim definiu a cena cultural que viu nascer e da qual foi um agente fundamental.



Vista Prainha e Saúde, Rio de Janeiro, c. 1893.
Foto: Marc Ferrez. Instituto Moreira Salles - Portal Brasiliana Fotográfica.



Mercado da Praia do Peixe, Centro do Rio de Janeiro, c. 1890,
Foto: Marc Ferrez. Coleção Gilberto Ferrez - Portal Brasiliana Fotográfica.



Saúde, Gamboa e Santo Cristo em inícios do século XIX
 No princípio do século XIX, a ocupação da área que formaria os futuros bairros de Saúde, Gamboa e Santo Cristo se limitava ao litoral da Prainha e do Valongo e a numerosas edificações situadas no morro da Conceição. Seus principais acessos constituíam-se na rua da Prainha e no Caminho de São Diogo que precariamente atravessava o extenso mangal de mesmo nome, atingindo o Saco do Alfere e a Praia Formosa.

Mapa da região da Saúde, Gamboa e Santo Cristo e seu litoral recortado, antes do aterro para as obras do porto no início do século XX. livro "História dos Bairros: Saúde, Gamboa e Santo Cristo" de Elizabeth Dezouart Cardoso *et al* (apud VALADÃO, 2012, p. 31)

4.4 A Pequena África e a cidade em disputa

Uma pergunta recorrente é até onde vai a Pequena África. Ela é maior do que a Gamboa e a Saúde, podemos dizer que ambos os bairros estão contidos nessa região “cultural” central do Rio de Janeiro da virada do século XIX para o XX. A Pequena África compreende uma parte do Centro da cidade, incluindo o Campo de Santana, a antiga Praça Onze e também os morros da Providência e da Conceição, além de bairros como Estácio e Cidade Nova.

...quando se olha a cidade do Rio de Janeiro hoje, a gente não tem a dimensão do que essa cidade era em 1905, 1910, porque era tudo junto. Em 1890, em 1915 era tudo junto, você não conseguia separar, você não tinha uma noção espacial para separar a Zona Portuária da Cidade Nova, do Estácio de Sá. Tudo isso que foi denominado de Pequena África. (Simas, 2015, p. 68)

Lendo sobre o início da modernidade na então capital da Primeira República, deduzimos a multiplicidade do que estava acontecendo na parte central do Rio nos anos de transição pós-abolicionista. Há um lastro cultural das misturas de gentes de diferentes origens que se consolida quando o Centro ainda é um bairro residencial onde vivem os mais pobres e a classe trabalhadora. Parte do que será a cultura moderna da cidade nasce quando ali se inventa o “samba de sambar”¹¹⁴, os ranchos de carnaval que mudarão e moldarão essa festa profana como a conhecemos hoje ou quando se popularizam as casas de santo, que conectavam a população negra à ancestralidade de suas raízes africanas, além de serem frequentadas por gente de variadas origens e estratos sociais. Uma cultura que caracterizaremos como “porosa” e que definirá muito de como nos vemos como cariocas e brasileiros.

O conceito de “porosidade” desenvolvido por Bruno Carvalho foi pinçado para ajudar a clarificar como se davam as relações sociais e interações culturais que existiam na cidade do Rio de Janeiro dentro do período e do território de que tratam esta pesquisa. Para o autor:

O conceito fornece uma maneira alternativa de interpretar um dos enigmas persistentes do Rio de Janeiro e do Brasil: como uma cultura e uma autoimagem definidas pela mistura coexistem com uma disparidade sócio-econômica tão gritante? Esse estudo pretende proporcionar nova visadas sobre como, num ambiente de desigualdade e trocas

¹¹⁴ “...a mistura que deu no samba de sambar, mistura o pandeiro árabe, mistura o violão ibérico, mistura a muzenza dos batuques de angola, mistura os toques nagôs, mistura tudo isso, mistura uma lírica urbana que vai sendo definida na transição do século XIX para o século XX e desse caldeirão você tem o samba de sambar...” (Simas, 2015, p. 69)

assimétricas, num país onde a escravidão só foi abolida em 1888, puderam florescer encontros multiétnicos e uma vida cultural marcada por fluxos e permeabilidades. (Carvalho, 2019, p. 40)

Do ponto de vista histórico, incorporar a ideia de porosidade à cidade torna mais tangível a fluidez do território central do Rio na virada do século XIX para o XX, onde as fronteiras eram movediças e os bairros ou lugares se interpenetravam, agregando diferentes passados e heranças culturais. O Rio de Janeiro é “uma cidade permeada por uma história de limites frequentemente fluidos entre a ordem e a desordem, o popular e o erudito, o preto e o branco, a paisagem natural e urbana, o público e o privado, o sagrado e o profano, o centro e a periferia.” (Carvalho, 2019, p. 40)

O termo que nomeia o livro de Carvalho busca outros caminhos para ressignificar conceitos datados como “sincretismo” ou “miscigenação”, evitando “conotações celebratórias que essas palavras adquiririam desde os anos 1930”. Creio que Carvalho aponta corretamente para a vinculação desses termos a uma “suposta democracia racial que, perigosamente, subestima nossa longa história de racismo e injustiça social”. (Carvalho, 2019, p. 41)

Entrever o Rio de Janeiro da virada do século XIX para o XX como uma “cidade porosa” nos auxilia na compreensão das contradições de uma sociedade estratificada onde simultaneamente “expressões populares são capazes de desestabilizar desigualdades estruturais.” (Carvalho, 2019, p. 18)

A partir da argumentação exposta no capítulo anterior, depreendemos que as relações sociais dessa época estavam longe de serem justas, o que em larga medida permanece no Rio do presente. Mas, por uma proximidade espacial-territorial – algo que pouco a pouco foi se perdendo na cidade –, existiam mais oportunidades de trocas entre diferentes classes sociais e pessoas de origens várias.

Certamente não havia uma “democracia racial” ou uma mistura que fosse indiferente a posições sociais. De toda maneira, essa foi uma situação singular no Rio, que gerou uma cultura potente e igualmente singular. É de suma importância o resgate das origens e dos agentes que criaram e impulsionaram a cena para que essa cultura eclodisse. O resgate dessa

memória que nos falta e a revisão do passado e da história recentes do território central da cidade podem colaborar para a construção de outros futuros e, oxalá, para a transformação do Rio em uma cidade menos socioespacialmente segregada.

Olhando pelo retrovisor da história, um dos principais paradoxos que perpassa o Rio do século XIX e de boa parte do século XX, é a celebração das misturas que ganha força crescente no plano cultural, enquanto no plano urbanístico o segregacionismo socioespacial da cidade se impõe cada vez mais. Carvalho sintetiza essa contradição que constitui nosso processo de modernidade:

...há uma diminuição gradual, porém nítida, da porosidade da cidade. Isso parece ocorrer à medida que os espaços de misturas vão sendo alvo de projetos de modernização, práticas higienistas, discursos intelectuais de planejamento urbano. Durante a maior parte dos séculos XIX e XX, elites governantes tiveram intenções de confinar, domesticar, eliminar ou expulsar certos aspectos de fluidez e intercâmbio que, paradoxalmente, marcaram a formação das culturas dominantes do Brasil. (...) O desconforto com a mistura da cidade – que não se explica sem a dimensão racial –, especialmente após o estabelecimento de um regime republicano, em 1889, vincula-se a uma busca por ‘ordem e progresso’. Sobretudo quando a cidade se manteve como capital nacional, os ideais delineados pelo lema positivista na bandeira do país definiriam grande parte das medidas de administração e planejamento a ela direcionadas. (Carvalho, 2019, p. 45)

Ou seja, o Rio de Janeiro era uma cidade em disputa na virada do século. Como capital de uma nova nação, deveria atrair interesses estrangeiros, e, para tanto, é iniciado o ambicioso projeto de reformulação urbana, que atribuía poderes excepcionais aos seus governantes e associados, acelerando o processo de mudanças profundas e estruturais no tecido de seus bairros, com especial atenção para o Centro.

Foi com esse intuito ‘civilizatório’ que o presidente Rodrigues Alves (1902-1906) montou uma equipe técnica para fazer do Rio de Janeiro uma vitrine para interesses estrangeiros – começava o *período conhecido como Regeneração*. A comissão responsável pelas obras recebeu poderes ilimitados e estabeleceu um plano com três grandes metas: a modernização do porto, que estaria a cargo do engenheiro Lauro Müller; o saneamento da cidade, cuja realização se incumbiria o médico sanitário Oswaldo Cruz; e a reforma urbana, que caberia ao engenheiro Pereira Passos, o qual conhecia de perto o projeto para Paris elaborado pelo Barão de Haussmann. Marco paralelo e complementar foi a expulsão da população pobre que habitava a região central e a destruição dos ‘cabeça de porco’. Era a ditadura do ‘bota-abaixo’, que demolia casas, cortiços e os hotéis baratos... [grifo meu] (Schwarcz, 2015, p. 327)

Se pensarmos que a Lei Áurea foi decretada em 1888, perceberemos que nem duas décadas separam o projeto de “Regeneração” da abolição mais que tardia da escravidão no país. E essa

é uma chave fundamental para entendermos o que a reforma urbana imposta de cima para baixo implicou não só para a organização da cidade e seus fluxos, mas principalmente para sua população pobre e negra. A partir da década de 1890 “os libertos ... são claramente identificados como o principal perigo para o futuro da nação”. (Arantes, 2005, p. 43)

Nos anos que cercam a abolição, os libertos passam a ser vistos com desconfiança pela sociedade branca: a condição de ex-escravo faria desses homens e mulheres pessoas degeneradas e incapazes para a vida fora do cativeiro e do controle pessoal do senhor. (Arantes, 2005, p. 27)

Sintomaticamente, o projeto de “Regeneração” incorpora o conceito infundado, porém largamente difundido pela corrente cientificista eugenista¹¹⁵ de que a população negra e mestiça estaria geneticamente condenada à “degeneração”. “Os libertos conviviam, pois, com o preconceito do passado escravocrata, somado ao preconceito de raça.” (Schwarcz, 2015, p. 343)

...o projeto de Regeneração das Cidades — nome dado às reformas urbanas do período — combinava com a certeza da ‘degeneração’ dos mestiços e da população pobre condenada pela ciência determinista da época. (Schwarcz, 2015, p. 331)

Fica claro que a outra face da remodelação urbana do Rio era a instauração de um aparato repressivo legitimado por teorias eugenistas. Seu objetivo era vigiar e controlar as multidões anônimas que ocupavam as ruas da cidade, “vistas como sinônimo de barbárie e atraso (...), pois sua cultura, seus ritmos e seus hábitos estavam muito distantes dos padrões parisienses que a estética oficial sonhava implementar.” (Arantes, 2005, p. 43) Logo, para além da demolição de todo tipo de habitação popular no Centro da cidade e conseguinte expulsão de parte significativa da população de baixa renda, havia também a ideia de que se deveria disciplinar essas pessoas para o trabalho e para a nova ordem social.

¹¹⁵ “...A entrada conjunta e maciça dessas escolas [eugenistas] fez com que o debate pós-abolição fosse deslocado da questão jurídica do acesso à cidadania e igualdade, para argumentos retirados da biologia. A ciência naturalizava a história e transformava hierarquias sociais em dados imutáveis.” (Schwarcz, 2015, p. 343)

A “Lei da Vadiagem” é exemplar nesse sentido. Oportunamente vago, o artigo que (não) define o que vem a ser “vadiagem”¹¹⁶ dá margem para os agentes da lei agirem sem restrições, prendendo basicamente qualquer um que considerassem suspeito e, evidentemente, os suspeitos eram quase sempre negros e pobres.

O conceito cunhado na lei para a vadiagem dava margem para a inclusão de várias outras contravenções, permitindo que de uma tacada só fossem englobados ébrios, mendigos, desordeiros capoeiras, jogadores, cáftens, enfim. Essa abrangência se torna extremamente funcional para os propósitos da polícia, já que a prisão por vadiagem poderia ser realizada a qualquer momento, bastando a autoridade policial suspeitar do sujeito. Poucos anos após a promulgação do Código Penal, o Chefe de Polícia do Distrito Federal fez considerações sobre o delito da vadiagem:

‘A repressão da vagabundagem tem antes de tudo, caráter preventivo; presume-se, com razão, que o indivíduo vivendo assim será levado por suas necessidades e sua ociosidade a cometer crimes e delitos, ou, pelo menos, a viver como parasita, à custa da sociedade, repelindo a lei do trabalho que se impõe a todos.’ (Arantes, 2005, p. 45)

O Código Penal republicano entra em vigor na última década do século XIX e segue na ordem do dia ao longo dos primeiros anos do século XX, marginalizando e punindo aqueles que não se enquadravam no novo modelo de cidade capitalista. Tristemente ainda hoje reverberam ecos dessa mentalidade discriminatória em nossa retrógrada força policial e, conseqüentemente, no Estado ao qual ela pertence.

Em sua pesquisa sobre a gestão de Pereira Passos, Jaime Benchimol se detém sobre aspectos ideológicos e econômicos que subjazem à decretos criados pela prefeitura do Distrito Federal, como a proibição da prática da mendicância pública na cidade, instituída em 1903.

Com a desagregação do escravismo e a difusão das relações sociais capitalistas no tecido urbano, a desocupação ganhou novas dimensões, dadas as características da estrutura ocupacional do Rio de Janeiro e a permanência na cidade de contingentes populacionais em proporção muito superior às limitadas necessidades do setor industrial e dos serviços, sobretudo nas conjunturas de recessão e desemprego. (Benchimol, 1992, p. 279)

Não obstante a conjuntura econômica e social desfavorável, a questão dos “desocupados” (taxados como mendigos e vadios) continuava sendo tratada mormente com repressão. A administração municipal não se propunha a resolver o problema, mas buscava

¹¹⁶ “Deixar de exercitar profissão, ofício ou qualquer mister que ganhe a vida, não possuindo meios de subsistência e domicílio certo em que habite; prover a subsistência por meio de ocupação proibida por lei, ou manifestamente ofensiva da moral e dos bons costumes’. Código Penal dos Estados Unidos do Brasil. Cap. XIII, art. 399. Colleção de Atos do Governo Provisório. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1891.” (Arantes, 2005, p. 46)

extirpá-lo de uma cidade que gostaria de “se exibir para o estrangeiro como moderna e civilizada”, limitando-se “a enclausurar os mendigos e vadios na delegacia ou num asilo”. (Benchimol, 1992, p. 279)

Segundo a lei, os inábeis para o trabalho, depois de submetidos ao exame de uma comissão de três médicos da Diretoria Geral de Higiene e Assistência Pública, eram recolhidos ao asilo S. Francisco de Assis. Aqueles considerados válidos e, portanto, vadios, incluindo os menores de idade, eram entregues às autoridades policiais e enquadrados no Código Penal. (Benchimol, 1992, p. 279)

Simas elucida um dos principais objetivos ocultos do artigo que visava punir a “vadiagem”: “se ampliava um arco para enquadrar na vadiagem tudo aquilo que fosse referência dos traços de cultura, sobretudo, afro-ameríndia (...) que a cidade do Rio de Janeiro, particularmente, tinha e tem.” (Simas, 2015, p. 66)

Para ilustrar o nível de arbitrariedade dessas leis, contemos um pequeno acontecimento curioso envolvendo o sambista João da Baiana, narrado pelo próprio em entrevistas posteriores. Em 1908, após ter seu pandeiro furado por um policial que o prendeu por vadiagem, o sambista, já famoso e frequentador de “gente boa” da sociedade carioca, foi presenteado com um novo pandeiro por um senador, que nele fez uma dedicatória para que a polícia nunca mais o tirasse. Os pandeiros eram instrumentos mal vistos pela polícia, coisa de “gente malandra”, e houve um ano em que foram proibidos de todo na Festa da Penha. (Arantes, 2005, p. 126)

Embora nas décadas iniciais do século XX os primeiros sambas tenham sido gravados e seus compositores já fossem reconhecidos, contraditoriamente, a grosso modo foi nesse mesmo período que se tentou, de várias formas, suprimir, rebaixar essa cultura que surgia pujante, justamente de lugares e pessoas vindas das classes subalternas da jovem república brasileira. Os responsáveis por essa revolução eram mulheres e homens negros, imigrantes, trabalhadores do porto, malandros, capoeiras.

Este período carioca é fascinante e foi contado em suas diversas facetas por historiadores que se debruçaram sobre personagens como os estivadores do porto ou as tias baianas e a comunidade à sua volta. A riqueza da colcha de retalhos cultural que foi sendo costurada

nesses anos iniciais da República é estonteante pela beleza de seus detalhes, como o caráter profano e sagrado das celebrações e encontros comunitários. Por outro lado, a crueza do subtexto racista e eugenista do Estado, que tentava reprimir tais manifestações, choca ainda hoje.

4.5 Alguns retratos da Zona Portuária e da Pequena África

Gostaria de fazer um parêntese antes de iniciar a próxima seção do texto, onde me deterei sobre alguns personagens e contextos que despertaram minha curiosidade. O critério usado para fazer essa breve seleção se baseou na riqueza imaginativa que pessoas, lugares ou acontecimentos trouxeram quando realizei minha pesquisa. Vislumbrar quem foram as tias baianas, esteios da comunidade negra carioca; seus quintais e suas festas; os terreiros que fundaram e dos quais participavam; os ranchos de carnaval organizados por sambistas e estivadores; a constelação de passados que consegui reunir através desse estudo fez com que a virada do século XIX para o XX surgisse como um momento crucial para o entendimento do Centro do Rio. Novamente tendo como referência o livro das Passagens de Benjamin e o grande arquivo de citações sobre a Paris do século XIX que ele contém, nessa seção me sentirei à vontade para fazer citações diretas de alguns textos que li, especialmente aqueles com os quais me identifiquei pelo rendado de pequenos fatos, nomes e lugares contemplados em suas pesquisas. Uma forma de valorizar a escrita e a autoria de outros pesquisadores e também de organizar um sucinto arquivo de “retratos” dessas pessoas e lugares do passado carioca que deveríamos conhecer melhor.

Sambistas e estivadores

Os portuários eram suspeitos a priori dentro da nova lógica de trabalho e controle exercida sobre a população carioca no início do século XX, sendo a Lei da Vadiagem um “guarda-chuvas” perfeito para a repressão dos hábitos mais dúbios e fora do padrão desses trabalhadores avulsos do porto.

...a presença da polícia marcou profundamente a experiência cotidiana dos portuários, especialmente depois de 1890, quando entra em vigor o código penal republicano que

iria levar à cadeia inúmeros trabalhadores e pessoas que não se enquadravam nas duras regras que o novo regime pretendia implantar. (Arantes, 2005, p. 39)

Em sua dissertação, Erika Arantes investiga o tema do trabalho portuário no Rio dessa época. Através dos arquivos de ocorrências de delegacias do Centro, a autora realiza uma fascinante pesquisa onde vamos conhecendo alguns personagens que eram presos recorrentemente por “vadiagem”, todos trabalhadores dessa região temida e de má fama na cidade. Ali circulavam as “maltas de capoeiras”, se jogava conversa fora e se bebia parati barato assiduamente nos botequins, lugares onde muito da vida de bairro acontecia, abrigando comemorações, organizações de cordões e ranchos de carnaval e, eventualmente, brigas que podiam terminar com facadas e tiros.

Desafiando as novas rotinas de repartição do tempo e seu aproveitamento “útil”, os trabalhadores avulsos – entre os trabalhos na descarga dos navios ou nos trapiches, ou durante a espera por uma vaga nas turmas – passavam parte de seu tempo perambulando pelas ruas da mal vista zona portuária, desfrutando aquele mundo da maneira que achassem melhor nos intervalos entre suas tarefas. A característica ocasional do trabalho portuário permitia àqueles homens movimentarem-se freqüentemente entre o porto, moradia e espaços públicos, alimentando aquilo que um autor descreveu como ‘seu característico sentimento de liberdade e independência’. (Arantes, 2005, p. 63)

...muitos eram os que simplesmente escolhiam viver dessa maneira, preferindo trabalhar ‘por conta própria’: os bairros da zona portuária e arredores estavam cheios dessa gente que não se adequava aos padrões comuns. Gente que preferia viver sem horários pré-estabelecidos, sem patrão fixo a quem tivesse que prestar contas. Gente ‘improdutiva’ que preferia viver ‘de samba’ (...). E também gente que preferia viver das contravenções, do jogo, da prostituição e de pequenos delitos, aproveitando toda chance que a vida na cidade oferecia. (Arantes, 2005, p. 62)

A Zona Portuária é um interstício, espaço de maior liberdade, onde seus frequentadores se organizavam de outras formas, dentro do possível. De certa maneira, um território que resiste a chegada definitiva do capitalismo e do novo regime de trabalho, assalariado, monótono e regular. É desse lugar de malandragem, ambiguidade e regras próprias que nasce o samba urbano carioca. Um dos mais importantes símbolos culturais do Rio vem de onde menos se espera, de pessoas que estavam na viração, marginalizadas e também tendo uma vivência outra de cidade, mais plural e *sui generis*, onde o que os movia, era “a vontade criadora de sua cultura”. (Almeida, 2013, p. 45)

...o projeto de cidade idealizado a época pelo poder público, esbarrava em questão sensível, o ‘negro na rua’ e sua forma de vida. Não foi dado ao negro o espaço para pensar um projeto de cidade, mas foi ele que delineando as ruas do Rio, riscando o chão com suas pegadas e imprimindo na cidade suas características ao passo que crescia com ela que definiu a cultura das ruas do Rio. (Almeida, 2013, p. 45)

...você imaginem o impacto, o incômodo fabuloso que é você pensar uma cidade que tem como seus heróis civilizadores que codificaram, talvez, a maior referência de construção do imaginário dessa cidade que é o samba urbano carioca, uns camaradas que estavam lá traficando maconha; uns camaradas que estavam lá colocando mulher na zona; uns camaradas que estavam lá morrendo de sífilis, morrendo de briga de esquina, morrendo por causa de um jogo de chapinha ou de ronda. A fronteira entre o horror e a beleza, entre a morte e a vitalidade, entre a violência e o corpo... (Simas, 2015, p. 69)

Ilustro essa seção do texto com o perfil de um dos sambistas primordiais do Rio, João da Baiana, estivador, morador da Saúde e famoso por sambas que cantamos até hoje:

João foi o único carioca dos doze filhos do casal de baianos Félix José Guedes e “tia” Perciliana Maria Constança, daí o apelido que recebeu ainda menino e que levou por toda a vida: João da Baiana. Sob esse nome, tornou-se um sambista famoso, autor de sambas conhecidos como “Batuque na Cozinha”, “Cabide de Molambo” e “Patrão prenda seu gado”, sucessos ainda hoje em qualquer roda de samba. Neto de ex-escravos, nasceu em maio de 1887, um ano antes da abolição da escravatura. Foi criado na Rua Senador Pompeu, no bairro portuário da Saúde – a Rua do Peu, como ele e seus companheiros de samba costumavam chamar – e, como muitos homens negros que viviam naquela região, tornou-se estivador ainda na primeira década do século XX, aos 20 anos de idade. Mas quando não estava literalmente pegando pesado no cais do porto, João da Baiana podia ser facilmente encontrado em alguma das muitas associações carnavalescas espalhadas pela cidade, ou no terreiro de seu pai-de-santo João Alabá que ficava na mesma rua do seu “Kananga do Japão” [um dos mais famosos ranchos de carnaval do Rio nas primeiras décadas do século XX], na Barão de São Félix. (Arantes, 2005, p. 127)



“O Sindicato de Estivadores e Trabalhadores em Estiva de Minérios do Rio de Janeiro é uma entidade de classe de estivadores da cidade do Rio de Janeiro, fundado em 1903, sendo considerado o primeiro sindicato do Brasil. Criado com o nome de Companhia dos Homens Pretos, a organização além de atuar na área sindical, possuía caráter cultural, ajudando a organizar o rancho carnavalesco Recreio das Flores, bem como a escola de samba Império Serrano.”

(Museu Virtual do Império Serrano. Disponível em: <https://www.facebook.com/imperioserranomuseuvirtual/>.

Acesso: 07 ago. 2021)



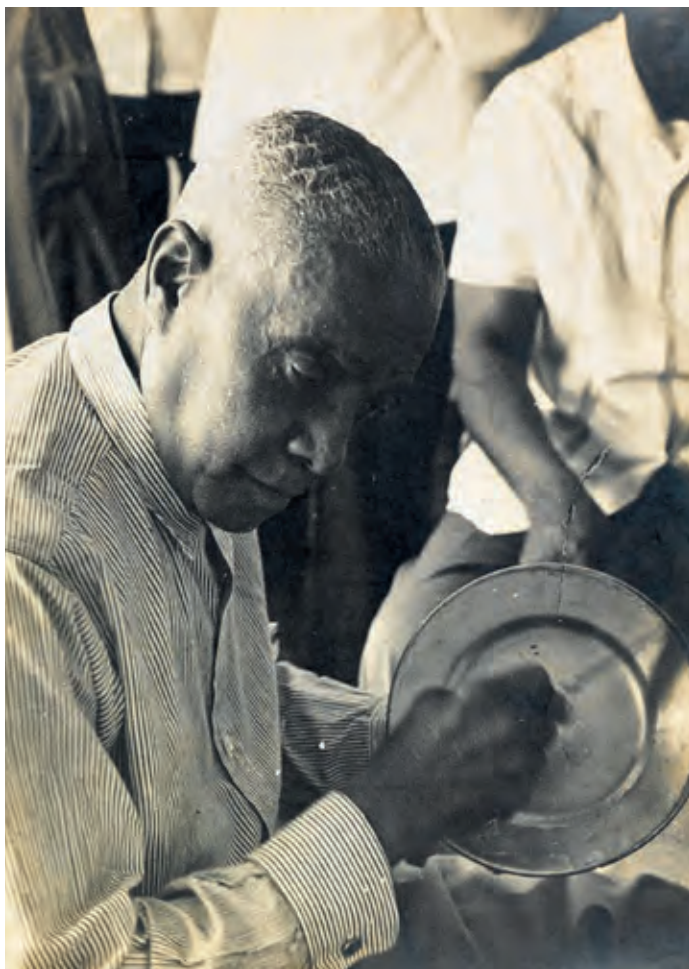
Estivadores no Cais do Porto do Rio de Janeiro, 1948.
Fundo Correio da Manhã, Arquivo Nacional.



Estivadores no Cais do Porto do Rio de Janeiro, 1954.
Fundo Correio da Manhã, Arquivo Nacional.



Estivadores no Cais do Porto do Rio de Janeiro, entre 1956 e 1961.
Fundo Correio da Manhã, Arquivo Nacional.



João da Baiana tocando prato, 1940.
Coleção Almirante, Museu da Imagem e do Som.



Retrato João da Baiana, s/d.
Coleção Almirante, Museu da Imagem e do Som.

Os ranchos de carnaval

Juntamente com a criação do samba, a mesma região central do Rio presencia o nascimento do carnaval moderno. É no início do século XX, com a influência de uma forte comunidade negra vinda da Bahia, que se fermenta a mudança de caráter do carnaval carioca. Se antes havia o entrudo, mais rústico e grosseiro, a partir do adensamento das comunidades que viviam em casas coletivas ou nos morros da região¹¹⁷, vão nascendo os primeiros ranchos de carnaval. Os ranchos desfilam de forma organizada, com fantasias e estandartes, sendo os embriões das escolas de samba que, anos depois, saíam da saudosa Praça Onze. Há ainda os cordões, mais anárquicos, precursores dos blocos de rua do carnaval.

Como bem lembra Arantes, a invenção e adequação dos ranchos de carnaval foi também uma estratégia dos organizadores da folia para que pudessem brincar carnaval sem a repressão policial:

...se por um lado é inegável o preconceito e a suspeição em relação aos divertimentos dos pobres, é certo também que eles souberam criar estratégias para driblar a repressão policial e o olhar atravessado dos letrados. Uma delas foi a própria tentativa de se adequar a certos padrões definidos pelas elites como “adequados”. (...) os ranchos carnavalescos foram centrais nesse processo. Formados no início do XX no seio da comunidade baiana, os ranchos se distinguiram das formas mais espontâneas de folia carnavalesca – como os cordões – justamente por sua organização. (Arantes, 2005, p. 138)

¹¹⁷ “...os ranchos consolidaram um novo padrão de brincar o carnaval, aproveitando-se da experiência compartilhada das habitações coletivas, da ajuda mútua, dos terreiros de candomblé e do trabalho no porto.” (Arantes, 2005, p. 140)



Rancho Índios do Leme, carnavais entre 1952 e 1953.
Fundo Correio da Manhã, Arquivo Nacional.



Desfile da Sociedade Recreativa Carnavalesca Cruzeiro do Sul, s/d.
Coleção Francisco Duarte, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

A perseverança em organizar essas associações brincantes frutificou. Na Pequena África da virada do século havia inúmeros ranchos e cordões, batizados com nomes inspirados e irreverentes. A vitalidade do que acontecia nesse lugar especial da cidade é impressionante. O passeio sugerido por Arantes localiza alguns desses espaços de transgressão festiva:

João do Rio afirmou que, ‘o Carnaval teria desaparecido se não fosse o entusiasmo dos grupos da Gamboa, do Saco, da Saúde e da Cidade Nova.’ Se fizermos mais um passeio pelas ruas da região na virada do século XIX para o XX, iremos encontrar inúmeras associações carnavalescas e dançantes vizinhas aos candomblés, cortiços e bares que proliferavam aos montes na região. Algumas tinham suas sedes nesses mesmos espaços, como o ‘Bloco Carnavalesco Chora na Macumba’ que funcionou em uma casa de cômodos da Barão de São Félix n. 152. Algumas ainda dividiam a mesma sede, como a ‘União das Flores’, que funcionou no início do século XX na rua General Caldwell, n. 47, mesmo endereço da ‘Sociedade Carnavalesca Teimosos das Chamas’ e da ‘Amadores da Estrela’. Só no trecho que compreende as ruas Visconde de Itaúna, Senador Pompeu, Senador Eusébio e Barão de São Felix, iremos encontrar, além das casas de santo e dos cortiços já mencionados, muitas outras ‘casas suspeitas’. Só nesse pedacinho da região estavam os ‘terríveis’ cordões Rompe e Rasga, Teimosos Carnavalescos, Estrela da Aurora, Filhos do Inferno, Triunfo de São Lourenço, Nação Angola, Filho de Satã, entre outros. Ali também se instalaram muitos ranchos, como o Pedra do Sal, o Rosa Branca (que saía da casa da Tia Ciata) e o Rei de Ouros, fundado por Hilário Jovino, só para citar alguns dos mais famosos. (Arantes, 2005, p. 132)

Aqui chegamos a um personagem fundamental da Pequena África, Hilário Jovino Ferreira, que, segundo Roberto Moura, foi uma das figuras que mudou o carnaval carioca para sempre.

...nascido no terceiro quarto do século XIX em Pernambuco, de pais presumidamente forros, e levado para Salvador ainda criança, só viria para o Rio de Janeiro já adulto, onde, graças a seus excepcionais dotes, se tornaria uma das figuras de proa do meio baiano. Já no seu primeiro domicílio no morro da Conceição, Hilário se envolve com um rancho da vizinhança, o Dois de Ouro. (Moura, 1995, p. 86)

Hilário é o principal criador e organizador dos ranchos da Saúde, talvez o principal responsável pelo deslocamento dos desfiles para o Carnaval, o que transformaria substancialmente suas características: a festa profana passa a sugerir um novo enfoque musical e coreográfico, se transferindo para a Cidade Nova, em torno da Praça Onze, os pontos de encontro, organização e desfile dos ranchos baianos. (Moura, 1995, p. 88)

Hilário, que ganha o apelido de Lalau de Ouro, era também forte no santo, sendo ogã, membro do corpo de conselheiro escolhido entre indivíduos de maior prestígio do terreiro de João Alabá, onde se reuniam os principais membros da comunidade baiana no Rio. (Moura, 1995, p. 91)



Bloco Bafo da Onça desfilando na Rua de Catumbi, Rio de Janeiro, s/d.
Coleção Francisco Duarte, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.



Carnaval de rua, Centro do Rio de Janeiro, 1951.
Coleção Francisco Duarte, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.



Carnaval de rua, Centro do Rio de Janeiro, entre 1900 e 193-.
Coleção Arthur Ramos, Biblioteca Nacional.



Esticando os tamborins na fogueira, Rio de Janeiro, 1918.
Museu da Imagem e do Som.

Os quintais e as casas comunitárias das “tias”

Agora que perambulamos pelo espaço masculino da estiva e da Zona Portuária, nos dediquemos à dimensão feminina que permeava essas comunidades, onde mulheres tinham papel central. A história das “tias baianas” da Pequena África já é notória e, por vezes, contada de forma mistificada. A dissertação de Angélica Almeida busca complexificar a liderança desempenhada por essas mulheres negras. Algo que se destacou para mim foram os espaços de convivência mantidos e capitaneados por essas mulheres extraordinárias. Em uma cidade hostil, negros libertos se auto-organizavam criando comunidades próprias onde podiam exercer sua cultura, sua religiosidade, suas celebrações, além de se ajudarem mutuamente.

Entretanto, muitas vezes festas, rituais ou encontros não poderiam ocorrer em lugares públicos, onde certamente seriam coibidos. Assim, nesses espaços internos (mas não privados) das casas coletivas, como os cortiços¹¹⁸, ou nos quintais e terreiros, surge a liderança das tias, cuidando e organizando para que a vida comunitária acontecesse plenamente.

...a tradição destas tias delineada no Rio de Janeiro de *fin de siècle*, compreende a importância delas como construtoras de espaços através de suas lideranças e autoridades, sendo estas fundamentadas em seu poder mítico e religioso. Estes espaços na cidade podem ser pensados como espaços mais internos, nunca como espaço privado em contraposição ao público, pois como veremos estes espaços mais internos, sejam cortiços, zungús, casas com seus quintais, casas religiosas, não são da ordem do privado, já que em suas estruturas acontecem negociações que subvertem a ordem do privado, desempenhando função estruturadora dos espaços ditos públicos. (Almeida, 2013, p. 18)

Dentre os espaços “internos” de convivência, entrevejo os quintais das casas dessas comunidades como lugares singulares. A interpretação feita por Almeida de como os quintais estavam no centro da vida comum dos afro-descendentes da virada do século nos dá a medida de sua importância:

¹¹⁸ “...o cortiço não pode ser entendido como local de moradia apartado da vida nas ruas e de outras sociabilidades. Ele era lugar das “algazarras”, das vozerias onde as mulheres vendiam seus doces, suas comidas enquanto os homens se ocupavam do trabalho na estiva. Era festivo e ali também se cultuavam os orixás, cantando suas músicas nas rodas de samba.” (Almeida, 2013, p. 30)

O quintal das famílias pobres negras era nos fundos das casas, diferente das famílias ricas que margeando uma vivência europeia tinham seus quintais na frente de casa. Para as famílias negras a presença do quintal era chave para uma liberdade que seus ancestrais não haviam experimentado. (Almeida, 2013, p. 32)

O quintal pensado aqui não está fora da casa, ele é um quintal compartilhado, funciona como extensão da casa. Aqui a porta da casa ficava aberta ao espaço externo e o portão de entrada, quando havia, ficava aberto para a rua. Geralmente o quintal ficava nos fundos da casa onde se chegava atravessando uma porta. (Almeida, 2013, p. 31)

Aqui podemos pensar em praças, terreiros, quintais como territórios culturais, sinalizando sua dimensão simbólica. Logo podemos vislumbrar o quintal das casas das tias como polo irradiador e de coesão da cultura afro brasileira. E na reunião destes quintais culminando na cartografia negra da região portuária do Rio. (Almeida, 2013, p. 35)

A descrição da casa de Tia Ciata que Moura oferece em seu livro seminal sobre a Pequena África mostra como o quintal é um elemento vital na organização do espaço doméstico compartilhado:

Depois de uma sala de visitas ampla, onde nos dias de festa ficava o baile, a casa se encompridava para o fundo, num corredor escuro onde se enfileiravam três quartos grandes intervalados por uma pequena área por onde entrava luz, através de uma clarabóia. No final, uma sala de refeições, a cozinha grande, e a despensa. Atrás da casa, um quintal com um centro de terra batida para se dançar e depois um barracão de madeira onde ficavam ritualmente dispostas as coisas do culto. Na sala, o baile onde se tocavam os sambas de partido entre os mais velhos. (Moura, 1995, p. 101)

A tradição das tias

Quem eram, então, essas mulheres que levavam o título de “tias” à frente de seus nomes?

As tias são consideradas mulheres mais velhas, sábias, em sua maioria negras, e que se reconhecem e são reconhecidas por serem detentoras de um saber-fazer que remonta a herança africana na cidade. Existe no ser tia algo de místico e mágico, mas também de poder e político... (Almeida, 2013, p. 35)

Progenitoras, líderes, rezadeiras, cozinheiras, sambistas, quituteiras, quitandeiras, organizadas, conscientizadas, mães de santo... Outrora, as tias eram o grande esteio da comunidade negra, responsáveis pela nova geração que nascia carioca: eram elas as chefes de famílias extensas e muitas frentes familiares se formavam a partir do crivo de uma tia. (Almeida, 2013, p. 36)

Ou seja, muito da comunidade negra que se formou na região da Pequena África orbitava em torno das tias. Carregavam consigo a herança da cultura africana, incluindo aí sua autoridade religiosa e também eram figuras que exerciam influência política, como é o caso da mais notória das tias, Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata.

...a mais famosa de todos as baianas, a mais influente, foi Hilária Batista de Almeida, Tia Ciata, lembrada em todos os relatos do surgimento do samba carioca e dos ranchos, onde seu nome aparece gravado Siata, Ciata ou Assiata. (Moura, 1995, p. 95)

Mulher de grande iniciativa e energia, Ciata faz sua vida de trabalho constante, tornando-se, com outras tias baianas de sua geração, parte da tradição 'carioca' das baianas quituteiras, atividade que tem forte fundamento religioso, e que foi recebida com muito agrado na cidade desde sua aparição. (Moura, 1995, p. 100)

A casa de tia Ciata foi um polo irradiador da cultura negra carioca com suas primeiras reuniões de samba. Sua casa na Praça Onze era um ponto de referência do universo e cultura negra. (Almeida, 2013, p. 38)

A tradição das tias vai bem além do nome icônico de Tia Ciata. Muitas foram as tias do Rio de Janeiro no início do século XX, matrizes das comunidades negras que estiveram à frente da reinvenção da cultura afro-diaspórica na cidade. Sem o acolhimento, as cozinhas e quintais das tias, não haveria os batuques, os rituais, as festas e a convivência essencial para o florescimento da cultura do samba que veio a constituir o imaginário sobre o Rio.

Deixo aqui uma breve biografia de Tia Carmem do Xibuca para mirarmos a trajetória de outra tia, saindo do caminho batido das citações que sempre privilegiam Tia Ciata:

Carmem Teixeira da Conceição proveniente de Amaralina na Bahia, veio para o Rio de Janeiro indo morar na rua Senador Pompeu, Zona Portuária. Recebeu o apelido do marido, Xibuca, após casar-se com Manoel Teixeira com quem teve 22 filhos. Filha do orixá feminino Oxum ela era rezadeira, quituteira que vendia seus doces no tabuleiro na Lapa, Campo de Santana e Praça Tiradentes. Relatam-na como uma mulher muito festeira que saía em vários ranchos carnavalescos, cantando sempre nos sambas do quintal de sua casa e das casas das amigas, Tia Ciata e Tia Bebiã, por exemplo. Inventando junto a estas a tradição das tias sendo elas lideranças religiosas e culturais, em suas casas, mais especificamente nos quintais, ocorriam as cerimônias religiosas, as reuniões de samba, além de outras atividades culturais, fazendo deste lugar o grande esteio da comunidade negra no Rio. (Almeida, 2013, p. 35)

4.6 A cidade plural e os descompassos da modernidade carioca

Chegando ao fim do trajeto deste estudo, já consigo definir o que despertou meu interesse pela região central no período das décadas iniciais da República. Compreender a outra face das primeiras grandes reformas urbanas do Centro é também perceber como duas cidades conviviam, mesmo que forçosamente, no Rio de Janeiro dessa época: momento em que se

acirra uma urbanidade contraditória, por um lado burguesa e imperial, por outro, negra, misturada, auto-organizada.

Segundo a pertinente argumentação de Almeida, os “planos desta cidade burguesa eram descompassados, pois buscaram os resultados modernos de um projeto que não fora amadurecido de dentro da nossa historicidade”. Mesmo a contragosto, esse projeto era inevitavelmente interpenetrado pela herança africana abundante na cultura local e em grande parte de seus habitantes, “o que gerou no Rio de Janeiro a experiência mais radical com a modernidade, a do descompasso, das contradições, da pluralidade da cidade”. (ALMEIDA, 2013, p. 45)

Da herança imperial, temos a cidade de corte, do aburguesamento, dos cafés e da *coquetterie*, do ideal francês de civilização e progresso que culminou tanto nos Códigos de Postura quanto, mais tarde, nas medidas dos sanitaristas que queriam higienizar as ruas cometendo uma limpeza étnica. (...) Já da diáspora negra, temos uma cidade de experimentação, da intensidade, do popular, do apelo profano, dos bares, dos usos, dos colonos, dos escravos, arraigada na tradição afro, criando formas de organização, usos e imagens do espaço próprias. (Almeida, 2013, p. 45)

Respalando a ideia de uma outra cidade criada por negros livres, menos vista ou estudada, Arantes escreve: “Muito se produziu sobre os negros antes de 1888 e pouco, ou quase nada, para um período posterior. Isso significa que sempre que a historiografia tratou dos negros, referiu-se a escravos.” (Arantes, 2005, p. 27) Justamente o que surge de fundador deste mergulho no Rio da virada de século é a percepção de como, apesar do “epistemiscídio imposto pelo colonizador”, os povos africanos que conseguiram sobreviver à sofrida viagem transatlântica se “reinventaram cultural e etnicamente”. (Almeida, 2013, p. 25)

Almeida nos traz um ponto de vista essencial, reposicionando como a população negra atua de maneira afirmativa para criar sua cidade. Entretanto, a autora destaca que não se trata de uma cidade “bipartida”, mas da “pluridimensionalidade” de uma cidade gerada pelos atritos, negociações e conflitos entre duas vontades:

A vontade da elite baseada num projeto de cidade burguês, e a vontade de africanos e crioulos, baseada não num projeto de cidade, que a estes não foi dada a chance de poder elaborá-lo, mas numa vontade criadora de sua cultura, mesmo de forma subalternizada e reprimida, enfrentando adversidades sociais e preconceito racial, que acabam impulsionando o negro a ressignificar sua cultura. (Almeida, 2013, p. 46)

A região do Centro e da Pequena África guarda vestígios do que significou essa turbulenta e fértil virada do século para a cidade. Ali nasceu parte significativa da cultura “porosa” que nos constitui, mas o mesmo lugar também testemunhou apagamentos e destruições que encobriram esses pilares culturais na memória coletiva da cidade.

Para concluir o texto, retomo Luiz Antonio Simas, que evoca algo primordial para a constituição do Rio que tratamos aqui: “Isso só é possível nesse caldeirão esquisito, estranho, fascinante que é o Rio de Janeiro. Isso só é possível se a gente entender a subversão de um processo de morte que foi transformado em um processo de afirmação da vida.” (Simas, 2015, p. 71)

Um dos aspectos mais pungentes do período pós-abolição é como um processo de morte e de terror, onde tínhamos um contingente enorme da população brasileira escravizada, arrancada de suas terras de origem n’África, morrendo de banzo, de excesso de trabalho forçado, de doenças várias, morrendo antes de completar a travessia do Atlântico nos navios tumbeiros, morrendo logo ao chegar e sendo enterrada numa vala comum, como este processo vai se transformando aos poucos quando estas pessoas finalmente se tornam livres.

Embora ainda ocupem um lugar subalterno na sociedade republicana, essa população segue cada vez mais reinventando suas culturas e mesclando-as a outras, criando um processo complexo e alternativo de modernidade, de amálgama do que viria a se tornar o Rio e o Brasil. Essas pessoas são parte integrante e fundamental da nossa nascente nacionalidade. Por mais que o Estado, nessa mesma época, tenha atuado no sentido contrário, se esmerando para apagar as origens negras e africanas do Brasil, a potência dessas culturas unida à resistência dessas pessoas que as mantiveram vivas, presentes, foi mais forte. E claro que muito se perdeu, tristemente, por conta do esforço de “branqueamento” da nossa cultura e da nossa cidade¹¹⁹. A máquina estatal atuou a todo vapor nas primeiras décadas do século XX para destruir, inclusive fisicamente, as partes da cidade que a ligavam ao seu passado negro. Tanto

¹¹⁹ “Havia um projeto de branqueamento que não era só físico, era um projeto de branqueamento cultural e o Rio de Janeiro como capital teria que ser o cenário privilegiado desse projeto de branqueamento. Aí você, primeiro, tenta apagar os lugares de memórias, que são absolutamente cruciais para que a gente conte a história de uma cidade.” (Simas, 2015, p. 67)

que a história da antiga Região Portuária ou da Pequena África ainda não habita nossa paisagem mental como um dos mitos fundadores do Rio moderno, e deveria.

O Centro submerso, o Centro arrasado na primeira metade do século XX é uma memória latente da cidade que podemos recuperar. Estes passados recentes desejam “aflorar novamente como lembrança de onde estivemos e do que somos capazes” (Carvalho, 2019, p. 298), para o bem e para o mal. Em posse da história que nos trouxe até aqui temos a possibilidade de criar outros futuros, talvez finalmente libertos da ideia de progresso. Como pesquisadores, artistas e habitantes urbanos temos meios para “rememorar, manipular e imaginar determinada cidade de maneiras diversas”. No território revolvido do Centro está uma extraordinária possibilidade de leitura e releitura “das coisas do passado, e sobre como continuam a falar conosco, caso retornemos a elas.” (Carvalho, 2019, p. 28)

“PASSAGENS – CENTRO”

Percurso de pesquisa para o trabalho poético “Passagens – Centro”

A presente parte da tese será dedicada à pesquisa artística “Passagens – Centro”. Desde o projeto de doutorado, entregue para a seleção do PPGARTES-UERJ, concebi duas possibilidades não-excludentes para a pesquisa poética que integra a tese. Inicialmente segui uma delas, devido às limitações impostas pela pandemia. Esta vertente do trabalho gerou o primeiro conjunto de imagens da série “Passagens – Centro”, que nomeei como *histórico*. O conjunto é fruto de um período de pesquisas iconográficas em arquivos públicos brasileiros e fotografias captadas por mim no Centro atual do Rio de Janeiro.

A outra vertente do trabalho “Passagens – Centro”, visa estabelecer uma *colaboração* com moradores da Zona Portuária e Pequena África. O cerne dessa proposta é reunir fotografias de pessoas que vivem na parte central da cidade que permaneceu residencial: fotos que contenham memórias e afetos, estabelecendo assim, laços e diálogos com as comunidades desses bairros. Para o segundo conjunto de imagens as sobreposições e associações criadas partem do universo de fotografias de moradores que se interessaram em compartilhar suas lembranças e colaborar com as “Passagens – Centro”. É um novo caminho para a “série Passagens”, na qual normalmente utilizo fotos de pessoas desconhecidas. Esta forma inédita de elaborar as imagens compostas da série produziu um outro desdobramento para o trabalho, sendo este um dos objetivos da trajetória do doutorado.

A segunda fase do trabalho, além de produzir um conjunto de imagens da série “Passagens – Centro”, tencionou formar um arquivo a partir das fotos vernaculares doadas por moradores da Pequena África, contando um pouco sobre a história afetiva e cotidiana dessa região, por meio de memórias e imagens de seus habitantes contemporâneos.

Em princípio, a mesma operação que caracteriza a “série Passagens” norteou o trabalho baseado em fotos doadas por moradores da Gamboa e arredores, ou seja, a sobreposição de duas fotografias que cria uma terceira imagem.

A redação desta parte da tese se iniciou com a releitura e seleção de material do caderno de notas sobre o processo de elaboração para as imagens históricas da série e excertos do diário realizado durante a pesquisa colaborativa. Portanto, ela é pautada pelas reflexões que surgiram no percurso para a realização destas duas fases do trabalho poético para a tese.

Em alguns momentos a escrita será mais descritiva, apresentando o processo de preparação, os cuidados e questões colocadas pela pesquisa colaborativa, visto que essa fase envolve as pessoas que participam do trabalho. Acredito ser ético e necessário explicitar como cheguei ao território da Zona Portuária do Rio, de que modo contactei as pessoas e o que propus a elas.

Além deste material, incluí trechos transcritos das conversas com os colaboradores e fotografias cedidas, que podem ser considerados as “fontes primárias” da pesquisa, no sentido mais estritamente acadêmico. Ao entremear falas e fotos das pessoas que participaram da pesquisa ao texto da tese, a intenção é tornar palpável a discussão que proponho para o capítulo e também tornar o texto mais pulsante, incorporando a experiência de troca com essas pessoas. Mostrarei e discutirei, ainda, material iconográfico obtido em arquivos brasileiros que inspirou e compôs o grupo histórico de imagens das “Passagens – Centro”.

5 CONJUNTO HISTÓRICO “PASSAGENS – CENTRO” (2021)

A pesquisa histórica e urbana realizada nos dois capítulos anteriores são a base para o trabalho de arte “Passagens – Centro”. Parte da metodologia desenvolvida para a “série Passagens” implica a investigação sobre o passado dos lugares ou territórios com os quais o trabalho deseja se conectar, como mencionado no início da tese. Tal pesquisa não deixa de ser um posicionamento político em relação a onde me encontro e aos lugares a partir dos quais produzo. Esta é uma característica que permeia parte significativa da minha obra, conforme exemplos citados, sendo o projeto que envolveu o prédio do Hospital Universitário do Fundão-UFRJ o mais pertinente.

No caso do primeiro conjunto de imagens das “Passagens – Centro” foi crucial ter estudado o período eleito do Centro do Rio com o qual gostaria de dialogar para só então seguir com a pesquisa iconográfica em arquivos brasileiros. Por meio do estudo desenvolvido, me aproximando do campo da história, pude compreender como a temática deste trabalho se expande para além da Pequena África que, todavia, é seu ponto de partida. A pesquisa sobre o Centro também concerne o urbano, a cidade, suas transformações e consequências socioculturais. Eis uma outra constante em minhas investigações enquanto artista.

Após este mergulho teórico, me senti à vontade para fazer mapeamentos próprios da região central, caminhar com mais propriedade por sua trama de ruas, becos e arquitetura de épocas várias que se sobrepõem neste território palimpséstico. É fundamental perscrutar por onde ando para entrar em sintonia com a cidade.

Introduzindo o assunto da investigação em arquivos, parte essencial desta etapa das “Passagens – Centro”, se faz necessário mencionar que privilegiei arquivos públicos brasileiros, onde o acesso à informação é livre. Os dois principais arquivos pesquisados foram o Arquivo Nacional (AN) e o Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (AGCRJ)¹²⁰. Outro dado que permeou esta fase do trabalho, realizada no primeiro semestre de 2021, foi a

¹²⁰ Ver anexo C sobre os termos de autorização de imagem emitidos pelos arquivos para o uso das fotografias de seus acervos neste projeto.

restrição das buscas aos acervos digitalizados dos arquivos, já que atendimentos presenciais estavam suspensos por conta da pandemia do coronavírus. Aproveito este parágrafo para fazer um elogio à organização e disponibilização dos acervos de nossos arquivos públicos: fui surpreendida pela quantidade e qualidade do material encontrado em minhas pesquisas online por meio das ferramentas de busca desenvolvidas pelos próprios arquivos, como o SIAN (Sistema de Informações do Arquivo Nacional); o Portal Augusto Malta, criado pelo AGCRJ; o Sistema Biblioteca Nacional Digital; ou o Portal Brasileira Fotográfica, uma colaboração entre diversos arquivos brasileiros e seus acervos.

5.1 Sobre os arquivos pesquisados e temas abordados

Indubitavelmente a pesquisa sistemática em arquivos é uma nova dimensão que se abre em meu trabalho como artista. O arquivo é algo latente, cifrado, material bruto. Cada pesquisa gera um resultado diferente, algo se revela. Como usar as chaves certas, fazer buscas precisas, e assim chegar a resultados menos óbvios? Adentrar um arquivo é, de certa forma, como fazer perguntas a um oráculo, devemos formular as questões com astúcia, ou não conseguiremos as respostas que procuramos.

Neste sentido, repito, foi fundamental ter me aprofundado em uma investigação histórica sobre o Centro do Rio antes de chegar às coleções iconográficas de arquivos. Sobretudo por este ter sido um assunto esquadrinhado por inúmeros pesquisadores, posto que o Rio de Janeiro foi a capital do país por um longo período. Muito se estudou e escreveu sobre esta cidade que testemunhou a trajetória do Brasil. Situar-me em relação a este conhecimento acumulado significou, no caso do meu projeto, a possibilidade de desviar de fatos e, principalmente, de fotografias excessivamente reproduzidas, ou citadas.

Sair dos clichês, dos caminhos batidos da história do Centro/Cidade do Rio de Janeiro e percorrer os meandros do passado foi algo que o estudo de textos de historiadores me proporcionou, além, claro, da contextualização necessária para que pudesse me movimentar por essa densa urdidura de acontecimentos, por vezes contraditória – como o estudo da história, do que não existe mais, aliás, muitas vezes o é.

Um episódio ocorrido ao longo das consultas a arquivos ilumina a problemática dos clichês, especialmente sensível para aqueles que lidam com imagens fotográficas, propensas a cair em lugares comuns de repetição/esvaziamento. A Biblioteca Nacional (BN) tem um dos melhores sistemas de busca virtual dentre os arquivos públicos, além de um acervo abrangente e disponível para *download*. Talvez por isso seja um dos mais utilizados por todos que buscam informações e imagens históricas. Tal acessibilidade resulta em vermos fotografias do acervo da BN publicadas em muitos livros, periódicos ou reproduzidas em exposições. Temas de pesquisa populares como “Carnaval” ou “Centro antigo do Rio”, geram resultados onde vemos fotografias comumente usadas em diversas circunstâncias. Ao perceber isso decidi não mais investir no acervo iconográfico da BN e partir para acervos quicá menos visitados/explorados.

Cito um exemplo que me ajudou a definir o que buscava (e o que não interessava) para as “Passagens – Centro”. Há um álbum de fotografias reunidas pelo antropólogo, folclorista e psiquiatra brasileiro, Arthur Ramos¹²¹, pertencente ao acervo da BN. Ele chama-se “O negro brasileiro nas primeiras décadas do século XX”¹²². Há imagens fortes, com grilhões e outros

¹²¹ Nascido em Alagoas no ano de 1903, Ramos foi um dos principais intelectuais de sua época e destacou-se no processo de institucionalização das Ciências Sociais no país. Teve destaque nos estudos sobre o negro e a identidade do Brasil. O álbum mencionado possivelmente participou de pesquisas para suas obras teóricas, como “O Negro Brasileiro”. A historiadora Lília Moritz Schwarcz comenta sobre o relançamento deste livro e os outros dois subsequentes escritos pelo autor:

“A publicação original deste livro, nos idos de 1934, significou um esforço evidente de renovação: sinalizava-se para uma nova orientação teórica, que trocava o modelo de raça pelo conceito de cultura. Além disso, a edição não só reunia uma série de ensaios do autor, cujos estudos haviam sido iniciados na Bahia em 1926, como dava-se apenas os passos iniciais no sentido da divulgação de uma obra de alcance ambicioso e dividida em três momentos distintos.

Nesse primeiro livro, estavam expostas as conclusões referentes à pesquisa realizada no campo, em arquivos documentais e da imprensa, sobre os cultos negros e acerca do sincretismo religioso afro-brasileiro. O segundo, de 1935, tratava do ‘Folclore Negro no Brasil’ e complementava hipóteses apenas arriscadas no final do título anterior: as diferenças entre os grupos não seriam de ordem biológica, e, sim, humana. Já o último, ‘As Culturas Negras no Novo Mundo’, de 1937, pretendia retomar o tema de uma perspectiva mais comparativa.

(...) Ramos conheceu e defendeu a produção da então famosa Escola Nina Rodrigues. É fato que Ramos optou por uma leitura bastante particular desse autor e abriu mão das análises mais pessimistas desse grupo, que sempre viu na mestiçagem um fator de degeneração. Apoiado nos novos estudos culturalistas, que mostravam o caráter condicionador da cultura – e em sua formação médica, com especialização em psiquiatria, Arthur Ramos procurou ampliar o ramo de conhecimento dos colegas, distinguindo-se deles quando faziam uso das teorias deterministas raciais e geográficas.”

(Schwarcz, Lília Moritz. *Autor leva conceito de cultura ao universo negro*. Folha de São Paulo - Ilustrada, 24 mar. 2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2403200126.htm>. Acesso: 13 jul. 2023)

¹²² Álbum fotográfico “O negro brasileiro nas primeiras décadas do século XX”, organizado por Arthur Ramos. Site Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=62369. Acesso: 30 mar. 2021.

instrumentos de tortura utilizados para reprimir escravizados, fotografias de situações cotidianas no campo, festejos “folclóricos”, rodas de capoeira, entre outras manifestações da cultura afro-diaspórica, além de belas imagens do Carnaval do Rio protagonizadas por brincantes negros e negras. Uma coleção atraente, porém organizada de maneira a tipificar a cultura afro-descendente, um dos temas de estudo abordado por esta proeminente figura da academia brasileira de outrora. Me deparei com várias fotos do álbum “O negro brasileiro nas primeiras décadas do século XX” reproduzidas em diferentes situações. Agora, conhecendo sua origem, ficou fácil identificá-las. Como são fotografias extensivamente exploradas, fogem ao perfil que procuro imprimir nesta investigação.

Minha escolha recaiu, antes, sobre fotografias que perderam sua origem, que estão na massa de documentos anônimos dos arquivos. Esta inclinação por fotos que inferem sobre os temas eleitos para os conjuntos da “série Passagens”, mas que deixam margem sobre sua procedência sempre guiou as pesquisas iconográficas para este trabalho. Muitas vezes, inclusive, trabalhei com fotos adquiridas em feiras de antiguidade, normalmente imagens que se desgarraram de seu contexto original.

Para arrematar este episódio demonstrando um pouco mais sobre as escolhas para a pesquisa iconográfica que integra as imagens das “Passagens – Centro”, contraponho o álbum de Ramos a uma coleção particular doada ao AGCRJ que encontrei durante esta empreitada. O fundo constituído por documentos reunidos pelo jornalista carioca Francisco Duarte foi uma fonte valiosa. Além do verbete redigido por arquivistas do AGCRJ, há pouca informação disponível sobre esta figura:

Francisco Duarte dedicou-se ao longo de sua vida à pesquisa musical e da cultura popular, particularmente sobre o carnaval carioca e brasileiro em geral.

Jornalista profissional desde 1954, tem matérias publicadas em O Globo, Jornal do Brasil, A Noite, Última Hora; afora reportagens compradas e distribuídas entre 1968 e 1996 pela agência Estado de São Paulo para diversos jornais brasileiros. Trabalhou entre 1972 e 1996 como coordenador de reportagens, nas pistas da Avenida Rio Branco, Avenida Presidente Vargas e na Passarela do Samba, destacadamente para o Última Hora e o jornal O Povo.

(...)

Foi redator da coluna ‘Memória’, do Jornal do Commercio entre 1996 e 2004. Escreveu também quatro livros sobre música popular e escolas de samba: Geraldo Pereira, Assis Valente, Luperce Miranda e E. S. Unidos da Tijuca. Francisco Duarte faleceu em 6 de julho de 2004.

(Site Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. Disponível em: http://www0.rio.rj.gov.br/arquivo/pdf/guia/colecao_particular_francisco_duarte.pdf. Acesso: 14 abr. 2021)

As fotos colecionadas por Duarte ao longo de sua vida, um jornalista próximo à cultura do Carnaval e do samba, são inusitadas e muitas não têm referências completas. Outras fontes que contribuíram para a seleção feita para as “Passagens – Centro” foram o Fundo do Jornal Correio da Manhã, do Arquivo Nacional e a coleção iconográfica do Museu da Imagem e do Som.



Bloco de rua não identificado, s/d. Acervo Francisco Duarte, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.



Grupo de pessoas não identificado, s/d. Acervo Francisco Duarte, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

Elenco resumidamente algumas palavras chave que utilizei em buscas nos arquivos: Rua; Bondes (desastres de bonde); Carnaval; Ranchos de Carnaval; Bairros do Rio (Gamboa, Saúde, Estácio, Cidade Nova); Candomblé; Estivadores; Porto do Rio; Cais do Porto; Trabalhadores do porto; Baianas; Casas coletivas; Favela; Morro da Providência; Morro da Conceição; Rio antigo; Centro do Rio.

A temática que as “Passagens – Centro” trazem à tona emergiu a partir da leitura crítica de textos discutidos nos capítulos históricos da tese. Depurando informações sobre o período do fim do século XIX até o meio do século XX no Rio, cheguei ao que gostaria que estas imagens compostas sugerissem em suas narrativas abertas. Ao longo desta seção sobre o primeiro conjunto das “Passagens – Centro” me deterei sobre as motivações que subjazem estas imagens. O protagonismo da classe trabalhadora negra e imigrante para a consolidação de uma modernidade carioca que não passa pela ideia de progresso e a crescente segregação socioespacial da cidade desde as reformas urbanas do início do século XX são dois motes que norteiam este trabalho.

Arquivo Nacional

Inicialmente criado como o Arquivo Público do Império em 1838, o Arquivo Nacional é o principal arquivo brasileiro, sendo responsável por implementar políticas nacionais arquivísticas e reunindo, por exemplo, todos os documentos gerados por órgãos federais. Seu acervo é imenso. Somente entre as fotografias e negativos somam-se 1,74 milhões de itens. Pesquisar imagens iconográficas neste acervo infindável foi um desafio. Após estudar o site do arquivo e seus fundos, resolvi consultar alguns colegas historiadores com quem fiz uma disciplina eletiva, para saber quais coleções seriam relevantes dentro do escopo da minha pesquisa. Referenciada pelas respostas de profissionais que investigam o passado em arquivos decidi me aprofundar no Fundo do Jornal Correio da Manhã, por ter sido um veículo de grande circulação sediado no Rio e pelo AN ter recebido este acervo integralmente.

O Correio da Manhã permaneceu em atividade de 1901 até 1974. Um artigo da Biblioteca Nacional traz um pouco da trajetória deste importante periódico:

Um dos mais respeitáveis periódicos da imprensa diária de grande tiragem do país, que atingiria tiragens superiores a 200 mil exemplares em seus melhores momentos, o *Correio da Manhã* nasceu bastante modesto, no Rio de Janeiro (RJ). Fundado por um jovem advogado idealista chamado Edmundo Bittencourt, é considerado hoje um dos mais importantes jornais brasileiros do século XX, dotado de uma ética própria e introdutor de refinamentos textuais que se transformariam na sua marca. (...)

Seu caráter era independente, legalista, liberal e doutrinário, dentro de uma linha editorial combativa à situação, no caso, inicialmente, a República Velha oligárquica – no entanto, sempre se destacou como ‘jornal de opinião’. Identificava-se, num primeiro momento, com as classes populares, mas com o passar do tempo atraiu a atenção da classe média do Rio de Janeiro; muitas vezes apresentava aos leitores textos de forte carga emocional. Ao longo do tempo desenvolveu também certa preocupação estética, no que foi inovador, marcando-se pela crescente valorização de ilustrações e fotos. Ademais, o *Correio da Manhã* sempre se posicionava a favor de medidas modernizadoras e contra forças políticas vistas pelo jornal como bloqueadoras do desenvolvimentismo e do acesso popular a alguns direitos fundamentais. O fim de sua publicação, em 8 de julho de 1974, deu-se por incompatibilidades da folha com a ditadura militar, que inicialmente apoiara.

(...)

Adquirida em leilão e doada ao Arquivo Nacional, a documentação presente no fundo *Correio da Manhã* inclui recortes de jornal, filmes, caricaturas, plantas, mapas, cartazes, e – literalmente – milhares de fotografias.

(Brasil, Bruno. *Correio da Manhã*. Biblioteca Nacional Digital, 21 jan. 2020. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/artigos/correio-da-manha/>. Acesso: 20 abr. 2021)

Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro

O Arquivo Geral da Cidade é o arquivo municipal do Rio de Janeiro. Criado concomitantemente à fundação da cidade, sua origem remonta ao Arquivo da Câmara Municipal, guardando desde então toda sorte de documentos relativos à municipalidade. Sendo um arquivo destinado ao Rio de Janeiro, foi da maior relevância para uma pesquisa iconográfica sobre o Centro. Seu acervo fotográfico guarda muito da história do Rio:

Nesse acervo – cujas datas-limites são 1865-2016 – destacam-se as fotografias, que alcançam a cifra de mais de 45.000 unidades originais, em positivo ou em negativo, em vidro ou em celulóide. Este acervo provém tanto do poder público municipal quanto das coleções particulares, abrangendo uma variedade de temas, tais como obras públicas, serviços públicos, atividades econômicas, edificações públicas e particulares, monumentos, festas e tipos populares, esportes, atividades de lazer, registrando eventos oficiais e do cotidiano do carioca através das décadas.

(Site Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. *Comentários Sobre o Acervo – Subgerência de Documentação Especial*. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/web/arquivo-geral/subgerencia-de-documentacao-especial?jsessionid=82506B0FEF19BB84961E62A39EA377B7.liferay-inst4>. Acesso: 18 mar. 2021)

Dentre as coleções pesquisadas, destaco a Coleção Avenida Presidente Vargas, por representar um perfil de material fecundo para as “Passagens – Centro”, abordando a trajetória urbana do

Rio. O acervo sobre Avenida Presidente Vargas documenta as obras para a abertura desta monumental via expressa. É uma boa referência sobre as temáticas que perpassam a “série Passagens”, sendo esta nomeada como *entropia*: são registros que evidenciam a urbe revolvida, em transição, os momentos em que acontecem grandes intervenções no tecido urbano. Um “entre tempos” no qual a cidade anterior é destruída, abrangendo todas as operações necessárias para que o novo seja instaurado. Nesse ínterim, quando vemos as ruas sem calçamento, valas abertas para a instalação de tubulações subterrâneas, sobrados interditados por tapumes, pouco antes de virem abaixo para dar lugar a outras construções – tudo aquilo que foi revirado, desorganizado, some na medida em que as obras são concluídas e ficamos com o que substituiu a cidade preexistente.



Obras para a abertura da Avenida Presidente Vargas, 1942. Fundo Avenida Presidente Vargas, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.



À esquerda: Vista das obras de demolição na Rua São Pedro, imediações Avenida Presidente Vargas, 1942. Fundo Avenida Presidente Vargas, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.



À direita: Obras para a abertura da Avenida Presidente Vargas, 1942. Fundo Avenida Presidente Vargas, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

Portal Augusto Malta

O site Portal Augusto Malta, projeto desenvolvido pelo AGCRJ, foi de grande ajuda. O portal agrega acervos e coleções do(s) fotógrafo(s) sob a guarda do Arquivo Geral, que digitalizou, organizou e disponibilizou esta vasta produção em um único sítio, onde é possível pesquisar as fotografias dos Malta por meio de diferentes filtros. Nele descobri que dois filhos de Augusto foram seus substitutos na Prefeitura do Distrito Federal, após a sua aposentadoria em 1936. Aristógiton e Uriel Malta também foram fotógrafos a serviço do Estado, seguindo os passos do pai:

Já era de conhecimento do AGCRJ (...) a existência, no acervo, de imagens produzidas por filhos de Augusto Malta. Substitutos do pai na Prefeitura do Distrito Federal, após a sua aposentadoria em 1936, Aristógiton Malta e Uriel Malta tornaram-se fotógrafos da Prefeitura, dados que pudemos verificar por meio de carimbos que os identificavam como autores de algumas das fotografias e a inserção de seus nomes em algumas das imagens. Nosso universo de Malta tornou-se, então, mais amplo do que supúnhamos inicialmente. Tínhamos agora três fotógrafos. Optamos então, por construir um Portal Augusto Malta com a produção desses responsáveis por documentar as transformações na paisagem urbana da cidade do Rio de Janeiro entre 1903 e a década de 1950. (*Making of do Portal Augusto Malta*. Portal Augusto Malta, 18 ago. 2008. Disponível em: <http://portalaugustomalta.rio.rj.gov.br/blog-post/making-of-do-portal-augusto-malta>. Acesso: 27 jul. 2023.)

5.2 A opção pelas fotos dos Malta

Augusto Cesar de Malta Campos (1864-1957) foi o primeiro fotógrafo oficial da municipalidade, contratado pela Prefeitura do Distrito Federal pela gestão de Pereira Passos, prefeito que redesenhou a cidade através de vários empreendimentos. O período de sua gestão entre 1902 e 1906 ficou popularmente conhecido como “bota-abaixo”, tantas foram as demolições e arrasamentos de quarteirões, ruas, casas no período de seu governo.

Em 1903, no início da gestão de Francisco Pereira Passos, Augusto Malta foi levado pelo amigo Antônio Alves da Silva Júnior, fornecedor da Prefeitura, para fotografar algumas das primeiras obras do novo prefeito. Entusiasmado com o resultado obtido pelas fotografias, Pereira Passos ofereceu a Malta o cargo de fotógrafo documentalista da Prefeitura, até então inexistente e que foi criado especialmente para ele. Como tal, sua função seria fotografar a execução e a inauguração de obras públicas; documentar logradouros públicos que teriam seus traços alterados; fotografar estabelecimentos ligados ao Município (escolas, hospitais, asilos), prédios históricos que seriam demolidos, festas organizadas pela Prefeitura (escolares, religiosas, inaugurações e comemorações cívicas), e ao mesmo tempo flagrantes do momento, como ressacas, enchentes, desabamentos etc.

(MOREIRA, Regina da Luz. *Augusto Malta, dono da memória fotográfica do Rio de Janeiro*. Portal Augusto Malta, 18 ago. 2008. Disponível em: <http://>

portalaugustomalta.rio.rj.gov.br/blog-post/augusto-malta-dono-da-memoria-fotografica-do-rio. Acesso: 26 jul. 2023.)

Augusto aprendeu a fotografar para exercer seu cargo na prefeitura. Teve Marc Ferrez¹²³ como tutor e fotografou por quase toda a vida usando negativos de placas de vidro, mesmo quando esta já havia se tornado uma técnica obsoleta. Nascido em Alagoas, durante a juventude alinhou-se com o movimento republicano e abolicionista. Exerceu a função de fotógrafo da municipalidade entre 1903 e 1936, atravessando várias administrações da prefeitura. Segundo algumas estimativas, produziu mais de 30.000 negativos ao longo de sua carreira, tornando-se o principal fotógrafo da evolução urbana do Rio nas primeiras décadas do século XX. Malta foi, ainda, um dos responsáveis pelo surgimento da reportagem ilustrada na imprensa brasileira e um precursor da prática do fotojornalismo no país.

Ao longo dos anos tornou-se próximo de Pereira Passos e compartilhava com o prefeito a vontade de uma renovação total da cidade, que deveria abandonar seu passado colonial e português. Neste sentido, se orgulhava de sua função, fotografar as transformações do Rio, com ênfase no que deveria ser destruído. Cumpria com entusiasmo seu papel de testemunha ocular da história estatal.

Os álbuns fotográficos produzidos por Malta eram encaminhados ao prefeito, que, de posse deles, recebia os proprietários dos imóveis para negociar o valor da desapropriação. Os registros fotográficos serviam assim de prova nos casos de questionamento dos valores estabelecidos pela própria Prefeitura. Em 1905, na Mensagem enviada ao Conselho Municipal, Pereira Passos enfatizou a importância da atuação do laboratório fotográfico da Diretoria de Obras e Viação, cujos trabalhos permitiriam às gerações futuras tomar conhecimento da exata proporção das reformas desenvolvidas por sua gestão.

(Moreira, Regina da Luz. *Augusto Malta, dono da memória fotográfica do Rio de Janeiro*. Portal Augusto Malta, 18 ago. 2008. Disponível em: <http://portalaugustomalta.rio.rj.gov.br/blog-post/augusto-malta-dono-da-memoria-fotografica-do-rio>. Acesso: 26 jul. 2023.)

¹²³ Marc Ferrez (1843-1917) é considerado “o principal fotógrafo brasileiro do século XIX, dono de uma obra que se equipara à dos maiores nomes da fotografia em todo o mundo”. Nasceu no Rio de Janeiro, filho de pais franceses, mas morou em Paris até sua juventude, voltando ao Brasil na década de 1860. “Ferrez logo se estabeleceu como fotógrafo no Rio. Suas ligações com Paris – em especial com a Société Française de Photographie – seriam mantidas por toda a vida, por meio de intensa correspondência e viagens frequentes, alimentando a ânsia de experimentação e aprimoramento tecnológico que acabaria por torná-lo um mestre alinhado com a vanguarda internacional do ofício.”

Viajou pelo país para fotografar em diversas ocasiões, principalmente à serviço do Império. Prosperou como fotógrafo comercial mantendo no centro do Rio a Casa Marc Ferrez & Cia e foi sócio de uma das primeiras salas de cinema da cidade, o Cine Pathé. (*Apresentação Marc Ferrez*. Site Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://ims.com.br/2017/08/28/sobre-marc-ferrez/>. Acesso: 28 jul. 2023)

Segundo o pesquisador de história da fotografia brasileira Pedro Vasquez, Malta por vezes enviava fotos de edificações à Passos e, em algumas, anotava no verso uma expressão que gostava de usar: “está a pedir picareta”. Em uma palestra sobre o legado de Malta, Vasquez cita um curioso depoimento do fotógrafo ao jornal O Globo em 1936, ano de sua aposentadoria da prefeitura. Vale transcrevê-lo:

Um homem como aquele [Pereira Passos] não merecia uma ‘tapeação’. Diante do nada que sabia de fotografia, dediquei-me de corpo e alma e esforcei-me por conquistar o muito que agora sei. Embora em uma função secundária e lateral, eu me orgulhava de dar minha cooperação para a glória da ‘grande obra’. Ela precisava de uma documentação fiel, que só as boas fotografias poderiam proporcionar. (...) Sobre a remodelação da cidade, bati mais de 1.000 chapas, formando um arquivo magnífico documentário da história da cidade em uma época em que ela sofreu as mais profundas e radicais transformações. Fui mais além – na sua preocupação de demolir pardieiros e aleijões topográficos, o velho Passos recebia sempre com alegria qualquer informação denunciadora de qualquer um deles. Procurei então servi-lo nesse campo de ação e fiz-me repórter fotográfico, como vocês fazem hoje para atender as queixas do bairro. De mala à tira-colo, num tempo em que só havia máquinas do tamanho de um bonde, passei horas e horas a vaguear pela cidade, batendo instantâneos de quanto casebre encontrava ‘pedindo picareta’. Já estava ficando conhecido neste papel, e não poucas vezes escapei de boas, pois os proprietários dos imóveis a condenar, das vendas, botequins, quiosques, vinham pra cima de mim querendo tirar desforras. Houve ocasiões em que me custou pouco livrar o corpo e salvar a máquina das ofensivas dos reacionários.

(Vasquez, Pedro; LINHARES, Zeca. *Augusto Malta e a memória visual da transformação do Rio de Janeiro*. FotoRio Festival, programação da exposição virtual “O Mar de Malta – O Rio de Janeiro marca sua identidade nas fotografias de Augusto Malta”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=INQY5HMxaDA>. Acesso: 05 mar. 2021.)

A escritora e pesquisadora Ariella Azoulay mantém um diálogo profícuo com o estudo da fotografia e da cultura visual ao longo de sua trajetória intelectual. Em seus textos mais recentes a autora tem refletido sobre a “reversão da violência imperial”. Por “violência imperial” podemos compreender a voracidade imposta pela colonização européia que se espalhou pelo mundo a partir do século XV e reverbera ainda hoje. Ela se define pelo “direito de destruir mundos existentes; o direito de produzir um novo mundo em seu lugar; o direito sobre os outros que tiveram seus mundos destruídos junto com os direitos de que usufruíam em suas comunidades; e o direito de declarar o que é novo, e, conseqüentemente, o que é obsoleto.”¹²⁴

¹²⁴ Azoulay, Ariella. *Desaprendendo as origens da fotografia*. Revista Zum 17, 19 out. 2019. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-17/desaprendendo-origens-fotografia/>. Acesso: 10 jul. 2023.

Atualizando a crítica feita por Benjamin à ideia do novo e do progresso, Azoulay escreve com contundência sobre como o *modus operandi* imperial interfere e molda nossa visão de mundo, naturalizando primeiramente a violência da expansão colonial e depois a perpetuando como crescimento capitalista.

“O progresso é a forma imperial de conquistar o mundo. O movimento imperial do progresso é exercido, por um lado, como se seguisse uma única linha reta de ascensão, enquanto, por outro lado, opera num ciclo suicida em que o novo dificilmente pode sobreviver à ameaça constante e renovável de ser declarado inapto pelo mais novo. O novo é um incitamento imperial, uma exigência e um comando, mas é apresentado como uma inspiração e uma promessa de maneira a separá-lo da violência que implica.”¹²⁵ [tradução livre] (Azoulay, 2020, p. 28)

No artigo “Undoing Imperial Modernity” (2020) Azoulay desenvolve um conceito que nos auxilia a rever a atitude fotográfica dos Malta (pai e filhos) por um viés contemporâneo e decolonial. Azoulay cria o termo “obturação imperial” para questionarmos:

“...como as imagens fotográficas podem ser produzidas independentemente do bem-estar, do trabalho, da exploração, da vontade e das crenças daqueles de quem foram tiradas, e como elas podem continuar a existir independentemente das circunstâncias em que foram tiradas, arquivadas, investigadas, estudadas, comercializadas, exploradas, exibidas e reproduzidas?”¹²⁶ [tradução livre] (Azoulay, 2020, p. 29)

Segundo Ariella, a fotografia realizada ao longo dos últimos dois séculos para inventariar povos e culturas não-brancas do chamado “Novo Mundo” tem um importante papel no modo de dominação imperialista. O direito de tudo ver, de tudo registrar, como privilégio de alguns e independente da vontade de quem ou do quê está do outro lado da câmara, é um modo de exercer a “obturação imperial”.

O conceito deriva de um elemento da câmara fotográfica, o obturador, que se abre e se fecha em avos de segundo para que a quantidade correta de luz incida sobre o filme (ou o sensor digital) e assim uma foto-grafia seja captada. Na leitura de Azoulay, esta ação do aparelho

¹²⁵ “Progress is the imperial mode of storming the world. The imperial movement of progress is pursued on the one hand as if along a single, straight line of advance, while, on the other, it operates in a suicidal cycle where the new can hardly survive the constant and renewable threat of being declared unfit by the newest. The new is an imperial incentive, a requirement, and a command, but it is framed as an inspiration and a promise in ways that separate it from the violence it involves.”

¹²⁶ “...how is it that photographic images could be produced regardless of the well-being, labor, exploitation, will, and beliefs of those from whom they were taken, and how is it that they could continue to exist detached from the circumstances in which they were taken, archived, researched, studied, traded, explored, displayed, and reproduced?”

fotográfico traça três linhas divisórias: “no tempo (entre um antes e um depois); no espaço (entre quem/o quê está na frente da câmera e quem/o quê está por trás dela); e no corpo político (entre aqueles que possuem e operam tais dispositivos e aqueles cujo semblante, recursos ou trabalho são extraídos).” (Azoulay, 2020, p. 33)

O movimento que as “Passagens – Centro” busca fazer desvela uma operação de “violência imperial” ao retomar uma outra história do Rio, relacionando como a reconfiguração da região central contribuiu de forma decisiva para a segregação socioespacial da cidade e para apagamentos culturais diversos.

Na versão oficial da história, a destruição operada pelo Estado e a população pobre expulsa do Centro foram consequências inevitáveis para a instauração do novo e do progresso. As fotos dos Malta são um instrumento estatal utilizado para eclipsar o lado cruel das grandes obras que redefiniram o Centro do Rio, em que milhares de pessoas foram despejadas de suas casas sem ter sido criada uma política de realocação habitacional. Elas igualmente omitem o vazio deixado pelo arrasamento de lugares basilares para a cultura da cidade, como a Praça XI, por exemplo.

Tais fotografias participam desta narrativa e até hoje são largamente reproduzidas para ilustrar as reformas do Centro em livros, sites, exposições, mas muitas vezes não vêm acompanhadas de uma interpretação crítica de seu extracampo, de seu contexto. Ariella argumenta que:

Desaprender o imperialismo implica uma tentativa de suspender o funcionamento do obturador e de não deixar que os seus vestígios desapareçam... (...) Tornar a operação do obturador visível significa empenhar-se para resistir à sua operação no tempo, no espaço e no corpo político, juntamente com todos aqueles que não permitiram que ela se completasse. Significa resistir ao impulso de criar novos mundos e, em vez disso, cuidar dos mundos existentes e trabalhar para rebobinar a operação destes obturadores, reparando assim seus danos.¹²⁷ [tradução livre] (Azoulay, 2020, p. 35)

Inúmeras imagens destes fotógrafos da prefeitura são registros de imóveis a serem desapropriados e demolidos, ou mesmo de ruas inteiras que iriam desaparecer para dar lugar a

¹²⁷ “Unlearning imperialism involves an attempt to suspend the operation of the shutter and to not let its traces disappear, and thus the shutter to be exhumed from its outcome. Making the operation of the shutter visible is an effort to resist its operation in time, space, and body politic alongside all of those who did not allow it to be completed. It means to resist the impulse to craft new worlds and rather to care for existing worlds and to labor to rewind the operation of its shutters and repair their damage.”

largas avenidas. Se perscrutarmos as fotos com atenção, perceberemos que possuem traços, números e até legendas. Tais marcações são vestígios claros das intenções das imagens: elas documentam uma cidade que está prestes a se tornar passado. E o fazem em nome do progresso, afirmando as ações acima descritas como a opção política cabível para a construção de um Rio de Janeiro moderno, higienista, livre de questões sociais e mazelas. Isso só aconteceria com a remodelação completa dos bairros centrais até então majoritariamente residenciais. A remoção de seus habitantes de baixa renda seria um “efeito colateral”, com o qual o Estado, em verdade, pouco se importava. Ao nos determos sobre as marcações, o significado das imagens muda e a operação de “obturação imperial” que cont m se torna aparente. Seguindo nesta linha de raciocínio, várias fotografias retratam, talvez inadvertidamente, moradores posando de maneira informal em frente as casas a serem desapropriadas e das quais seriam conseqüentemente despejados. Nestas imagens as pessoas que residiam na região do Centro se fazem presentes nas fotos dos Malta.

As associações feitas para as imagens sobrepostas das “Passagens – Centro” trazem, entre seus elementos, casas térreas registradas por mim no Estácio e Cidade Nova¹²⁸ e casas condenadas fotografadas pelos Malta. Ou seja, crio um paralelo entre as casas sobreviventes e as que não chegaram até nós. Estas junções são menos sobre a arquitetura existente tanto nas fotos apropriadas quanto nas que captei e mais *sobre quem mora ou morou nessa arquitetura e nesse território*. Na série “Passagens – Centro” *as pessoas deste passado submerso da cidade voltam a habitar o Centro*.

Pensando que estes indivíduos foram relegados pela história oficial, ao inseri-los novamente na paisagem, procuro simbolicamente fazer o movimento contrário, trazendo-os para o primeiro plano em minhas imagens. Colocá-los como o centro da história e, em particular, da história negra e afro-diaspórica do Rio, devolver a estas pessoas o protagonismo que efetivamente tiveram na formação da cidade e de sua cultura, ao invés de invisibiliza-las,   uma forma de “escovar a história   contrapelo”.

¹²⁸ Para o segundo conjunto das “Passagens – Centro” t mb m fotografei na região portuária e Pequena África, desta vez subindo os dois morros deste território: o Morro da Providência e o Morro do Pinto. A intenção foi a mesma, retratar vestígios da arquitetura e camadas da cidade de outras épocas para novamente povo -las com seus moradores, agora t mb m com aqueles que vivem nesses bairros nos dias de hoje.



Destaque em vermelho para as marcações na foto que indicam os imóveis a serem desapropriados e demolidos.

Legenda do Portal Augusto Malta para a imagem: “Rua Onze de Maio. Numeração, na foto, dos prédios a serem desapropriados para abertura da Avenida Salvador de Sá. Os números podem ser vistos no negativo. A numeração é: 39, 41, 43. Vê-se a esquina da Rua Onze de Maio com a Travessa Barbosa” s/d.

Foto: provável Augusto Malta. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.



Destaque em vermelho para as marcações na foto que indicam os imóveis a serem desapropriados e demolidos.

Legenda do Portal Augusto Malta para a imagem: “Rua Dona Júlia. Prédios a serem desapropriados e demolidos para abertura da Avenida Salvador de Sá. Há numeração, escrita na foto, dos prédios a serem desapropriados. Eles são: 54, 54 (sic), 52A, 52, 48-50” s/d.

Foto: provável Augusto Malta. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.



Destaque em vermelho para as marcações na foto que indicam os imóveis a serem desapropriados e demolidos.

Legenda do Portal Augusto Malta para a imagem: Rua Dona Júlia. Prédios a serem desapropriados e demolidos para abertura da Avenida Salvador de Sá. Há numeração, escrita na foto, dos prédios a serem desapropriados. São eles: 49, 51, 53, 55” s/d.

Foto: provável Augusto Malta. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.



Close da foto acima, onde vemos em detalhes os moradores da região que em breve teriam suas casas demolidas.

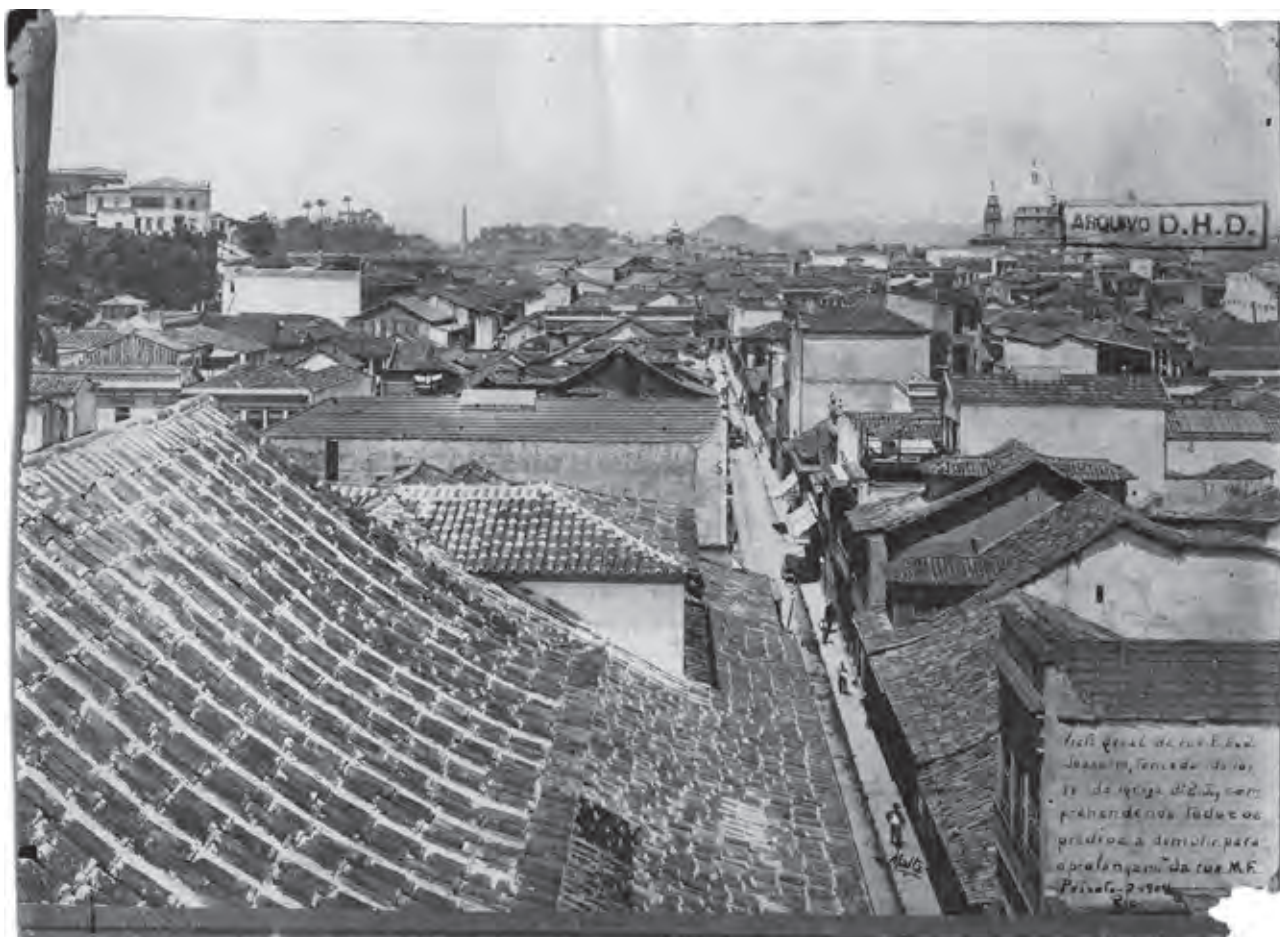
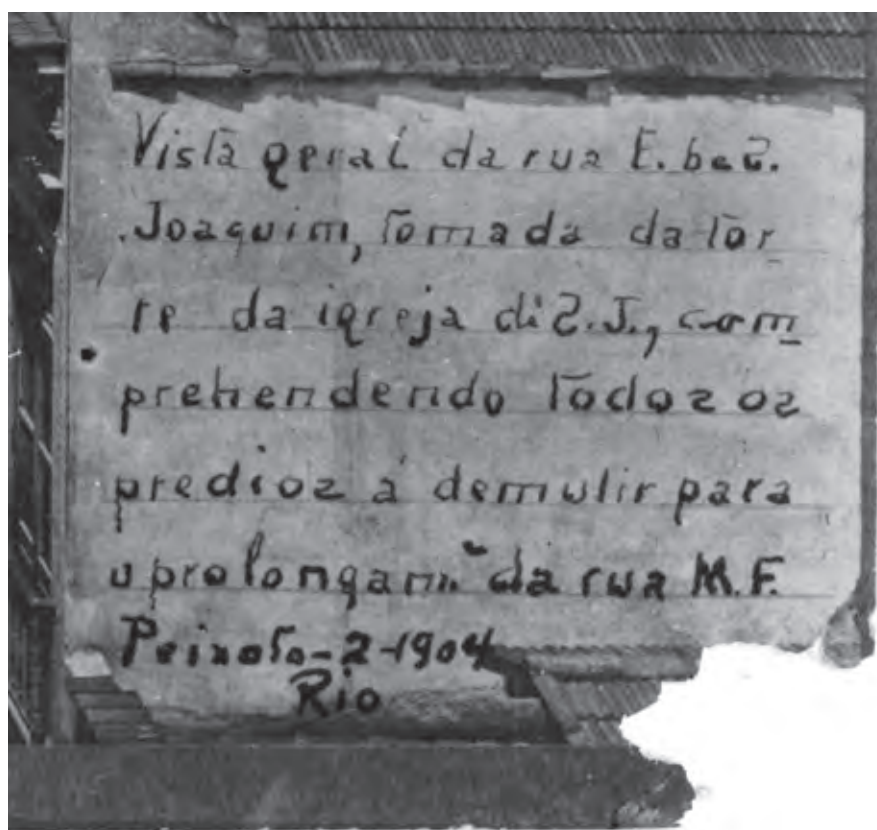


Foto: Augusto Malta. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

Destaque do texto original que legenda a foto, escrito na parte inferior direita da mesma: “Vista geral da rua Estreita de S. Joaquim, tomada da torre da igreja de S. Joaquim, compreendendo todos os predios a demolir para o prolongamento da rua Marechal Floriano Peixoto, 2-1904, Rio.”



Para Azoulay, associar a breve operação do obturador da câmera à “violência imperial”, é (re)ver como uma fotografia gerada a partir destes parâmetros “transforma um indivíduo enraizado no seu mundo em um refugiado (...) e todo um mundo compartilhado em uma coisa do passado”. Aqui a autora dialoga novamente com Benjamin e sua concepção de uma história materialista e anti-progressista quando afirma que um passado desconectado do agora é um passado capturado por esta violência, ele é mantido “em uma zona de tempo separada, em um tempo à parte do presente e do futuro.” (Azoulay, 2020, p. 35)

Os agressivos processos de remoção (que, por sinal, continuam acontecendo) implicam uma abrupta mudança de paisagem acompanhada da subsequente destruição física de lugares, suprimindo o passado e as memórias nele contidas. Neste caso, quando a classe trabalhadora migra forçosamente do Centro para as favelas e periferias, muito da história da cidade se perde por não ter mais onde se apegar, se ancorar. As imagens das “Passagens – Centro” desejam realizar uma inversão poética sobre estes apagamentos. Quando atualizamos o passado, trazendo-o para conviver com o presente, estamos revertendo “violências imperiais”, expondo como o progresso e o novo são instrumentos da ideologia capitalista que age por meio da aniquilação de mundos.

5.3 Quais imagens captar no Centro atual?

A partir da leitura do livro “Cidade Porosa” e de uma reaproximação dos lugares que me cativam, passo a entender a região central de maneira ampla. Tal qual o Centro mais restrito, como conhecemos hoje, seus bairros conexos sempre despertaram minha curiosidade. Ao perceber, através da pesquisa histórica, que bairros como Santo Cristo, Cidade Nova e Estácio de fato pertenceram ao antigo Centro da cidade, ou a uma configuração anterior desse território, tudo fez sentido. São locais que guardam reminiscências do Centro residencial, bairros perdidos em um limbo após as reformas ocorridas ao longo do século XX. O tecido urbano sobrevivente por ter sido preterido pelo Estado ainda carrega consigo vestígios destes modos de vida.

Em meio a pandemia, no ano de 2021, após algumas cuidadosas saídas para revisitar a região da Gamboa e Saúde, com a qual já convivi mais, acabei derivando para as imediações do Estácio e Cidade Nova. As pequenas ruas dessa região cortada pela Avenida Salvador de Sá mantêm sua vida de bairro e casas térreas unifamiliares. São lugares menos registrados ou mapeados.

A “meiuca” da Cidade Nova, nas redondezas do Sambódromo ou, logo em seguida, o começo do Estácio, tem ruas transversais nas quais se enfileiram casas de um andar, tipo porta e janela, datadas entre o fim do século XIX e início do XX. Imóveis exatamente como estes, documentados por Augusto Malta, foram sacrificados para a construção da Avenida Salvador de Sá. A abertura da avenida arrasou vários quarteirões nesses arredores nos primeiros anos do século XX. Posteriormente, nas fotos de Uriel Malta da Cidade Nova, temos registros prováveis de quando o bairro sofreu grandes mudanças para a construção da Avenida Presidente Vargas, nos anos 1940.

Fotografo o Centro do Rio desde 2011. Isso quer dizer que constituí um acervo sobre essa parte da cidade, inclusive de localidades, casas ou ruas que mudaram, sumiram, gentrificaram. Comecei a fazer uso deste acervo a partir do conjunto de imagens “Passagens – Sobrados” (2014). Entretanto, ainda havia muito material inédito, pois não tinha encontrado “pares” para minhas fotografias. Após alguns meses pesquisando em arquivos, comecei a visualizar as fotografias de outras épocas em relação às minhas. Constatei, então, que este era um caminho a ser seguido. Pela primeira vez as fotografias que fiz de locais em vias de desaparecer ou revolidos pelas obras olímpicas encontraram significação quando relacionadas à pesquisa iconográfica histórica realizada sobre o Centro para o doutorado.



Arredores da Cidade Nova, no lado inferior da imagem o Sambódromo, no lado superior, o início do Estácio. Site GoogleMaps. Acesso: 18 abr. 2021.



Casa na Gamboa, Rio de Janeiro, 2014.
Foto: Joana Traub Csekö.



Claraboia de sobrado nas imediações da Avenida Marechal Floriano, Centro, Rio de Janeiro, 2014.
Foto: Joana Traub Csekö.

5.4 Associações criadas entre as fotografias das “Passagens – Centro”

A história do Centro – e da cidade como um todo – é bastante comentada, há vasta literatura sobre o passado do Rio. Diante disso, *como falar visualmente? Como as imagens das “Passagens – Centro” podem criar uma visualidade que dialogue com essa história?* Escolhi tratar de aspectos pujantes da nossa formação como cidade, da nossa memória coletiva, que, como propõe Antonio Simas, são também mitos fundadores outros do Rio de Janeiro. Procurei evocar personagens que perseveraram (e são celebrados) em certos estratos da cultura carioca, como no meio do samba, mas que não estão gravados na imaginação da cidade de forma geral.

As anotações feitas no processo de pesquisa e realização das “Passagens – Centro” incluem tópicos que inspiraram as associações propostas entre fotografias. Destaco alguns: demolições, desapropriações, mudanças no tecido urbano; apagamentos culturais, arquitetônicos, de bairros, de modos de vida; a cultura musical do Rio, incluindo o Carnaval e, logo, pessoas que participam desta cultura; vestígios do que permaneceu ou foi revolvido recentemente (casas térreas no Estácio, Cidade Nova, fachadas da Gamboa e Saúde, vestígios de outras camadas da cidade); figuras icônicas do início do século XX, bambas, malandros, marinheiros, estivadores, baianas, tias, foliões.

Uma observação a ser feita é que pela primeira vez incorporo as referências das fotografias que compõem as imagens da “série Passagens”. Como para as “Passagens – Centro” pesquisei em arquivos, além de ter me aprofundado em uma investigação sobre a história do Rio, percebi que ao fornecer mais dados sobre as fotos para o espectador poderia enriquecer a fruição dessas imagens. Neste conjunto da série, a origem das fotografias (ano, autor, local, a qual arquivo pertencem) aparece como uma legenda para cada imagem das “Passagens – Centro”, complexificando as narrativas e associações que podem ser apreendidas por seus interlocutores.

O trabalho de arte “Passagens – Centro” se volta para modos de expandir o presente criando constelações de imagens que ligam o tempo de hoje a passados submersos do Rio de Janeiro. Os jogos de profundidade propostos entre seus pares de fotografias participam da história que

as imagens unem, das passagens que se criam. Para aqueles se dispuserem a adentrar suas narrativas abertas, perdas e saudades podem ser poeticamente remediadas, como um bálsamo para tantas reminiscências melancólicas, alegres ou dolorosas que compartilhamos com esta cidade que nos transporta através do tempo e do espaço.

6 COLABORAÇÃO COM MORADORES DA ZONA PORTUÁRIA DO RIO (2022-23)

6.1 Apresentação da pesquisa colaborativa e parceria com o IPN

Conforme mencionado, devido à pandemia toda a etapa colaborativa da pesquisa prevista no projeto de doutorado, não pôde ser colocada em andamento entre março de 2020 e maio de 2022. Com o avanço da vacinação e a consequente baixa de casos do coronavírus no segundo semestre de 2022, pude finalmente me organizar para realizar a parte que considero mais original e significativa, a síntese do meu doutorado.

Em junho de 2022 contactei o Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos (IPN), localizado no bairro da Gamboa. Preparei uma apresentação ilustrada sobre as “Passagens – Centro” e levei o projeto ao IPN, convidando-o a ser a instituição parceira nessa etapa colaborativa onde precisaria de uma base no território da Pequena África para me aproximar de seus moradores.

Elaborei um termo de cessão de imagens específico para o projeto, contemplando a cessão de fotografias tanto para o arquivo quanto para seu uso em um trabalho de arte, incluindo a consultoria de uma advogada para me assessorar na parte jurídica¹²⁹.

Ao começar a planejar a minha comunicação com os moradores percebi que as conversas seriam parte importante da pesquisa e do arquivo, logo, deveriam ser gravadas. Para armazenar estes registros juntamente com as fotografias, adquiri um HD externo, um gravador de áudio e um microfone lapela.

O IPN aceitou a parceria para esta pesquisa após algumas reuniões com diretora de projetos do IPN, Carla Marques e com o coordenador de comunicações do Instituto, Alexandre Nadai. A partir de agosto comecei a criar uma rede de contatos, definir o perfil dos colaboradores

¹²⁹ Ver anexo A para o termo de cessão de imagens criado para este projeto.

(por exemplo, resolvi priorizar pessoas mais velhas¹³⁰ e envolvidas com as comunidades locais) e marcar conversas com moradores da região.

Foi um trabalho intensivo no qual me desdobrei em diferentes funções. A primeira delas, estabelecer um diálogo amistoso com cada pessoa que gostaria que colaborasse com a pesquisa e apresentar cuidadosamente o projeto, esclarecendo que ele gira em torno de fotografias. Após esta introdução, combinamos uma data em que a pessoa tenha disponibilidade para levar fotos suas e conversar.

Com o relato gravado e as fotografias em mãos (em média as pessoas me entregam entre 20-50 fotos), passo ao processamento deste material. Decupo o áudio da conversa, com duração entre uma e duas horas – uma parte demorada, mas importante, pois me ajuda a entender e lembrar das relações entre as fotos e as histórias que contam. Depois, escaneio todo o material em alta resolução e monto o documento de cessão de imagens, incluindo o máximo possível de informações sobre as fotografias doadas: essa é a primeira forma de organizar/indexar/arquivar as fotos.

Por fim, retorno ao colaborador/a para devolver suas fotos com o documento de cessão pronto e revisamos juntos as legendas das fotografias para ver se há incorreções ou imprecisões. Somente após estas ações imprimo o documento para que a pessoa assine sua versão corrigida e final. Repasso ainda todo o material escaneado por WhatsApp e email para quem cedeu suas fotografias.

Redigi a breve apresentação transcrita abaixo, enviada aos possíveis participantes da pesquisa, resumindo as intenções do arquivo e do trabalho poético desenvolvido a partir dele. Ao encontrar com a pessoa que se dispôs a participar, levo as imagens impressas do primeiro conjunto das “Passagens – Centro” e postais de conjuntos anteriores da série com os quais presenteio cada colaborador(a), um gesto que ajuda na compreensão de como funciona o

¹³⁰ Esclareço que optei por utilizar o termo “mais velhos”, ao invés de “idosos” pois a faixa etária dos colaboradores variou entre 45 e 80 anos de idade, de forma que nem todos são idosos, mas tampouco há jovens entre as pessoas que contribuíram para esta fase do projeto “Passagens – Centro”. Há pessoas de meia idade e pessoas idosas entre os participantes da pesquisa. Logo, preferi empregar uma expressão que inclui todas elas de forma abrangente e respeitosa.

trabalho de arte “série Passagens”, pois, como sabemos, em arte, melhor que descrever é mostrar.

‘Passagens – Centro’: Lugares Intersticiais de um Rio de Janeiro Submerso é um projeto da artista Joana Traub Csekö. A pesquisa participa da tese de doutorado da realizadora pelo programa de pós-graduação do Instituto de Artes da UERJ, e conta com a parceria do Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos (IPN).

A ideia do projeto é reunir fotografias doadas por moradores da região central do Rio – especialmente da Zona Portuária e da chamada Pequena África – e, a partir deste material, montar um arquivo virtual, disponibilizando-o na internet. Será um ‘arquivo vivo’ sobre a história e a memória afetiva destes lugares, contada do ponto de vista de pessoas que vivem hoje no Centro da cidade.

Também será realizado um trabalho artístico a partir de algumas das fotografias deste arquivo criado para o projeto. Os nomes dos doadores das fotografias constarão no arquivo digital, bem como no trabalho autoral da artista, relacionado à pesquisa.

A artista será a responsável por iniciar a descrição, indexação e catalogação das fotografias doadas por moradores, escaneá-las e armazená-las, além de montar um site onde todo o material será disponibilizado para visualização. Esse arquivo digital também será integrado ao acervo do IPN.

“Passagens – Centro” funcionará como um projeto piloto para a constituição de um “arquivo vivo” sobre a história cotidiana e afetiva da Pequena África, no sentido de que ele poderá continuar a receber material no futuro, sendo expandido de acordo com o interesse despertado por esta pesquisa de doutorado. É igualmente um arquivo aberto, que aceita doações de pessoas contemporâneas da região que queiram contribuir com seu conteúdo, sem restrições.

O projeto piloto para o arquivo iconográfico das “Passagens – Centro” conta, neste primeiro momento, com 10 colaboradores (sendo que 7 colaboradores puderam contribuir com fotografias¹³¹) e um total de aproximadamente 300 fotografias.

Apresentarei material colhido com os colaboradores ao longo deste texto, mencionando contribuições suas para o processo da pesquisa, além de mostrar fotos cedidas que nos ajudarão a visualizar as narrativas compartilhadas aqui. A seguir faço uma introdução sobre aqueles que generosamente consentiram em participar do projeto para que saibamos a quem

¹³¹ Machado infelizmente não guarda fotografias e, portanto, contribuiu com seu relato. Suely tem alguns retratos de época emoldurados, onde, jovem, posa com vestidos elegantes para os bailes sociais de clubes que frequentava na década de 1960, seria difícil tirá-los de sua casa para digitalizá-los. Já Dona Jura me passou cinco fotografias impressas de sua vida, mas registradas com a câmera do seu celular e enviadas pelo aplicativo Whatsapp, que comprime os arquivos digitais das imagens. Esses registros entraram para o arquivo, mas estão em baixa resolução, então considero que precisaria retornar à sua casa para ter material mais consistente para seu perfil.

me refiro quando citá-los novamente. Trago algumas informações chave sobre cada um, além de breves perfis que destacam fatos e histórias marcantes, divididas nas conversas para a pesquisa que integra as “Passagens – Centro”. Todas as citações destas pessoas no decorrer do capítulo são trechos de conversas gravadas que tivemos nos anos de 2022-23.

Participantes da pesquisa colaborativa para as “Passagens – Centro”

Antonio Carlos Machado, ex-presidente do Afoxé Filhos de Gandhi Rio e ex-integrante da Associação de Moradores da Saúde.

Machado inaugurou as conversas para a pesquisa colaborativa. Ativo membro da associação de moradores da Saúde nas décadas de 1980-90 traçou um acurado histórico da retomada do bairro nessas décadas. Foram iniciativas de moradores, tais como a reestruturação do Centro Cultural José Bonifácio¹³², que fizeram o bairro voltar a respirar no final do século XX. Um grupo de moradores engajados lutou por este importante edifício da região (um belo palacete em estilo neo-clássico), negociando com o Estado para que abrigasse uma programação com aulas e atividades como culinária, dança afro, capoeira, teatro, atendendo a população local e perpetuando a vocação do lugar para educação e cultura. Machado foi ainda presidente do Filhos de Gandhi carioca¹³³ em meados dos anos 1990, quando o bloco passava por dificuldades e ninguém se dispôs a assumir a liderança para sanar problemas financeiros e organizar o bloco, garantindo sua continuidade.

¹³² Atualmente a edificação abriga o Museu da História e da Cultura Afro-Brasileira (MUHCAB), criado em 2017. Segundo as diretrizes do próprio museu, ele é “dedicado à história e legado da escravidão no Rio de Janeiro, entendendo que a iniciativa demanda reflexões e atenção para não banalizarmos tema de tamanha complexidade, que ainda deixa marcas indeléveis no Brasil de hoje.” (Site MUHCAB. *O Desenvolvimento do MUHCAB*. Disponível em: <https://www.rio.rj.gov.br/web/muhcab/historia>. Acesso: 5 jun. 2023.)

Entretanto, o prédio tem uma longa história pregressa: “O palacete onde funcionava o Centro Cultural José Bonifácio, situado na Rua Pedro Ernesto, foi inaugurado em 1877 por Dom Pedro II. Nele, funcionou até 1966 a Escola José Bonifácio, a primeira escola primária da América Latina, cujo nome oficial era Escola Pública Primária da Freguesia de Santa Rita. Em março de 1977, o palacete passou a sediar a Biblioteca Popular Municipal da Gamboa. No ano de 1986, a biblioteca foi transformada em centro cultural, passando a ser denominada Centro Cultural José Bonifácio.” (Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Centro_Cultural_José_Bonifácio. Acesso: 5 jun. 2023)

¹³³ “O Filhos de Gandhi [carioca] foi criado por estivadores e capoeiristas em 1951. Foi fundado pelo Encarnação, que era estivador e capoeirista, vindo da Bahia. A primeira sede era na Rua dos Cajueiros, que hoje é uma tremenda boca de fumo, mas naquela época era uma maravilha.” (Braga / Mestre Graúna, 2022)

Célio Augusto Braga, Mestre Graúna do Porto, primeiro mestre de capoeira formado na região portuária e quilombola, integrante da Comunidade Remanescentes do Quilombo Pedra do Sal (ARQPEDRA).

Graúna trouxe para nosso encontro sua trajetória como capoeirista. A capoeira é um eixo em sua vida e o processo para se tornar um mestre construiu outro sentido para sua existência. De um capoeirista jovem e “brigador”, “valente” Graúna passou à “capoeira como movimento cultural”, como ele mesmo colocou. Conhecer Mestre Duda Pirata, professor no Centro Cultural José Bonifácio, nos anos 1990, foi fundamental nesse sentido. Ali Graúna começou a fazer aulas e frequentar um grupo, ao invés de só jogar a “capoeira de rua”. Ele lembra que, ainda jovem nos anos 1970, testemunhou a transição da capoeira de uma luta marginal, proibida, para a capoeira com graduações, reconhecida como uma arte marcial regulamentada. “Antes a capoeira era caçada, assim como o samba. Se eu fosse pego com uma calça de boca larga na rua eu era preso, se eu fosse pego com um pandeiro na mão seria preso, sem carteira de trabalho era preso por vadiagem.” A partir dos anos 2000, Graúna organiza seu próprio grupo e começa a dar aulas e promover rodas de capoeira no José Bonifácio, no IPN, na Praça da Harmonia, entre outros lugares. Hoje dá aulas de capoeira na Escola Por Vir, sediada no galpão da Lanchonete <> Lanchonete.

Graúna, como muitos homens da região, foi portuário e trabalhou durante a juventude como arrumador, com sacaria de café, arroz, soja, etc. Os sacos têm sessenta quilos e a pesada tarefa de arrumá-los, também conhecida como “resistência”, era toda feita por pessoas como ele, que movimentavam essas mercadorias no cais.

João Bororó, estivador, atual presidente do Bloco Coração das Meninas, um dos mentores do Espaço Malungo, dedicado à inclusão social e presidente da Associação Previdenciária dos Estivadores Aposentados (APEA-RJ).

A estiva é central na vida de Bororó. Ele cita uma frase sua, quase um bordão, em que diz: “se vier à Terra novamente, gostaria de voltar como estivador”. Marcamos nossa conversa no

renomado Sindicato dos Estivadores, o mais antigo do Brasil, fundado em 1903. Bororó hoje está aposentado e na terceira gestão da APEA-RJ.

O porto do Rio sempre esteve nesta região e até hoje participa da vida de seus moradores. Apesar de não ter mesma importância de outrora, ele ainda ocupa um grande espaço da orla do Centro, sendo responsável por muito do que entra e sai da cidade por via marítima. Durante séculos o porto dependeu de mão de obra masculina, pois o trabalho de carga e descarga de mercadorias era todo braçal. Na época dos trapiches, este trabalho era realizado por escravizados ou pelos chamados “negros de ganho”, que trabalhavam com certa autonomia nas ruas, entregando aos seus senhores uma parcela estipulada do que recebiam. A partir do início do século XX, quando acontece a vultosa reforma que delimita uma área única para o porto até sua automação nos anos 1980-90, quando o trabalho humano vai sendo substituído por maquinário, contratava-se mão de obra “avulsa”, ou seja, por serviço. Homens livres, em sua maioria negros ou imigrantes, se ocuparam da labuta portuária por décadas. Bororó apresenta o universo do trabalho no cais do porto:

O sindicato dos estivadores é o primeiro sindicato [Sindicato dos Estivadores e Trabalhadores em Estiva de Minério do Rio de Janeiro], mas o cais do porto se divide em vários sindicatos. Depois vem o sindicato dos arrumadores que é chamado de Resistência; Sindicato dos Conservadores (trabalhadores que ajudam quando a carga avaria dentro dos porões dos navios); Sindicato dos Conferentes de Carga, Sindicato dos Vigias Portuários. As pessoas confundem e acham que é tudo estivador. Muita gente pensa que os arrumadores são estivadores, mas não. A estiva é responsável pela carga ou descarga do interior do navio. A estiva só trabalha dentro do navio. Já a resistência (arrumadores), trabalha nas plataformas e no costado do navio. São responsáveis por colocar a carga em uma plataforma, ou em um vagão, ou em um caminhão pra que seja transportada. Quando os estivadores colocam a carga pra fora do navio, quem recebe é a resistência. Muitos estivadores são também arrumadores, e vice-versa.

Muitos homens da região portuária têm apelidos (ou nomes sociais) que os acompanham por toda a vida, Bororó explica como ganhou o seu: “Minha mãe era alagoana, de uma tribo em Alagoas. Ela me levava na feira [da rua] do Livramento e eu tinha o corte de cabelo tipo ‘cuia’ que ela fazia. Os mais velhos falavam, parecem um indiozinho bororó, assim ganhei meu apelido ainda criança.”

Juraci Vilela Gomes, dona do Bar da Jura, localizado no Morro da Providência, conhecido por ter uma das melhores comidas da região.

Jura, ou Dona Jura, como todos a conhecem, é uma mulher popular na Providência. Seu bar, localizado no alto do morro, na praça do (atualmente desativado) teleférico, recebe não só gente da favela, mas pessoas que vêm conhecer a Pequena África e sua história em passeios guiados a pé pela região. A vista do bar é impressionante, com toda a Baía de Guanabara, o porto e a ponte Rio-Niterói ao fundo. Segundo ela, que vive na Providência desde jovem, quando migrou de Pernambuco para o Rio, viu toda a construção da imponente ponte nos anos 1970.

Combino com Jura de almoçar sua famosa carne assada. Após algum tempo ela consegue se liberar das funções da cozinha, é ela quem comanda as panelas de seu bar, justamente conhecido pela boa comida. Batalhadora, Dona Jura me conta como começou a cozinhar “pra fora”, servindo refeições para operários de uma obra no entorno. Deu tão certo que à certa altura fazia mais de 150 refeições por dia, na cozinha de sua própria casa. Hoje seu bar é parada obrigatória para todos que passam pela Providência.

Kimura Varella, sambista, toca e confecciona “xequebaldes”, um dos fundadores do Cordão do Prata Preta¹³⁴, bloco carnavalesco da Gamboa. Atual presidente da Sociedade Dramática Particular Filhos de Talma¹³⁵, fundada em 1879 na Saúde.

¹³⁴ “O Cordão do Prata Preta foi fundado em 2004 com o objetivo de reviver o carnaval de rua da Zona Portuária do Rio. O nome da agremiação foi dado em homenagem ao capoeirista Horácio José da Silva, conhecido como Prata Preta. Ele se tornou referência durante a Revolta da Vacina, em 1904, ao mobilizar moradores do bairro da Saúde contrários à vacinação obrigatória.

O bloco, que ganhou o prêmio Serpentina de Ouro, do jornal *O Globo*, em 2014, como bloco ‘Destaque’, desfila aos sábados de carnaval. A concentração todos os anos acontece na Praça da Harmonia, seguida por um desfile que carrega centenas de pessoas, bonecos e estandartes pelo sobe e desce das ladeiras charmosas do bairro carioca - ao som da bateria afiada no repertório das marchinhas tradicionais.” (Site Brasil de Fato, *Bloco Cordão do Prata Preta faz vaquinha para fundar centro cultural no Rio*, 3 mar. 2023. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2023/03/03/bloco-cordao-do-prata-preta-faz-vaquinha-para-fundar-centro-cultural-no-rio>. Acesso: 15 jun. 2023.)

¹³⁵ “Uma das primeiras escolas de teatro do Brasil, a Sociedade Dramática Particular Filhos de Talma, fundada em 1879 no bairro da Saúde, tem uma extensa lista de serviços prestados à cidade. Nos seus salões, por exemplo, seria planejada a criação do Clube de Regatas Vasco da Gama, durante reuniões de desportistas portugueses, nos idos de 1898. Era então ponto de bailes e reuniões sociais. Já na década de 1960, foi palco dos primeiros ensaios do movimento da Jovem Guarda, recebendo nomes como Roberto Carlos, Wanderléa e Golden Boys.” (Site Almanaque Cariquice. *O teatro amador mais antigo do Rio*. Disponível em: <https://cariquice.insightnet.com.br/o-teatro-amador-mais-antigo-do-rio/>. Acesso: 15 jun. 2023.)

Kimura também é estivador aposentado e foi ele a me apresentar João Bororó. Seu nome de batismo é William mas, desde bebê, amigos e familiares acharam que ele “tinha os olhos puxados e era gordinho como o lutador de judô japonês Kimura”, que veio desafiar o “guru” do jiu-jitsu nacional Hélio Gracie em território brasileiro no ano de 1951, vencendo Gracie. Assim, até hoje é conhecido por todos como Kimura. Ele fala um pouco sobre sua vida na região:

Morei na Providência até meus 50 anos, nascido e criado no Morro da Providência. Aqui [Gamboa, Saúde, Santo Cristo, Morro da Providência e do Pinto] é tudo uma coisa só. Quando me aposentei, tive condições, me mudei aqui pra baixo, vim morar na Gamboa. Falei com minha família que queria mudar para uma casa melhor, mas sem sair de perto de onde moro. Então consegui uma casa aqui na Rua Leôncio de Albuquerque. Construí minha casa da forma como eu queria e hoje vivo com minha esposa aqui, tenho meus amigos, é muito gostoso. Criei meus filhos aqui, agora eles estão formados, trabalhando. Eu consegui!

A família vem todo ano passar Carnaval em sua “Casa Amarela”, como ele a chama carinhosamente. Juntos curtem os dias de folia pela região em blocos como o Prata Preta, Escravos da Mauá ou Pinto Sarado. O Prata Preta nasceu a partir de uma roda de samba informal em um bar vizinho, na qual Kimura costumava tocar: “Era um grupo ‘da esquina’ que se juntava, cada um com suas ‘peças’ [instrumentos], dava a volta pelo bairro e assim foi evoluindo, evoluindo e agora tá desse tamanho.”

Kimura gosta de trabalhos manuais. Seus “xequebaldes” (xequerês confeccionados a partir de um balde de metal) são vendidos até no exterior. Quando participou mais ativamente da organização do Prata, várias de suas contribuições foram alegorias para o bloco, conforme ele narra:

Na época em que fui diretor do Prata, já gostava muito daqueles bonecos de Olinda. Então pensei, vou fazer um desses pra desfilar aqui no Prata. Fiz ele no meu terraço, corria na Cidade do Samba pra pegar isopor, minha esposa costurou a roupa do Leôncio [nome do boneco]. Quando o boneco chegou na praça no dia do desfile, foi um sucesso imediato! Depois fiz outro boneco, o Pratinha.

Quando fizemos o Carnaval em homenagem ao personagem histórico do Prata Preta – foi aqui na praça que eles fizeram as barricadas na Revolta da Vacina e o capoeirista Prata Preta simulou um canhão para amedrontar a polícia. Nós fizemos uma encenação, fiz uma barricada com sacos de juta e construímos um canhão acionado com um extintor de incêndio. Sou o tipo de pessoa que gosta de fazer as coisas pra comunidade. Eu faço coisas. Meu pai também era assim.



Antonio Carlos Machado (à direita), acompanhado de Eliane Costa, presidente do Bloco Escravos da Mauá e o diretor do Centro Cultural José Bonifácio. Desfile da Liga Portuária, 2008. Acervo Rosiete Marinho.



Mestre Graúna na roda em evento de capoeira no calçadão da Praça da Harmonia, 2018. Acervo Mestre Graúna do Porto.



João Bororó no desfile da Liga Portuária, no seu primeiro ano como presidente do Bloco Coração das Meninas, 2012. Acervo Rosiete Marinho.



Jura cozinhando em sua casa na Providência, s/d. Acervo Juraci Vilela Gomes.



Kimura tocando surdo na banda do Cordão do Prata Preta, 2013. Acervo Kimura Varella.

Kriss Rodrigues, líder comunitária da Gamboa e dona do Bar Delas, espaço de acolhimento e bar comandado por e para mulheres, voltado para o público LGBTIQA+ na Praça da Harmonia.

Conheço Kriss desde 2018 quando realizamos, com o grupo Ateliê Coletivo, uma oficina de técnicas gráficas durante um mês no Bar Delas para as crianças da Lanchonete. O Bar Delas, mesmo tendo se tornado um *point queer* da cidade onde as festas vão até o sol raiar, durante a semana continua sendo uma sala de estar da Gamboa e o escritório de Kriss. Na tarde em que combinei de encontrá-la, por exemplo, lá estava Cosme Felippsen, que promove o excelente Rolé dos Favelados (Providência)¹³⁶, organizando uma reunião com moradores dos arredores para sua campanha de candidatura a deputado estadual.

Kriss passou boa parte da vida na Gamboa. Durante a infância e adolescência morou em duas casas com a família e agregados, no Beco de São Gregório e na Rua Sacadura Cabral. A Praça da Harmonia era uma extensão do seu quintal, usada para festas e brincadeiras. “Como nossa casa era muito pequena, nossas festas eram todas na praça, nossa ceia de Natal era na praça, botávamos a mesa da ceia na praça.”

Ela acompanhou as mudanças mais recentes do bairro a partir do afastamento do cais porto da região e da chegada da gentrificação com as obras para o Porto Maravilha: “quando se tira o porto da Gamboa, e o Moinho [Fluminense], perdem-se muitos empregos. Com a gentrificação, os comerciantes sobrevivem das pessoas novas que vêm conhecer o bairro.” O imóvel do Bar Delas é uma ocupação e Kriss batalha na justiça para mantê-lo, pois chegou a negociar a compra da casa com seu proprietário. Entretanto, com a perspectiva da

¹³⁶ “O tour pelo Morro da Providência é realizado pelo morador e ativista Cosme Felippsen, formado em turismo. (...) Hoje, Cosme conta com outros parceiros nos passeios que acontecem não só pelo Morro, mas também na Região Portuária, conhecida como Pequena África. O tour procura não somente contar a história da mais antiga favela do Rio, mas trazer reflexão através da interação com os participantes, de maneira que se possa pensar criticamente sobre a realidade local...” (Site Agência de Notícias das Favelas - ANF. *O Rolé dos Favelados e a história da Providência*, 17 jan. 2017. Disponível em: <https://www.anf.org.br/o-role-dos-favelados-e-a-historia-da-providencia/>. Acesso: 10 jun. 2023.)

“A ideia central dos guiamentos é divulgar uma mensagem mais profunda sobre as favelas como locais de valor histórico e criativo, ricos cultural e socialmente, e em constante transformação. Os tours são uma oportunidade para os moradores quebrarem os estereótipos negativos que dominam as narrativas da mídia e dos formuladores de políticas sobre as favelas e seus moradores.” (Site RioOnWatch. *‘Rolé dos Favelados’ Conduz à Uma Visão de Dentro da Zona Portuária do Rio*, 13 set. 2017. Disponível em: <https://rioonwatch.org.br/?p=27961> Acesso: 10 jun. 2023.)

transformação do imenso prédio do Moinho em um shopping (a edificação fica em frente ao bar), o dono não quis mais vender o imóvel.

Marcos Cesar da Cruz Oliveira, Babalorixá da Tenda Espírita Nossa Senhora Rainha das Graças Ilê Axé Oloxupá e Griô¹³⁷ do Morro da Providência e da Pequena África.

Marcos, ou Marquinhos, para os amigos, é uma pessoa próxima ao IPN. Como bem definiu Nadai, ao nos apresentar no Instituto, é um griô da Pequena África, bem informado, narrador das histórias e estórias da região. Foi a primeira pessoa a se interessar de fato pela proposta da pesquisa: teve a iniciativa de ligar para marcarmos uma conversa e me mostrar o acervo de fotos suas e da família, que ele reuniu com cuidado para que não se perdessem, como amante da história que é.

Marcos é morador do Morro da Providência e sua família, segundo ele, foi uma das fundadoras da comunidade. Até hoje ele mantém a casa que seu pai construiu, embora já tenha vivido em outras localidades, devido a ser Babalorixá por muitos anos de um terreiro localizado em Santa Cruz da Serra, no município de Duque de Caixas. Encontramos no Bar da Jura e almoçamos com sua mãe, dona Neuza, que veio visitá-lo nesse dia. Seguimos para sua casa, onde ele gentilmente passa um café e me entrega uma pasta repleta de fotos que vão até seu bisavô. Foi neste momento que eu intuí, encantada com este acervo precioso, que o trabalho de uma pesquisa iconográfica afetiva da Pequena África poderia ter êxito.

Rosiete Marinho, sambista, fundadora e atual presidente da Liga de Blocos e Bandas da Zona Portuária, ex-presidente e responsável pelo retorno do Bloco Coração das Meninas, um dos mais tradicionais da Zona Portuária.

¹³⁷ “O termo Griô é universalizante, porque ele é um abasileiramento do termo Griot, que por sua vez define um arcabouço imenso do universo da tradição oral africana. É uma corruptela da palavra “Creole”, ou seja, Crioulo a língua geral dos negros na diáspora africana. Foi uma recriação do termo gritadores, reinventado pelos portugueses quando viam os griôs gritando em praça pública. Foi utilizado pelos estudantes afrodescendentes que estudavam na língua francesa para sintetizar milhares de definições que abarca. O termo griô tem origem nos músicos, genealogistas, poetas e comunicadores sociais, mediadores da transmissão oral, bibliotecas vivas de todas as histórias, os saberes e fazeres da tradição, sábios da tradição oral que representam nações, famílias e grupos de um universo cultural fundado na oralidade, onde o livro não tem papel social prioritário, e guardam a história e as ciências das comunidades, das regiões e do país.” (Site Lei Griô Nacional. *O que é Griô?* Disponível em: <http://www.leigrionacional.org.br/o-que-e-griô/>. Acesso: 26 mai. 2023.)

No decorrer da pesquisa de campo, constatei que deveria incluir mais pontos de vista femininos nesta história afetiva da região que, espero, possa ser continuada após o doutorado. Precisamos de “uma história feita *com* mulheres”, como bem indica a historiadora Maria Izilda Matos.

Conversar com Rosiete foi um acerto neste sentido. Ela é uma mulher determinada, assertiva, uma líder comunitária da Providência e protagonista do Carnaval da região, seguindo os passos de Linda, sua mãe sambista e professora, de quem foi muito próxima. Rosiete retomou o Bloco Coração das Meninas e ajudou a fundar a Liga dos Blocos da Zona Portuária em 2010, aproveitando o impulso do “Porto Maravilha”. Ela me recebe em um casarão de sua propriedade na Pedra do Sal, sede da Liga.

Rosiete é cria do Morro da Favela (ela continua a chamar pelo nome original o atual Morro da Providência,), onde vive. Ela “reivindica”, toma para si, a história da Favela e do Carnaval do Rio, se vê como uma herdeira dessas tradições. Convive com a cultura do Carnaval desde criança, através de sua mãe e de sua madrinha, a porta-bandeira e baluarte da Portela, que também passou a vida na Providência, Dodô da Portela. Quando moça, Rosiete foi rainha de blocos da região como o Coração das Meninas e Fala Meu Louro, além de ter desfilado em diversas escolas de samba, tanto como destaque, quanto como baiana. Em suas próprias palavras:

Tenho o Carnaval comigo desde a infância, trabalho com o Carnaval, com essa cultura dos desfiles, dos blocos, desfilo em escolas de samba, que dizer, está no sangue, então a gente dá continuidade a isso.
... precisamos estar na rua apresentando essa cultura que por tanto tempo foi renegada, proibida, marginalizada. Então a gente vem a cada dia conquistando um pouquinho dessa liberdade pra que possamos realmente dizer: ‘a rua é do povo’.

Sérgio Martins, ritmista, filho do primeiro presidente do Bloco Coração das Meninas e diretor da bateria do bloco na década de 1960.

Sérgio me foi apresentado por Bororó¹³⁸. Eles se conhecem desde jovens, sendo que Sérgio é por volta de dez anos mais velho. Serginho, assim Bororó o chama, foi conferente de cargas de navios e morou na Saúde até os anos 1970. Ele é filho do primeiro presidente do Coração das Meninas, Manoel ou “seu Maneca”, como era conhecido no bairro. Sérgio doou uma coleção de fotos de desfiles do bloco dos anos 1960-70 para Bororó, seu atual presidente. As fotos pertenciam ao pai de Sérgio e, portanto, ele tem informações sobre este belo conjunto de imagens, até por ter participado dos desfiles deste período. Sua memória é notável, ele lembra com clareza de datas, eventos, algo que gosta de cultivar: “O fotógrafo que fez as fotos do desfile de 1966 chama-se Anver Bilate, ele era fotógrafo policial e de família tradicional. Você vê que para a época essas fotos são muito boas, ele tinha uma Rolleiflex.”

O conjunto de fotos do segundo desfile deste bloco querido da Saúde é significativo em termos da história do Carnaval do Centro. Por essa razão pedi a Bororó para me passar o contato de Sérgio, uma das últimas pessoas dessa geração que poderia me contar mais sobre o Coração das Meninas. Já tinha ouvido lembranças ternas a respeito do bloco em outros depoimentos. O Coração era caprichado, com carros alegóricos e alas, muitos corações nas fantasias, suas cores são vermelho e branco. Famílias inteiras saiam em seus desfiles, que aconteciam tanto na Avenida Rio Branco, quanto pelas imediações da Saúde e Santo Cristo. Sérgio diz que o bloco foi um herdeiro dos ranchos da região, como o Recreio das Flores, por exemplo, cuja sede era na casa onde hoje fica o Bar Delas.

Sérgio também chama Bororó pelo diminutivo, Joãozinho, pois o conhece desde garoto. Confirma que Bororó foi o primeiro repique da bateria e começou a tocar no Coração aos 14 anos, “é cria do bloco”. Sérgio era um dos mestres da bateria e seguiu sendo ritmista em diversas escolas de samba ao longo da vida. É apaixonado pelo Coração e saudosista da sua mocidade na Saúde. Serginho viveu intensamente o Carnaval e o bloco nos anos 1960, sendo um de seus organizadores. Em seu relato, ele conta que o Coração saía quase todos os dias da festa momesca:

¹³⁸ A partir do terceiro mês frequentando a região portuária, as indicações começaram a chegar pelas pessoas que eu havia conhecido, em um encadeamento de referências e informações. Considerei este um processo saudável para o trabalho, aceitando a maior parte das sugestões feitas por pessoas locais. Isso fez com que o fluxo da pesquisa de campo fosse guiado, em parte, pelos próprios moradores desses bairros.

O Coração das Meninas saía domingo e segunda às 9h da manhã e terça às 14h. Domingo ia pra Cidade e voltava, segunda ia pro Santo Cristo e voltava, na terça ia pra Cidade e voltava. O Bafo da Onça e o Cacique de Ramos, quando viam o Coração, paravam e aplaudiam, respeitavam o Coração. (...) O bloco acabava umas 17h, descansávamos e seguíamos pros bailes do Talma. Quando precisávamos consertar as peças da bateria, eu não dormia.

Suely Azevedo Aviz, dançarina, representante da Sociedade Filhos de Talma em inúmeros concursos de dança de clubes na década de 1960. Recebeu o título de Eterna Rainha do Talma por sua dedicação à Sociedade.

Fui até Suely por indicação de Kimura, descobrir mais sobre o acervo de fotos do Talma que ele havia me cedido. Como atual presidente da Sociedade, Kimura disponibilizou fotos pertencentes ao clube que estavam guardadas em sua sede. São fotografias que vão da década de 1930-70, mas ele tinha poucas informações sobre a coleção, uma vez que não foi frequentador do clube no passado, quando era um ponto de encontro da Saúde.

Suely, assim como Sérgio, deixou o Centro há décadas e hoje vive na Tijuca com seu marido, Waldirzinho, que conheceu ainda jovem em um desfile do bloco Fala Meu Louro – o então namorado era morador do Santo Cristo. Suely e Sérgio foram amigos de infância, pois moravam em casas vizinhas na Saúde. Ela vivia com a família na Rua do Propósito, quase em frente ao Talma.

Infelizmente Suely não consegue me dizer muito sobre as fotos do Talma entre as décadas de 1920-50, somente que seu pai foi da diretoria do clube e seu avô, tesoureiro. Entretanto, ela estava presente nas fotos da década de 1960, quando representava o Talma dançando na categoria gafeira com seu par, Gabirú.

Suely era assídua frequentadora dos bailes sociais do clube e foi Rainha da Primavera do Talma. Até hoje ela ostenta o título de Eterna Rainha do Talma e se sente ligada a Sociedade de forma, digamos, visceral. Muito provavelmente ela é das poucas pessoas que ainda estão entre nós de uma geração que viveu o clube em seu auge, quando ele era sede de bailes, shows, concursos de dança, tinha um teatro e até sessões de cinema.

A Sociedade Filhos de Talma foi bem ativa até a década de 1970. Os clubes deste tipo, com bailes e conjuntos musicais tocando ao vivo, eram um espaço de sociabilidade e paquera dos jovens dos anos 1960. Suely guarda a memorabilia dos seus anos de ouro no Talma. Alguns recortes de jornal, a faixa de Rainha, o topo do bolo de aniversário comemorado no novo Talma em 2019, depois da reinauguração da sede da Sociedade.



Aniversário de Kriss na Praça da Harmonia. s/d. Acervo Kriss de Souza Rodrigues.



Rosiete em seus anos de presidente do Bloco Coração das Meninas, entre 2007-12. Acervo Rosiete Marinho.



Suely Aviz dançando com seu par Olindo Messias da Silva (Gabirú) na antiga sede do Talma, 1963. Acervo Sociedade Dramática Particular Filhos de Talma.



Retrato 3x4 de Sérgio Martins, s/d. Acervo Sérgio Martins.



Marcos Cesar na roda de samba Velhos Malandros na Gamboa, s/d. Acervo Marcos Cesar da Cruz Oliveira.

6.2 Considerações e questões que balizaram a pesquisa colaborativa

Algumas considerações me ajudaram a definir as coordenadas para singrar a jornada da pesquisa colaborativa, onde a aproximação de um novo território deve ser ponderada, tateada. Por que fui até este lugar? Como gostaria de posicionar essa pesquisa? De que maneira ela é interessante e faz sentido também para quem está colaborando?

Atualizando a perspectiva benjaminiana da história que perpassa a tese – em que o autor traz ideias seminais e à frente de seu tempo para este campo –, segui com leituras mais recentes acerca de como historiadores tem se debruçado sobre o passado. A pesquisa “Passagens – Centro” é tangenciada, ainda que de forma mais autônoma e poética, por ramificações do campo da história contemporânea como a micro-história e a história do cotidiano. Estas novas metodologias desconstroem a ideia de uma história única em que “o personagem histórico universal cede lugar a uma pluralidade de protagonistas, e o método único e racional do conhecimento histórico é substituído pela multiplicidade de histórias” (Matos, 2002, p. 28). Sendo a pesquisa voltada para o passado, suas atualizações e suas imbricações com o agora, tais tendências me auxiliaram a compor uma abordagem pouco invasiva e de fato colaborativa para o projeto.

Os “estudos do cotidiano”, abordados pela historiadora paulista Maria Izilda Santos de Matos em seu livro sobre São Paulo na virada para o século XX, a partir do cotidiano urbano e das “experiências porta adentro”¹³⁹, tocam em pontos caros à minha pesquisa. A possibilidade de visitar e recuperar outras experiências do passado e aspirações/desejos de pessoas às quais foi negado lugar e voz dentro do discurso histórico convencional, me pareceu um recorte apropriado para balizar a pesquisa colaborativa:

A politização do cotidiano pressupõe uma comunicação entre o pesquisador e os testemunhos que provém de um questionamento a partir da inserção do historiador no mundo contemporâneo. Envolve a interação do sujeito com o objeto, sem uma neutralidade prefixada, criando verdadeira sintonia entre o historiador e o seu objeto de estudo. (Matos, 2002, p. 27)

¹³⁹ Ou seja, estudos que incluem em seu escopo experiências culturais no limiar entre público e privado, como o funcionamento da família, o papel da disciplina, das mulheres como cuidadoras dos filhos e dos afazeres domésticos, hábitos alimentares, etc.

...[para a micro-história] os modelos mais atraentes são aqueles que enfatizam a liberdade de escolha das pessoas comuns, suas estratégias, sua capacidade de explorar as inconsistências ou incoerências dos sistemas sociais e políticos, para encontrar brechas através das quais possam se introduzir ou frestas em que consigam sobreviver. (Burke, 1992, p. 31)

Para Matos, quando o historiador (ou pesquisador) resgata vivências de outros protagonistas, de outros passados, ele “permite a redescoberta de situações inéditas, não no sentido de apontar o excepcional, mas de descobrir o que até então era inatingível, por estar submerso.” (Matos, 2002, p. 29)

Algo simples, porém relevante, que se esclareceu quando comecei a frequentar o território da minha pesquisa – e que tive dificuldade em entender estudando sobre a história dessa região –, me foi dito por Marcos Cesar. Ele ressaltou, com propriedade, que a região portuária contempla a Saúde, Gamboa, Morro da Providência, Santo Cristo e Morro do Pinto. Tanto ele, quanto outras pessoas mais velhas da região, como Machado ou Sérgio, também afirmaram que, em verdade, não existe o bairro “Gamboa”. Existia a Rua da Gamboa, mas a divisão entre Gamboa e Saúde foi criada de maneira arbitrária pela prefeitura nos anos 1970.

A partir da experiência sensível de pessoas que vivem nesses lugares, consegui definir o recorte geográfico da pesquisa: seu “epicentro” é a Gamboa como conhecemos hoje, ou a Saúde, para os moradores antigos, por estar sediada no IPN, localizado na Rua Pedro Ernesto. Na medida do possível, o projeto irradia para o território da região portuária, incluindo moradores do Morro da Providência. Eis um exemplo de algo aprendido indo conversar com moradores e ouvindo deles a história de seus bairros.

A fala e a oralidade são elementos fundamentais para a pesquisa, de forma que podemos associá-la à história oral e particularmente ao que historiadores contemporâneos definem dentro deste tema como “reminiscência pessoal”. Ela refere-se a um indivíduo e as suas experiências, uma evidência oral específica das vivências de cada pessoa que pode proporcionar “uma atualidade e uma riqueza de detalhes que de outra maneira não poderiam ser encontradas”. (Prins, 1992, p. 192)

...a memória de longo prazo, especialmente em indivíduos que entraram naquela fase que os psicólogos chamam de ‘revisão da vida’, podem ser notavelmente precisos. As pessoas adquirem um ‘poço de informações’ preenchido pelo relacionamento pessoal. E circunscrito a seu contexto social, obviamente forma a identidade pessoal e tem uma incrível estabilidade. (Prins, 1992, p. 191)

Outra indagação colocada ao iniciar as conversas com moradores foi se, por meio da pesquisa colaborativa, ainda conseguiria acessar a história do Centro e de suas pessoas (expulsas), apresentada nos capítulos 3 e 4. Passados mais de cem anos da virada para o século XX, creio que hoje sobrevivam ecos e vestígios dessa história. De toda forma, a pesquisa histórica e urbana realizada nestes capítulos teóricos abriu caminho, estruturando o projeto de arte no qual a tese desemboca. O estudo sobre as histórias menos difundidas que constituem esses lugares transborda para o trabalho de arte, afina sua pertinência, além de criar interseções com questões e assuntos que surgem nos diálogos com moradores atuais.

É possível inferir como as narrativas das pessoas que vivenciam a região central hoje se conectam com a história pesquisada da virada para o século XX até a década de 1940, mesmo estando algumas gerações depois das mudanças mais drásticas do Centro, que resultaram em uma segregação socioespacial do Rio. As pessoas a partir de, digamos, 50 anos de idade, presenciaram a continuidade dos acontecimentos que investiguei teoricamente através de livros e artigos de historiadores, urbanistas, geógrafos e arqueólogos. Recentemente moradores desses bairros testemunharam, ainda, as reformas urbanas que redefiniram uma vez mais a Zona Portuária da cidade.

Essas pessoas relatam, a partir de outro ponto de vista, o que sucedeu com o Centro na segunda metade do século XX e na virada para o século XXI. É muito rico e significativo ter esse contraplano oferecido pela história narrada oralmente a partir da memória, da experiência

de quem vive o território. Até porque este não é qualquer território – embora todo lugar tenha sua história e o passado seja sempre misterioso e fascinante – o Centro guarda muito das mudanças e dramas do Rio, e consequentemente do Brasil, condensados ali. Novamente, os interesses de uma historiografia atual, como a descrita por Matos, se entrelaçam ao escopo da pesquisa:

...as recentes preocupações da historiografia com a descoberta de temas, agentes, experiências e temporalidades, anteriormente esquecidos favorecem também a localização de outros espaços, contribuindo para redefinir e ampliar noções tradicionais do significado histórico e diversificando as possibilidades de análise sobre a cidade. (Matos, 2002, p. 31)

Ao me aproximar de moradores contemporâneos da Pequena África, o intuito foi compreender como eles se apropriam e interpretam o legado de um território tão denso. Como esta história é contada e perdura hoje? Ela veio à tona com as reformas do “Porto Maravilha”, mas estava enterrada, submersa ali, após sucessivos apagamentos para que a cidade esquecesse seu passado escravocrata, colonial e sua herança cultural afro-diaspórica. Essas pessoas são as protagonistas atuais da história do Centro que, no passado, já foi a Cidade.

Na pesquisa que embasa as “Passagens – Centro” ancorei a história cotidiana narrada por moradores atuais a este território, conectando a cidade física à cidade lembrada, imaginada. Passamos assim pela cidade complexa, multifacetada, que é “espacialização do tempo”, amálgama de muitas épocas, gerações, apagamentos, resistências:

Sob a cidade fisicamente tangível, descortinam-se cidades análogas invisíveis, tecidos de memórias do passado, de impressões recolhidas ao longo das experiências urbanas, passando a história da cidade a ser vista também como a história da espacialização do tempo e das escolhas coletivas feitas ao longo do seu transcurso. (Matos, 2002, p. 35)

6.3 Premissas e referências para a criação de um arquivo iconográfico afetivo sobre o Centro

Para conceber o arquivo iconográfico afetivo que participa do segundo grupo de imagens das “Passagens – Centro” me baseei em algumas referências e conceitos que permeiam minha trajetória como artista. Enquanto pensava a dinâmica do projeto e durante sua execução, fiz

anotações sobre suas premissas e opções. Aqui espero trazer um pouco deste processo e dos precedentes que compõem a pesquisa colaborativa para as “Passagens – Centro”.

Arquivo Dona Orosina Vieira (ADOV)

Em 2011 participei da segunda etapa do projeto de intercâmbio entre artistas latinos Arte In.Loco, cujo resultado incluiu uma exposição tendo como temática o Complexo da Maré. A coletiva foi sediada na galeria de arte contemporânea do Museu da Maré, primeiro museu localizado em uma favela carioca e parceiro do projeto. Neste período conheci o Arquivo Dona Orosina Vieira¹⁴⁰ (ADOV) e, pesquisando seu acervo, realizei o conjunto de imagens “Passagens – Maré”, no qual trabalhei exclusivamente com fotografias deste arquivo. O ADOV faz parte do Museu da Maré e foi formado a partir do Projeto Rede Memória do Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM). Desde que conheci este arquivo (e o museu do qual ele participa) sou fascinada por seu acervo, pelas histórias que guarda e por como foi constituído de maneira horizontal, desierarquizada.

O livro “A Maré em 12 Tempos” (2020) foi editado pelos fundadores do museu para comemorar e historiar a bem sucedida trajetória desta iniciativa extraordinária, que floresceu a partir do trabalho persistente de um grupo de moradores da Maré. O texto que apresenta sua proposta museal nos fala sobre os propósitos de um museu construído por e para as comunidades que o circundam:

Trata-se de um museu impregnado de humanidade, de um museu que, sendo da comunidade, rompe com a lógica do gueto, de um museu com excepcional valor simbólico, notável capacidade de comunicação e que, por tudo isso, torna-se a expressão viva de uma utopia museal de cidade que somente será construída se formos capazes de integrar as narrativas que formam seu rico acervo: as narrativas das camadas populares.

A rigor, o museu é ferramenta de comunicação idealizada e gerida pelo grupo de moradores que, anos antes, havia criado a experiência da TV Maré, trabalhando com vídeos comunitários, gravando depoimentos de moradores a partir de uma metodologia

¹⁴⁰ O arquivo do museu homenageia Orosina Vieira por ser uma das primeiras pessoas que se estabeleceu no Morro do Timbau, na extinta Praia de Inhaúma, lugar onde se iniciou a ocupação do Complexo da Maré. Ela e o marido vieram do Centro do Rio, “onde viviam numa casa de cômodos, atrás da Estação da Central do Brasil. Orosina tinha acabado de chegar do interior de Minas Gerais e não conseguia viver sufocada no pequeno cômodo, ‘com chuva caindo em goteiras’. Ela escolheu um ponto seco, conveniente, numa pequena elevação próxima ao mar e levantou seu pequeno barraco com materiais que a maré trazia de graça.” (“A Maré antes da Maré”, Antônio Carlos Pinto Vieira, In: Vieira, 2020, p. 30)

de história oral, para exibição em praça pública e posterior discussão com os próprios espectadores da comunidade.

Esse empreendimento museológico insere-se no conjunto de ações que permitem identificar a manifestação da vontade de memória, de patrimônio e da vontade de museu de diferentes grupos sociais. Trata-se da necessidade vital desse mesmo grupo de jovens que, exercendo o direito à memória e à escrita da história, passam a construir narrativas em primeira pessoa (do singular e do plural) e a escrever uma história pouco conhecida, cuja referência é o ponto de vista de quem nasceu, cresceu e experimentou a vida a partir das diferentes comunidades. (“O Museu da Maré”, Mário Chagas e Regina Abreu, *In: Vieira*, 2020, p. 34)

A Maré foi oficialmente reconhecida como um bairro da Zona Norte em 1988 e hoje é o maior complexo de favelas, conjuntos habitacionais e micro-bairros da cidade, com certa de 130 mil habitantes. Entretanto, a ocupação do seu território começa ainda na década de 1940, em um processo concomitante a construção da Avenida Brasil, a maior via expressa do Rio de Janeiro:

A construção da Avenida Brasil mudou radicalmente o cenário da região, com a realização de aterros, principalmente em Manguinhos, Bonsucesso e Ramos. (...) A instalação, junto à avenida, de grandes indústrias como a Refinaria de Manguinhos, gerou uma verdadeira explosão demográfica na região, provocando o surgimento das primeiras favelas.

Com o crescimento das favelas, a Avenida Brasil passou a ser parte integrante da vida dos moradores, facilitando o acesso aos locais de trabalho, a chegada de material para os aterros e construção de casas e barracos. (“A Maré antes da Maré”, Antônio Carlos Pinto Vieira, *In: Vieira*, 2020, p. 31)

Como indica seu nome, a Maré está às margens da Baía de Guanabara e seus manguezais. Quando a terra firme se tornou escassa, quem chegava sem ter onde morar – muitas vezes migrantes nordestinos em busca de trabalho na capital, seja na indústria ou na construção civil – erguia seus barracos sobre palafitas ou aterrava, por conta própria, um pedaço de terreno alagadiço. Ao longo das décadas as comunidades foram se consolidando e se organizando. A partir da criação de associações de moradores, seus habitantes conseguiram se unir e lutar para evitar a remoção de suas casas e famílias dos territórios onde haviam se estabelecido. Quando o Estado interviu na região, já na década de 1980, para realizar grandes aterros e destruir a parte da favela construída sobre as águas da baía, lideranças das comunidades da Maré conseguiram que estas pessoas fossem realocadas para locais próximos. Uma conquista notável em uma cidade que testemunhou tantas remoções violentas de sua população pobre.

Em um dos depoimentos orais que pertencem ao ADOV, Atanásio Amorim, maranhense que veio para o Rio trabalhar como alfaiate em 1954 e se estabeleceu na região da Maré conhecida como Baixa do Sapateiro, relata sua experiência como representante comunitário:

Em meados de 1979 veio o Projeto Rio. Fui procurado pela Doutora Hortência Maria Dunshee de Abranches, ela foi presidente do Codesc – Companhia de Desenvolvimento de Comunidades, no governo Negrão de Lima. Ela estava muito preocupada com uma notícia que tinha saído nas primeiras páginas dos jornais: ‘Serão removidas as seis favelas da Maré’.

Nós fomos lá no [ministro] Mário Andreazza e apresentamos uma minuta de carta pra ele: (...) nós queremos que o senhor divida a parte [da favela] que está no chão, nos dê o título de propriedade e que a parte que está na água seja removida, mas não pra um local longe, porque os moradores moram e trabalham daqui pro Centro. Assim houve uma mobilização e foi formada uma comissão, a CODEFAM – Comissão de Defesa das Favelas da Maré. (...) Dessa luta foi feita a Vila do João, do Pinheiro e o Conjunto Esperança, foi assim. (“Tempo da Resistência”, Atanásio Amorim, *In*: Vieira, 2020, p. 105)

O ADOV é a inspiração e o modelo para o arquivo iconográfico sobre a Zona Portuária do Rio. O arquivo do museu reúne um amplo acervo sobre a história do Complexo da Maré apoiado, principalmente, por material doado pelos próprios moradores da região. A soma dessas imagens, muitas vezes prosaicas e de pessoas de diferentes gerações – um encontro em um bar, uma festa junina, um bloco de carnaval, uma menina em frente a sua casa de palafitas, uma rua, a Baía de Guanabara, um barco –, vai constituindo uma história contada do ponto de vista de quem vive ali, muito mais diversa e repleta de nuances do que a história “oficial” sobre esse lugar.



Exemplos de fotografias do acervo do Arquivo Dona Orosina Vieira (ADOV), Museu da Maré.

Um dos primeiros passos para alinhar a pesquisa colaborativa para as “Passagens – Centro” foi visitar o ADOV no início de 2022. Contactei o museu e, para minha alegria, sua zelosa arquivista, Marli Damascena¹⁴¹, moradora de longa data da Maré, continuava sendo a responsável pelo arquivo, mais de dez anos depois da pesquisa que realizei lá para elaborar as “Passagens – Maré”. Agendei uma conversa com Marli para entender melhor como eles organizam o arquivo; se aceitam fotografias de qualquer data em suporte físico e/ou digital; como é o termo de cessão de imagens; se o arquivo está sendo digitalizado; como o arquivo começou e outras curiosidades. Conversei durante uma tarde com Marli, que foi muito gentil e solícita. Marli nos fala um pouco sobre a origem do Museu da Maré e seu arquivo:

Tem todo um processo que vem lá da década de 1970 principalmente com o Carlinhos [Antônio Carlos Pinto Vieira¹⁴²] que é um morador daqui do Timbau, nascido aqui, muito curioso, que hoje é um dos nossos diretores. Ele sempre teve essa vontade de saber um pouco do seu lugar e, já nos anos 1970, reunia fotos, mais pessoais, de família mesmo. Então na década de 1990 surgiu a TV Maré, que reuniu um outro grupo, incluindo o irmão do Carlinhos, o Marcelo Vieira. A TV fazia entrevistas com os moradores e esse material foi sendo guardado. Em 1997 veio a fundação do CEASM, que começou com um pré-vestibular e em 2002 acontece a inauguração da Rede Memória da Maré. Hoje o arquivo é o ADOV, mas ele começou na sala da Rede Memória da Maré.

Ainda na década de 1990 o Carlinhos passa também a ser presidente da associação de moradores, onde ele teve acesso a muitas fotos. E esse arquivo foi crescendo. Tinha também a história oral, que ia se fazendo com os moradores, um trabalho muito importante que estamos retomando. Então, a partir da criação da Rede Memória se começa a fazer a organização desse acervo. Uma sala com fotos dos moradores, etc.

Aí veio a inauguração do museu em 2006, conseguimos esse espaço aqui do museu por comodato, por 10 anos. Em maio de 2006 o museu é inaugurado com o acervo que nós já tínhamos. Então o Museu da Maré é o espaço e temos dentro dele a exposição, o arquivo, a biblioteca. Nosso arquivo começou assim, com a pesquisa dos próprios moradores da época e foi crescendo com o passar do tempo. São entrevistas que você vai fazer, documentos que você vai colher, são fotos que você vai digitalizar e esse acervo aos poucos vai crescendo.

O importante são os encontros com moradores, com as pessoas responsáveis pelo local. Pois se as pessoas da época não estão mais vivas, os filhos e os netos estão. E com certeza essa primeira pessoa da família contou essas histórias. Meus filhos sabem da história do meu pai quando ele chegou aqui na década da 1950. Meu pai faleceu tem cinco anos, mas meus filhos ouviram muito meu pai, eu ouvi muito meu pai e passo para meus filhos, e tenho minha neta. (Damascena, 2022)

¹⁴¹ “Marli nasceu no Morro do Timbau e atualmente é responsável pelo ADOV, onde desenvolve trabalhos de catalogação e organização documental. Também realiza o acompanhamento de jovens bolsistas da Faperj e é bastante atuante nas ações desenvolvidas pelo Museu.” (Vieira, 2020, p. 169)

¹⁴² “Antônio Carlos nasceu no Morro do Timbau, na Maré. Atuou no movimento comunitário através das pastorais da Igreja Católica. Nos anos 1980 participou da TV Maré, registrando e divulgando em vídeo o cotidiano das Comunidades do Complexo. É cofundador do CEASM e do Museu da Maré. É graduado em Direito pela UFRJ e mestre em Memória Social pela UniRio.” (Vieira, 2020, p. 168)

Artista-etc.

Assim que recebi o aceite do IPN para nossa parceria e Alexandre Nadai me passou contatos de pessoas que poderiam se interessar pela pesquisa, não hesitei em marcar as primeiras conversas. Sabia que haveria ajustes, erros e acertos que só se revelariam a partir do empirismo do encontro. Se parte da pesquisa foi planejada, outra se moldou aos acontecimentos, algo que sempre compreendi como constituinte para uma pesquisa artística que nasce a partir das trocas, do que é oferecido por cada colaborador/a.

Uma das especificidades do processo artístico, aqui caracterizado como pesquisa acadêmica, por ser desenvolvido dentro da universidade, é justamente a práxis. Há planejamento, estudo, mas o trabalho em sua concretude surge na ação, no fazer. Esta peculiaridade do método artístico o torna maleável, adaptável às situações e aos contextos no qual estará inserido. São formas de operar, portanto, que incluem o imprevisto e a intuição. Só através da experiência adquirida na prática o artista se assenhora destes modos de fazer e cada artista desenvolve métodos próprios para lidar com sua produção. A “série Passagens” certamente se nutre dessas qualidades do processo artístico. Quando elejo um contexto para um novo grupo de imagens da série, entendo que cada lugar sugerirá uma caminhada singular, delineada ao longo de sua realização.

A pesquisa artística é, em seu âmago, pesquisa poética, e nisso difere de pesquisas históricas, sociológicas ou antropológicas. Podemos nos deter em parte sobre o método ou processo para uma pesquisa desta natureza, mas outra parte permanecerá na ordem do informe, do indizível.

Seguindo nesta discussão, acrescento que uma das potências da arte é tanger outros campos do conhecimento, ser transdisciplinar: o artista se move nas bordas, nos espaços intersticiais, entre. Quando preciso, ele pode, inclusive, se esquivar do campo mais delimitado da arte. “Nós, artistas, podemos re-delimitar nosso campo e torná-lo o campo da arte.” A relevância dos trabalhos-pesquisas é pensada para que criem outras inserções no mundo e no próprio

meio da arte. A arte que se atualiza e é crítica, tocando questões de agora, é a arte contemporânea.¹⁴³

O conceito de “artista-etc” cunhado pelo escritor, professor e declaradamente “artista-etc” Ricardo Basbaum vem se somar à argumentação sobre a atuação de artistas contemporâneos que escolhem “ultrapassar o gesto de produção voltado exclusivamente para sua própria obra”. São artistas que exercem outros posicionamentos para além do “artista-artista”¹⁴⁴, situando-se “como ‘artistas que escrevem’, ‘artistas curadores’, ‘artistas que participam de coletivos ou grupos’, ‘artistas arquivistas e/ou pesquisadores’, ‘artistas-professores ou atores do aparelho universitário’.” (Basbaum, 2013, p. 81)

Para Basbaum, “quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista”, teremos o que define um “artista-etc”. São artistas menos categorizáveis, frequentemente conectados aos “circuitos locais em que estão inseridos” e que trazem em suas produções e práticas os binômios “arte&vida” e “arte&comunidades”. (Basbaum, 2013, p. 167-168) Os “artistas-etc” alargam as delimitações do meio de arte estabelecendo “formas de deslizamento de modo a produzir contaminações recíprocas entre os dois campos (arte & etc.): ‘o texto como obra de arte’, ‘a revista como obra de arte’, ‘a exposição com obra de arte’, ‘a aula como obra de arte’, ‘o arquivo como obra de arte’ etc.” (Basbaum, 2013, p. 82)

Aqui fecho o parêntesis em que me situo neste estrato politicamente atuante do campo da arte, por desenvolver produções complexas, envolvendo conhecimentos transversais e, portanto, menos capturáveis pelo sistema capitalista. Cito um último trecho de Basbaum, onde ele aponta um dos trunfos da arte na atualidade, sua fluidez em se mover pelos espaços intersticiais do mundo: “... o que importa, afinal, é acreditar numa força ácida da arte em

¹⁴³ As reflexões expostas nestes parágrafos são baseadas em conversas e comentários do professor Ricardo Basbaum durante encontros do seu grupo de orientandos em apresentamos nossas pesquisas.

¹⁴⁴ “Este personagem (assim, ser duplicado) vigora apenas sob a possibilidade de acordos econômicos com o mercado de arte, inevitavelmente agenciado pelas galerias, como se a condição da autonomia econômica fosse sempre a da venda total de si (Fausto...). Este lugar ao sol vive sob os riscos do solipsismo, autorrepetição, narcisismo circular, envelhecimento precoce etc. (hábitos liminares esvaziadores do sentido mesmo da existência) – sim, não se pode perder de vista que uma recepção não problematizadora do circuito de arte assume como natural a mecânica da compra & venda, isolando o artista de outros processos para prepará-lo enquanto produto individualizado identificado pela assinatura; uma identidade clara, sem ambiguidades, que atende à máxima ‘o freguês tem sempre razão’.” (Basbaum, 2013, p. 81)

flexibilizar impedimentos e afirmar lugares e espaços a partir de passagens e ligações.” (Basbaum, 2013, p. 201)

“Relicários na Pereira”

O trabalho “Relicários na Pereira” (2013), da artista carioca Paula Trope¹⁴⁵, é uma referência essencial para a concepção das “Passagens – Centro”. A obra de Trope está na fronteira da chamada arte colaborativa ou participativa, por vezes transbordando o campo da arte, se imiscuindo com o documental, a antropologia ou mesmo a arte-terapia. A artista, cujos projetos giram em torno do vídeo e da fotografia experimentais, desconstruindo o automatismo destes meios, atua desde o início dos anos 1990 em práticas de colaboração com jovens em situação de vulnerabilidade social. Seu modo de fazer artístico é dedicado a alteridades e Trope pode ser considerada uma precursora da arte dialógica brasileira.

A série fotográfica “Sem Simpatia – Os Meninos do Morrinho” (2004-05) é um de seus projetos mais notórios. Ela foi realizada em colaboração com o grupo de criadores do “Morrinho”, uma maquete das comunidades da cidade, construída em forma de jogo por estes meninos moradores da favela na encosta do Morro Pereirão, Laranjeiras, Zona Sul do Rio de Janeiro.

Nesse grande cenário, obra viva, cada adolescente representa as favelas cariocas e reencena o cotidiano dessas comunidades, as festas, as guerras de tráfico, bailes funks, ou seja, as violências que sofrem, assim como suas alegrias. A intenção era dar visibilidade aos jovens como criadores e problematizar a questão do *apartheid* social, tão acirrado na cidade. [A obra] ...se propôs como negociação social com os jovens do Pereirão, a um só tempo fotógrafos e fotografados, com câmeras de orifício (feitas de latas recicladas), de seus Morrinhos, sua invenção.

Na série, cada obra – o retrato dos rapazes, sozinhos ou em grupo, justaposto às fotografias de seus respectivos Morrinhos – consistiu num processo de negociação, de trocas materiais e simbólicas: nesse percurso, foram discutidos itens autorais, jurídicos e econômicos. (Trope, 2022, p. 49)

Cito este trabalho de Trope pois “Relicários na Pereira” é fruto de um dos retornos da artista à comunidade da Rua Pereira da Silva para novamente colaborar com seus moradores, quase dez anos depois de “Meninos do Morrinho”. Desta vez, entretanto, Paula procurou os anciãos, as avós, os familiares, os habitantes mais antigos do morro.

¹⁴⁵ Sou assistente, produtora e colaboradora de Paula há mais de dez anos, tendo trabalhado com a artista em diversos de seus projetos, tanto no Rio, quanto viajando pelo Brasil.



Paula Trope

série “Sem Simpatia – Os meninos do Morrinho”, 2004-2005

Com a colaboração de Felipe de Souza Dias, Maycon Souza de Oliveira, David, Lucio Terra de Araujo, Nelcirlan Souza de Oliveira, Paulo Vitor da Silva Dias, Marcos Vinicius Clemente Ferreira, Luciano de Almeida, Renato Figueiredo Dias, Ranieri Dias, Gustavo José dos Santos, Rodrigo de Maceda Perpétuo, Esteives Lúcio Terra de Araujo e José Carlos da Silva Pereira

Proteção da Comunidade

Comunidade Pereira da Silva,
Rio de Janeiro, 2005

Fotografia com câmera de orifício

Tríptico, 180x144 cm, 66x126 cm e
59x148 cm



Os rapazes do Projeto Morrinho¹⁴⁶, agora já adultos, formaram conosco a equipe para este trabalho audio-visual. Nele, Trope uniu dois de seus principais interesses como artista. Levou, morro acima, uma de suas câmeras escuras gigantes, a “Câmera Tenda” e instalou-a na quadra do Pereirão. Dentro dela, com a paisagem do alto do morro projetada sobre os entrevistados pelo fenômeno natural que está na origem das máquinas fotográficas captou depoimentos em vídeo sobre as histórias de formação da comunidade da Pereira e como seus moradores mais velhos vieram a constituí-la, além de “de lendas e causos que se somam na construção de sua memória”. Paula sempre solicitava aos participantes que trouxessem uma imagem ou um objeto que guardasse lembranças e falassem um pouco sobre ele. Ao fim do depoimento de cada pessoa há um registro fotográfico onde elas seguram, perto do colo, o objeto eleito para representá-las poeticamente.

Neste trabalho, portanto, Trope concilia sua paixão pela formação/origem da imagem (abrindo “a caixa preta da fotografia”), com seu interesse por pessoas e, em especial, por pessoas às quais foi negada voz e o direito de narrarem suas histórias. Em “Relicários” tudo isso é condensado na forma final de um audio-visual que *retrata* os moradores da Pereira.

A obra “Câmera Tenda” merece uma explanação própria. Ela abriga o projeto “Relicários”, mas também é parte da série “Câmera-Luz” (2010-), em que Paula desenha e constrói câmeras escuras de grandes proporções:

Em *Câmera-Luz*, observamos uma paisagem de dentro de uma grande câmera escura (2,80m de altura por 3m de diâmetro) de formato cilíndrico, semelhante ao das câmeras *pinholes* feitas com latas, utilizadas pela artista em diversos trabalhos. A paisagem surge invertida, em três diferentes visões que, juntas, recobrem os seus 360°. (...) Toda a experiência com a instalação supõe uma atividade por parte do espectador, que precisa efetivamente abrir os orifícios e definir os níveis de luminosidade para que as imagens apareçam. (Dantas, 2014, p. 58)

Tais câmeras visam a imersão do espectador em seu interior. Elas são brancas, por fora e por dentro, “ampliando ainda mais o plano de projeção, favorecendo a expansão das imagens em todas as direções, incluindo o chão e o teto.” (Dantas, 2014, p. 59) A paisagem é apreendida

¹⁴⁶ Rodrigo de Maceda Perpétuo, Raniere Dias e Nelcirlan (Cilan) Souza de Oliveira são os principais mentores do Projeto Morrinho e foram eles a nos acompanhar no processo para a realização de “Relicários na Pereira”. Paula e os meninos, agora homens jovens do Projeto Morrinho, tornaram-se amigos ao longo dos anos e continuam em contato, para além do trabalho que realizaram juntos.

em tempo real e o público recebe as imagens do exterior projetadas sobre seus corpos, em fluxo contínuo. No caso da “Câmera Tenda”, Paula concebeu uma de suas câmeras escuras gigantes que pode ser montada e desmontada com certa facilidade, para acompanhá-la em projetos itinerantes, como no caso de “Relicários”. Além de “aterrisar” na Pereira, a “Câmera Tenda” já foi ao Mato Grosso do Sul e a Londrina, receber e registrar histórias e memórias.

Participar do processo da gravação de depoimentos sobre a favela da Pereira da Silva (muitos deles dentro da “Câmera Tenda”) e frequentar a comunidade durante alguns meses¹⁴⁷ foi um aprendizado imenso: ouvir as histórias de vida, da “viração”, as alegrias e dificuldades, a luta por um lugar digno para se morar, compreender a própria noção de comunidade, onde a ajuda mútua une os moradores, que contam com os vizinhos e amigos para o cuidado dos filhos, da saúde, para a construção de uma nova casa... É o “nós por nós”, já que a presença do Estado atua mais para reprimir do que para prover serviços básicos de urbanidade e cidadania. Ou seja, quem sobe o morro normalmente é o braço armado do Estado, a polícia.

A forma como Trope funda essas relações humanas com ética e sensibilidade, atravessando diversos contextos para construir pontes entre diferentes estratos da sociedade, é algo constituinte na minha formação como artista. Importante ressaltar que, para Paula, esta é sempre uma via de mão dupla: não só ela vai até outros lugares/contextos, como cuidadosamente traz os sujeitos com quem colabora para os lugares da arte, ou seja, para as instituições e para o circuito, muitas vezes espaços inicialmente inacessíveis para estas pessoas¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Comunidade aliás, localizada no bairro de Laranjeiras, onde também moro (porém estou no “asfalto”), e pouco conhecia, devido ao “*apartheid* social” que vivemos no Brasil, como Paula identifica com precisão.

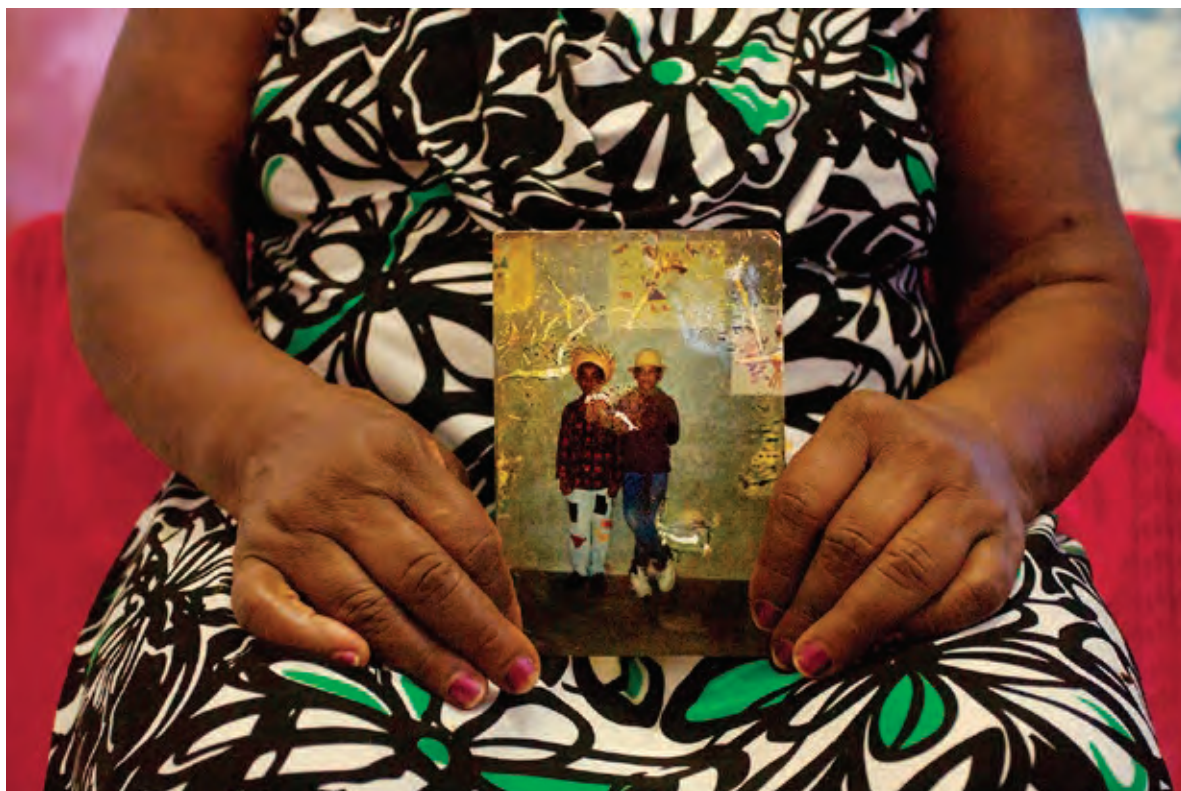
¹⁴⁸ No caso dos rapazes do Morrinho, como eles mesmos desenvolveram um trabalho de arte – o jogo baseado em maquetes de favelas, feitas por eles com unidades de tijolos tornadas casas –, o esforço de Trope foi além e efetivamente ela ajudou a inseri-los no meio de arte como criadores, como artistas.



Paula Trope

Projeto “Relicários na Pereira”

Dona Tuti (Catarina dos Santos Brasil), aos 79 anos, Comunidade Pereira da Silva, Rio de Janeiro, 2013.
 Nas mãos, escultura em pedra do antigo Casarão.



Paula Trope

Projeto “Relicários na Pereira”

Vó Ana (Ana Veronica de Souza), aos 78 anos, Comunidade Pereira da Silva, Rio de Janeiro, 2013.
 Nas mãos, fotografia do neto Felipe aos 7 anos em festa Junina na Comunidade, em 1994.



Câmera-tenda na quadra da Pereira. Projeto “Relicários na Pereira”, Rio de Janeiro, 2013.
Foto de documentação: Paula Trope

RELICÁRIOS NA COMUNIDADE PEREIRA DA SILVA

Paula Trope & Projeto Morrinho

Período: de 22, 23 e 24 de março
(sexta, sábado e domingo,
das 9 às 16:00h)

Local: Quadra da Pereira da Silva



Uma câmera-escura gigante, de 3m de diâmetro, sobe a Pereira da Silva e aterriza na quadra da Comunidade para o lançamento um olhar de natureza poética sobre o Morro da Pereira e seus habitantes. Essa grande tenda possui um pequeno orifício que projeta em seu interior a imagem da vista externa, invertida e de cabeça para baixo. Venha rever essa paisagem através da câmera e participar das gravações que serão realizadas pela artista Paula Trope e equipe do Morrinho, dando seu depoimento sobre a chegada de sua família (pais, avós ou bisavós) ao Pereirão, contando episódios locais e ajudando a reconstituir a história da sua Comunidade. Traga também fotografias de época dessas pessoas, lugares e fatos, ou objetos antigos de recordação, para serem registrados. Seu coração vai bater forte nessa viagem!

Maiores informações: falar com Raniero, Nefcirian ou Rodrigo do Projeto Morrinho

Tenha à mão algum documento de identificação (cartão/identidade/CPF).

RELICÁRIOS na pereira

Paula Trope & Projeto Morrinho



15 de junho (sábado)
das 19:00h às 20:30h e das 21:00h às 22:30h
Largo atrás da antiga quadra, em frente à padaria

você é a história

Uma câmera-escura gigante, de 3 metros de diâmetro, subiu a Pereira da Silva e durante três semanas aterrissou na quadra da Comunidade para a realização de uma ação poética, sobre e com a participação de seus habitantes, protagonistas dessa aventura.

Venha rever essa paisagem e ouvir os depoimentos gravados pela artista Paula Trope, em parceria com o Projeto Morrinho: a chegada das primeiras famílias ao Pereirão, as lembranças, as lendas e causos que se somam na construção da memória da sua Comunidade, onde você é a história.



Ana Verônica de Souza (Vó Ana), aos 78 anos.
Nas mãos, fotografia de seu neto Felipe de Souza Dias,
aos 7 anos, em Festa Junina da Pereira da Silva.

Chamada para participação da comunidade no projeto e chamada para assistir ao audio-visual “Relicários na Pereira”, 2013.

Quando indagada sobre o “método” desenvolvido para os encontros/conversas realizados para a pesquisa das “Passagens – Centro”, sempre enfatizo que a proposição parte de uma artista. É, portanto, uma proposta mais livre e experimental, mas nem por isso desprovida de rigor. Neste sentido, logo desisti de usar o termo “entrevista”, substituindo-o por “conversa”¹⁴⁹, pois, no senso comum, entrevista remete ao jornalismo, confundindo as pessoas, que crêm estar participando de uma reportagem. O termo pressupõe, ainda, um formato estruturado em perguntas e respostas, o que não é o caso do que tenho feito. Nesta proposta colaborativa as “conversas” são guiadas pelas imagens que as pessoas escolhem compartilhar.

A ênfase das “conversas” para a pesquisa (sempre informais, onde cada um conta um pouco sobre sua relação com o lugar onde vive) recai sobre as fotografias trazidas pelas pessoas. Quando solicito fotos que guardem afetos, ligadas à experiência de vida na região Central, as interpretações para esta chamada vão variar, existe certa flexibilidade intrínseca à proposta, aberta ao protagonismo dos participantes que decidem como se apresentar. Entretanto, as imagens compartilhadas são sempre o fio condutor.

Ainda refletindo sobre as premissas deste projeto, cabe lembrar que o material colhido não tem o intuito de delinear a trajetória de alguém, não estou fazendo biografias das pessoas. Meu pedido é que sejam compartilhadas fotos e narrativas ligadas à região central, a este território. Claro que isso passa pela história das famílias, amigos, marcos e eventos significativos (festas, ritos de passagem, ocasiões coletivas como encontros, reuniões), fotos vernaculares servem para registrar esses momentos. Entretanto, não tenho a pretensão que a pesquisa resulte em algo totalizante sobre a vida dessas pessoas.

Por esta razão, cada um me traz fotografias e histórias onde há a interseção entre suas vidas e o lugar que habitam: Kriss fala das casas onde morou na Gamboa, da sua relação com a Praça da Harmonia e como isso hoje está adensado no Bar Delas, um dos mais movimentados da Gamboa; Mestre Graúna apresenta sua carreira como primeiro mestre de capoeira formado na

¹⁴⁹ Ressalto, porém, a opção por “conversas” é específica para as “Passagens – Centro”, pois em projetos anteriores já conduzi diversas entrevistas, tenho alguma prática. No documentário “HU”, que dirigi, fui eu a cuidar da redação e entrevistar todos os personagens que dão depoimentos no filme. Na série televisiva “Inhotim Arte Presente”, sobre os artistas que integram a coleção Inhotim e na qual trabalhei como roteirista, escrevi várias das entrevistas endereçadas a artistas participantes do programa.

região portuária; Rosiete traz seu engajamento com o retomada dos blocos de carnaval da Zona Portuária a partir da criação da Liga dos Blocos na primeira década dos anos 2000; ou João Bororó fala sobre a profissão da estiva e sua relação com o Sindicato dos Estivadores. São fatos expressivos, que ligam a história das pessoas à região. Por outro lado, cada um escolhe o que ficará registrado e como. Faço sempre questão de rever o documento onde fotos e excertos das falas são articulados junto com cada pessoa, para que elas tornem público apenas o que for de seu desejo, respeitando as individualidades e diferentes histórias de vida.



Acima:

Kriss aos 5 anos com o irmão Rogério e amigo da mãe (adulto) na Praça da Harmonia, 1979-80. Acervo Kriss de Souza Rodrigues.

Abaixo:

Família da Kriss reunida em festa na segunda casa onde ela morou na Gamboa, Rua Sacadura Cabral, 353. Acervo Kriss de Souza Rodrigues.

Comentários de Kriss sobre a foto: “Caroço (avô, de bigode no centro da imagem); meu tio (irmão da minha mãe); amigo que morava lá; filho de uma tia-avó do nordeste.” “Minha casa sempre teve muita gente, muita criança. A casa da minha vó (Maria Eliete) era como se fosse um albergue, e hoje minha casa também é assim, sempre cheia.” “Quando as pessoas chegavam do nordeste e não tinham onde ficar, ficavam na casa da minha avó.”



Alunos na roda do evento de batizado de capoeira do grupo Riomar de Mestre Graúna no Centro Cultural José Bonifácio (atual MUHCAB), s/d. Acervo Mestre Graúna do Porto.



Mestre Graúna na roda em evento de capoeira no calçadão da Praça da Harmonia, 2018. Acervo Mestre Graúna do Porto.

Comentário de Graúna sobre a foto: “A Praça da Harmonia é o meu reduto, foi aqui onde comecei a dar meus primeiros pontapés de capoeira.”



Primeiro desfile da Liga de Blocos e Bandas da Zona Portuária, 2009. Rosiete é uma das fundadoras da Liga e sua presidente. Acervo Rosiete Marinho.

Comentário de Rosiete sobre a foto: “A grande maioria das fotos que tenho é de desfiles da Liga dos Blocos da Zona Portuária, nós fazemos o encontro dos blocos, abrindo o Carnaval. É um pré-Carnaval em que reunimos todos os blocos, blocos convidados, blocos participantes da Liga. Chamamos os blocos pra cantar seus sambas, vindo do Santo Cristo até a Praça Mauá. É um grande arrastão da folia!”



Apresentação do Afoxé Filhos de Gandhi no desfile da Liga Portuária, 2013. Acervo Rosiete Marinho.



Grupo “Os 25 da Estiva”, s/d. Da esquerda p/ a direita: sentados, seu Baianinho (de chapéu), não identificado, Zulu, Reinaldo, Tito; de pé, não identificado, Emetério (Vadeco), Bororó (de cabelos longos), Luizinho Black. Acervo João Bororó.

Comentários de Bororó sobre a foto: “Entrei em 1977 pra estiva e em 1978 foi fundado o ‘25 da Estiva’, um grupo que cuidava ‘do social’, organizávamos bailes, essas coisas.” “Todos usam uma faixa no braço, a faixa dos ‘25 da Estiva’.”



Integrantes da Associação de Aposentados da Estiva (APEA) na praça em frente a Igreja do Santo Cristo dos Milagres, 2014. Acervo APEA.

Comentários de Bororó sobre a foto: “Todo ano há uma missa no dia da fundação da Associação, (06/12), que costumava ser realizada na Igreja do Santo Cristo. Também aproveitamos para comemorar com uma festa/confraternização de final de ano.”

Voltando ao perfil escolhido para as colaborações, reitero que decidi começar privilegiando os mais velhos, por guardarem memórias longevas. São pessoas que em breve não estarão mais entre nós, levando consigo experiências de passados, vivências de outras épocas. A necessidade desta priorização ficou clara logo nos primeiros contatos, quando percebi que alguns dos indicados por prezarem pela história da região (normalmente pessoas que viveram mais) tinham passado por problemas de saúde, ou mesmo não haviam sobrevivido aos quase três anos em que estivemos imersos na pandemia do coronavírus. A agudização da perda de anciãos, ocasionada pela Covid, trouxe a percepção da urgência em reunir esses depoimentos.

Outra questão que se estabeleceu no início do processo do projeto foi como sistematizar o material que seria recebido. Isso deveria ser feito visando a posterior organização das fotos e depoimentos para que se tornem um arquivo sobre a história cotidiana da região central. Como descrito no primeiro tópico, faço uma transcrição das conversas e digitalizo as fotos de cada colaborador/a. Sendo boa parte das falas sobre as imagens, aproveito trechos das narrativas para elaborar legendas que contextualizem e tragam informações relevantes sobre cada fotografia.

Este passo inicial para o arquivamento das fotos é feito no próprio documento de cessão de imagens elaborado com o material entregue por cada colaborador/a¹⁵⁰. Nele há, ainda, um espaço para a descrição física das fotos impressas (dimensões, características como foto em cor ou preto e branco, se a imagem tem margem, rasuras, etc.). As legendas para cada foto são colocadas entre aspas e sempre remetem à pessoa para a qual o documento foi elaborado, a não ser que algo diferente esteja indicado. Espero criar o arquivo com diretrizes simples e claras pensando, inclusive, que ele poderá ser acessado por outros pesquisadores no futuro e que uma seleção do seu acervo será disponibilizada em um site com acesso público.

Importante destacar que, para a concepção deste projeto colaborativo e, em especial, para entender como seria possível criar um novo arquivo, foi fundamental ter antes mergulhado em uma pesquisa em arquivos públicos brasileiros. A assimilação do funcionamento dos acervos

¹⁵⁰ Ver anexo B com esse material, ou seja, os termos de cessão de imagens preenchidos e fotos legendadas de cada colaborador.

de grandes arquivos, suas ferramentas de pesquisa e indexação me auxiliou a processar o material coletado com os moradores do Centro. Ilustro essa afirmação com um exemplo: foi pesquisando no Arquivo Nacional que atentei para a pertinência de digitalizar também o verso de fotografias, quando há informações relevantes como dedicatórias, datas, lugares, registros que ajudem a localizar uma imagem.

“Passagens – Centro” é uma pesquisa baseada em afetos e relações, dedicada a lugares, suas comunidades, e, principalmente, a pessoas que interagem com suas comunidades. Sendo uma artista (e não uma historiadora, por exemplo) não preciso me preocupar com a precisão factual do que é contado: memórias e fabulações são tesouros. Narrativas pessoais e suas ficções são incorporadas ao projeto, bem como registros de passados. O que é oferecido pode ser agregado ao arquivo e absorvido pelo trabalho de arte.

Essa plasticidade inclui a possibilidade do arquivo se adequar às doações que chegam a ele. Alguns documentos ou registros que não são fotografias, como uma flâmula de 1966 do Bloco Coração das Meninas, podem eventualmente pertencer ao seu acervo, por guardarem memórias afetivas que ajudam a compor uma constelação sobre determinado assunto. Este bloco de Carnaval foi um dos mais frequentados da Zona Portuária por décadas. Então, por que rejeitar este lindo exemplar de memorabilia do Carnaval da região? Mesmo não sendo uma fotografia, digitalizei a flâmula e a incluí no arquivo. Sérgio, filho do primeiro presidente deste bloco e mestre da bateria, dá seu depoimento sobre o nascimento do Coração, bloco “irmão” dos afamados Cacique de Ramos e Bafo da Onça:

Por volta de 03:40 [da manhã] do dia 25 de dezembro 1964, um grupo de quatro rapazes (Mário Dias, Wilson Miranda, Edson Paiva e Jair Santos) e um coroa (Décio Infante), vindo do Clube Brasil na Rua dos Cajueiros e atravessando o Túnel João Ricardo, conversavam sobre fundar um bloco de Carnaval para representar o bairro da Saúde, já que os Blocos da Harmonia e 107 não desfilariam no ano de 1965, ano do 4º centenário da fundação do Rio de Janeiro.

Vários nomes foram sugeridos, então Mário argumentou: ‘tudo na Saúde tem sempre as meninas junto, porque não colocarmos ‘Coração das Meninas?’ ‘Isso mesmo!’, todos concordaram!

Surgiu então o bloco mais charmoso do bairro da Saúde. Como madrinha foi escolhida a Portela, através do senhor Nelson Andrade e, para dar instruções a respeito da bateria, recebemos a valiosa orientação do saudoso Oscar ‘Bigode’, diretor de bateria da Portela.

Igualmente foram aceitos no acervo do arquivo documentos como notícias de jornais ou carteiras de identidade, carteiras de trabalho e mesmo carteiras de sócio do clube Filhos de Talma ou do Bloco Coração das Meninas. Neste caso, são documentos que incluem retratos, além de trazerem informações sobre parentes e ocasiões importantes nas vidas dos colaboradores. Quando relacionados a outros fatos, tais documentos oferecem detalhes que somam à história e as particularidades deste território. Kriss trouxe a carteira de identidade de sua avó pernambucana, Eliete, que teve papel fundamental na sua criação. Marcos Cesar guarda a carteira de trabalho do seu pai, Irineu, da época em que ele foi estivador no cais do porto. Sérgio ainda tem todas as suas carteirinhas de associado do Filhos de Talma, que fez parte da sua juventude na Saúde, onde ele frequentava bailes dançantes e começou a namorar sua esposa. “Meu casamento foi em 1969 e aconteceu no Talma, uma festa com 300 convidados” relembra Sérgio sobre o clube. Graúna guarda uma notícia do jornal O Globo, onde posa para uma fotografia em frente à Pedra do Sal, interpretando o capoeirista Prata Preta. Ele seria o protagonista de um filme sobre este personagem histórico, mas lamentavelmente o projeto nunca foi finalizado.

Para encerrar este tópico sobre critérios e escolhas feitas para iniciar o arquivo, lanço uma pergunta que recai sobre pesquisas artísticas: o arquivo poderia ser um trabalho de arte? Talvez, pois ele nasce como base ou substrato para um trabalho de arte. Entretanto, ele ultrapassa, é maior do que a obra “Passagens – Centro”, na medida em que pode ser continuado e expandido como um arquivo vivo, em processo. Ele é um arquivo constituído/concebido por uma artista, mas este fato não diminui o seu valor como arquivo. Sua estrutura, sua natureza é a de um arquivo: por um lado, algo em potencial, material bruto, por outro, moldado pela intencionalidade de sua organização e pela seleção do que pertence ao seu acervo. Sobretudo, é um arquivo aberto, que pode ser expandido ao longo do tempo/de sua existência, a partir de novas doações para seu acervo.



Flâmula do Bloco Coração das Meninas, pertencente ao primeiro presidente, Manoel Martins B. Couto e doada por seu filho Sérgio Martins ao atual presidente do bloco, João Bororó.

Notícia do Caderno de Cultura do jornal O Globo, 2007.
Acervo Mestre Graúna do Porto.



SERGIO MONTE vai filmar a história do capoeirista Prata Preta, interpretado por Célio Braga, na Pedra do Sal

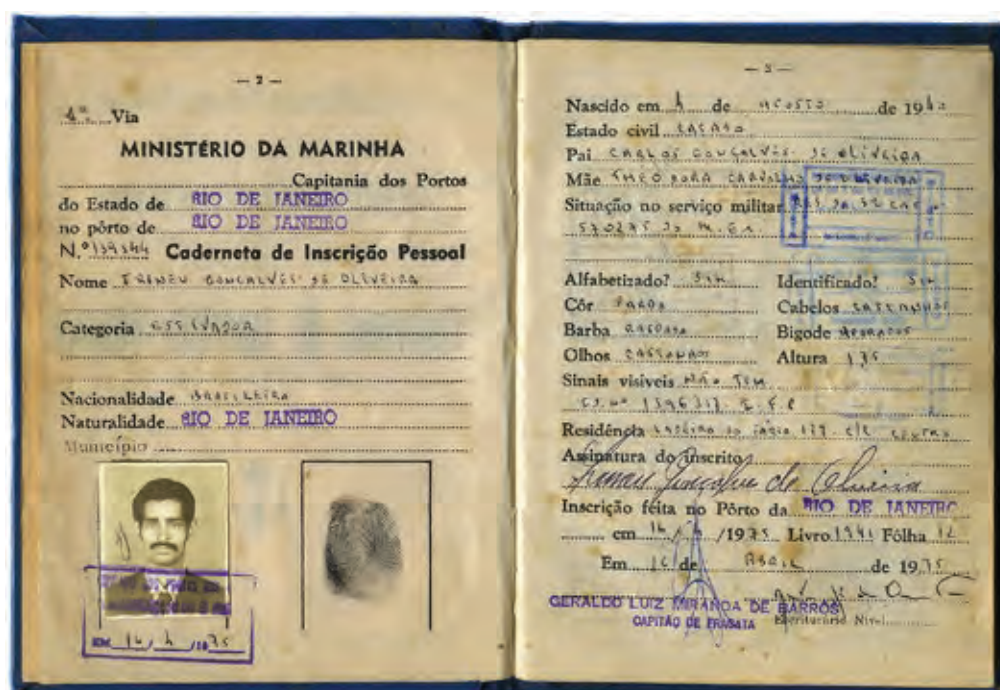
Um herói da afro-história

Sergio Monte está filmando na Zona Portuária um média-metragem sobre a Revolta da Vacina. "Caminhos do Prata" narra a história através de Prata Preta, um capoeirista que liderou a revolta na região. Ele foi preso em 1904, deportado para o Acre, onde morreu. O filme se desenrola em dois momentos: no início do século passado e em 2006, quando o personagem, um espírito ex-

rante, continua vagando pelas praças Mauá e da Harmonia e pela Pedra do Sal. "Aquele era uma região afro, habitada por ex-escravos e desabrigados. Prata Preta quer contar sua versão para historiadores. Ele é um personagem esquecido da História", explica o cineasta. "A revolta ali também era uma questão religiosa dos negros. O Obaluaê dava a doença e tinha o poder de cura", diz.



Carteira de identidade de Maria Eliete, avó de Kriss por parte de mãe. Acervo Kriss de Souza Rodrigues.



Carteira de trabalho de estivador de Irineu, pai de Marcos Cesar. Acervo Marcos Cesar da Cruz Oliveira.



Carteira de membro contribuinte do Clube S. D. P. Filhos de Talma de Sérgio Martins, 1962. Acervo Sérgio Martins.

6.4 Reflexões sobre as conversas com moradores: o surgimento da história cotidiana da Zona Portuária

Aprofundando a reflexão sobre de que modo se comporta um arquivo criado por uma artista, a questão que se segue é: como tornar-se uma artista-arquivista? De que maneira encarar esse grupo heterogêneo de imagens, um acervo que vou colecionando, agregando a partir da proposição do compartilhamento de fotos vernaculares de moradores do Centro? Como olhar para este material e processá-lo? De que forma recategorizar o conceito de arquivo para que pertença a uma pesquisa artística? Como criar outras entradas para este arquivo?

Uma das primeiras diferenças que percebi entre este arquivo e um arquivo convencional é o fato dele poder operar com certa maleabilidade e aceitar o que lhe é oferecido, desde que dentro das temáticas que o delimitam. Este arquivo não precisa se restringir à relevância histórica do que recebe – fazendo aqui a diferença entre a história que se detém sobre grandes eventos e as chamadas “outras histórias”¹⁵¹. Ao incorporar principalmente fotografias vernaculares, tal como o ADOV, há uma guinada no perfil geral do conteúdo recebido, que prioriza a história protagonizada por outros sujeitos, que não da elite¹⁵². Por meio de sua experiência como gestora de um arquivo popular e moradora da Maré, Marli Damascena exemplifica como imagens despretensiosas, feitas em família com uma pequena máquina fotográfica amadora, podem ter valor histórico e documental:

As fotos dos moradores mostram coisas que na época nem se imaginava de hoje, conseguirmos lembrar da Maré como era. Estou falando até de mim mesma, que nasci na parte alta do Morro do Timbau, então a gente tirava foto, ainda era com aquela ‘maquinazinha’, o quintal do meu pai era muito grande. E hoje estas fotos estão aqui e mostram como era a Maré, como, por exemplo, a Vila do Pinheiro, quando era mar. Quer dizer, uma foto na época sem pretensão nenhuma, que tiramos pra gente mesmo, pra família, e hoje em dia serve de acervo pra essa história. (Damascena, 2022)

¹⁵¹ “As recentes preocupações da historiografia com a descoberta de ‘outras histórias’ vêm favorecendo os estudos que contemplam a abordagem do cotidiano. Por outro lado, esses trabalhos têm contribuído de modo significativo para a renovação temática e metodológica, ao redefinir e ampliar noções tradicionais e ao permitir o questionamento das polarizações em categorias abstratas e universais, abrindo possibilidades para a recuperação de experiências de outros setores sociais.” (Matos, 2002, p. 21)

¹⁵² “...a história tradicional oferece uma visão de cima, no sentido de que tem sempre se concentrado nos grandes feitos dos grandes homens, estadistas, generais ou ocasionalmente eclesiásticos. Ao resto da humanidade foi destinado um papel secundário no drama da história.” (Burke, 1992, p. 12)
 “...vários novos historiadores estão preocupados com ‘a história vista de baixo’; em outras palavras, com as opiniões das pessoas comuns e com sua experiência da mudança social.” (Burke, 1992, p. 13)

A heterogeneidade do material do arquivo das “Passagens – Centro” se deve a critérios que ampliam o leque do que pode ser recebido: não há suporte predefinido para as imagens (são aceitas fotos impressas ou digitais) e tampouco existe um limite mínimo para a idade das imagens pertencentes ao acervo. Certamente há uma maioria de fotos impressas, provavelmente devido ao fato dos colaboradores terem todos mais de 40 anos, mas fotos digitais (ou seja, com menos de 20 anos de existência) participam igualmente do arquivo.

Kimura, por exemplo, guarda a maior parte das suas fotografias em álbuns de seu perfil na mídia social Facebook, ou seja, elas só existem em meio digital. Dentre os álbuns, bastante organizados, há vários anos dos cortejos de Carnaval do Cordão do Prata Preta na Gamboa, bloco criado por moradores da região em meados dos anos 2000. Kimura participou ativamente da diretoria do bloco, confeccionando alegorias, tocando na banda e organizando desfiles. Ele também foi um entusiasta da retomada da sede do Filhos de Talma, que fica a uma quadra da sua casa. A sede foi totalmente reconstruída em 2014, com o beneplácito do prefeito Eduardo Paes, por ser um dos locais de fundação do Clube de Regatas Vasco da Gama – hoje o clube possui um dos principais times de futebol do Rio. Não por coincidência, o Vasco é o time para o qual o prefeito Paes torce com fervor. A Saúde já teve uma expressiva população de descendentes de portugueses, o que explica o nome do Clube de Regatas e o fato da Sociedade Filhos de Talma, igualmente criada por imigrantes portugueses, ser nomeada em homenagem ao (na época) famoso ator francês François-Joseph Talma, quando a França era o modelo europeu de modernidade.

Dentre a coleção de fotos digitais de Kimura, um álbum que gosto particularmente chama-se “Uma Câmera na mão na Zona Portuária”, de 2013. Nele Kimura leva sua câmera para passear pelas ruas da região e fotografa seus trajetos, logo antes das obras olímpicas definitivamente reestruturarem o tecido urbano do entorno da Zona Portuária. Um registro afetivo do lugar onde mora e que estava prestes a se transformar para sempre. Dentro deste álbum, vemos a série de fotos sobre um movimento de moradores, o “Fica Candinho”, que se organizou pela permanência de um tradicional restaurante português da Gamboa localizado na Rua Pedro Ernesto e cujo dono era o lusitano Candinho. Infelizmente o restaurante não

resistiu às obras do VLT – que reviraram as ruas do bairro, tornando-as pura lama e poeira por alguns anos – deixando saudades para quem o frequentou.

Conjunto de fotos digitais selecionado do perfil da mídia social Facebook de Kimura, desfile do Cordão do Prata Preta em homenagem a Revolta da Vacina.



Encenação das barricadas da Saúde, Praça da Harmonia, desfile do Cordão do Prata Preta, Gamboa, Rio de Janeiro, 2015. Acervo Kimura Varella.

Comentário de Kimura sobre a foto: “Quando me convidaram pra ser diretor do Prata, quem já tinha dado esse nome ao Cordão foi o Sérgio Monte, por conta da Revolta da Vacina. Ele, sendo historiador e morador da região, sabia da história, e como tudo aconteceu onde agora estava sendo criado o bloco, ele foi batizado assim.”



Encenação das barricadas da Saúde, Praça da Harmonia, desfile do Cordão do Prata Preta, Gamboa, Rio de Janeiro, 2015. Acervo Kimura Varella.

Conjunto de fotos digitais selecionado do perfil de Kimura na mídia social Facebook, intitulado “Com uma câmera na mão na Zona Portuária”.



Rua Pedro Ernesto antes da instalação dos trilhos para o VLT, Gamboa, Rio de Janeiro, 2013. Acervo Kimura Varella.



Rua em obras para instalação do VLT (Veículo Leve sobre Trilhos), Gamboa, Rio de Janeiro, 2013. Acervo Kimura Varella.



Vista do novo teleférico do Morro da Providência, 2013. O teleférico está desativado e abandonado desde 2017. Em 2023 foi iniciada a recuperação do equipamento que, no presente momento, ainda está em reformas. Acervo Kimura Varella.

Fotos digitais selecionadas do perfil de Kimura na mídia social Facebook.



Restaurante do Candinho na Rua Pedro Ernesto, Gamboa, Rio de Janeiro, 2013. Acervo Kimura Varella.



Roda de samba durante o ato #FicaCandinho, organizado por moradores da Gamboa para apoiar seu Candinho. Com o triângulo o historiador Sérgio Monte e com seu “xequebalde”, Kimura, Gamboa, Rio de Janeiro, 2016. Acervo Kimura Varella.



Ato #FicaCandinho organizado por moradores da Gamboa para apoiar seu Candinho e o tradicional restaurante durante as obras do VLT, Gamboa, Rio de Janeiro, 2016. Acervo Kimura Varella.

Cada convidado/a a colaborar com o projeto narra uma história a partir das fotos que traz. Cabe a mim interpretar e organizar o que é oferecido, com o intuito de gerar material para o arquivo, respeitando as histórias pessoais, afetivas, contadas de forma *multivocal*, caleidoscópica, a partir do ponto de vista de cada um.

Após realizar uma série de conversas, entrevejo como a colcha de retalhos costurada pelas histórias iconográficas dessas pessoas cria interseções. Como estamos falando de bairros, há entrecruzamentos, as pessoas se conhecem, participam da história de vida uma das outras. Machado aparece com o Filhos de Gandhi nas fotos de Rosiete que registram desfiles da Liga de Blocos, bem como Bororó, ambos amigos de Rosiete; Sérgio rememora que Caroço (apelido de Juracir, avô de Kriss) foi quem plantou a mais frondosa amendoeira do calçadão da Praça da Harmonia; Marcos Cesar conheceu Nadai frequentando as rodas de samba Velhos Malandros, realizadas periodicamente na Gamboa pelo próprio Nadai, que além de jornalista, é sambista; Kimura, por sua vez, me entregou um precioso acervo de fotos entre as décadas de 1930-70 da Sociedade Filhos de Talma. Mostrei as fotografias dos bailes sociais do clube para Sérgio e ele reconheceu seu pai em uma foto de uma feijoada carnavalesca de 1932!

Já as fotos que Rosiete compartilha da Providência (ou Favela, como ela se refere ao morro) quando sua mãe ainda era viva, mostram a vitalidade das organizações comunitárias que promovem o encontro, o reconhecimento, a alegria, o lazer e a comunhão da fé e da religiosidade. Tanto Rosiete, quanto sua mãe Linda, participaram da organização da festa em comemoração aos 100 anos do Morro da Favela e todo ano promoviam a distribuição de mais de três mil pratos de feijoada para a Festa de São Jorge no Morro, junto a um grupo de mulheres nomeado Guerreiras de São Jorge. Ambos os eventos eram organizados na única praça no alto da Providência, que controversamente deixou de existir quando o teleférico construído durante as obras olímpicas foi instalado em seu lugar. Rosiete comenta sobre o evento em comemoração aos 100 anos do Morro da Favela, realizado em 15 de novembro de 1997:

Festa de 100 anos da Favela, lá em cima do morro, na praça. Nesse dia foram distribuídos troféus para moradores que tinham representatividade cultural na comunidade. Fizemos um apanhado histórico da Favela e homenageamos os moradores mais antigos e seus descendentes, as primeiras profissões (sapateiro, carteiro, doceira, lavadeira). Foram 100 nomes em homenagem aos 100 anos da Favela.”

Na Festa de 100 anos da Favela, recebemos Leci Brandão e outros artistas, como Neguinho da Beija-Flor e Elza Soares. Foram festas realizadas na nossa única praça que não existe mais, a Praça Américo Brum.



Legenda da foto: “Feijoada realizada em 17 de janeiro de 1932, em homenagem a Oswaldo Sadock.” O jovem Manoel (pai de Sérgio) está indicado com uma seta vermelha na imagem. Acervo Sociedade Dramática Particular Filhos de Talma.



Marcos Cesar, Gracy Moreira (bisneta de Tia Ciata e fundadora da Casa da Tia Ciata) e Alexandre Nadai (fundador da Roda de Samba Velhos Malandros), Gamboa, Rio de Janeiro 2014. Acervo Marcos Cesar da Cruz Oliveira.



Suely e Kimura em desfile do Cordão do Prata Preta, Gamboa, Rio de Janeiro, 2015. Acervo Kimura Varela.



Acima

Festa de 100 anos da Favela, Morro da Providência, 15 de novembro de 1997.
Acervo Rosiete Marinho.



Ao lado

Leci Brandão se apresenta na festa de 100 anos da Favela, Morro da Providência, 15 de novembro de 1997.
Acervo Rosiete Marinho.



Festa de São Jorge na Praça Américo Brum, Morro da Providência, 23 de abril de 1998. Acervo Rosiete Marinho. Comentário de Rosiete sobre a foto: “Chegando na praça Américo Brum tinha uma missa campal do Padre Arnaldo. Quando terminava a missa vinham as comemorações, os amigos conversavam e, ao meio-dia em ponto, acontecia a queima de fogos e era a hora do almoço, quando distribuíamos a feijoada.”



À esquerda: Distribuição de feijoada na Festa de São Jorge da Providência, 23 de abril de 1998. Acervo Rosiete Marinho.

Comentário de Rosiete sobre a foto: “Todo ano distribuíamos a feijoada no dia de São Jorge (23/04). A distribuição era no alto da Favela, na Sede do Nova Aurora Futebol Clube, que hoje virou uma igreja.”



À direita: Rosiete distribui fitinhas de São Jorge com as Guerreiras na Festa de São Jorge da Providência, 23 de abril de 1998. Acervo Rosiete Marinho.

Comentário de Rosiete sobre a foto: “O grupo das Guerreiras era liderado por Carlinhos ‘Diga o Resto’, Presidente do Sindicato dos Estivadores e saudoso morador da nossa comunidade.”

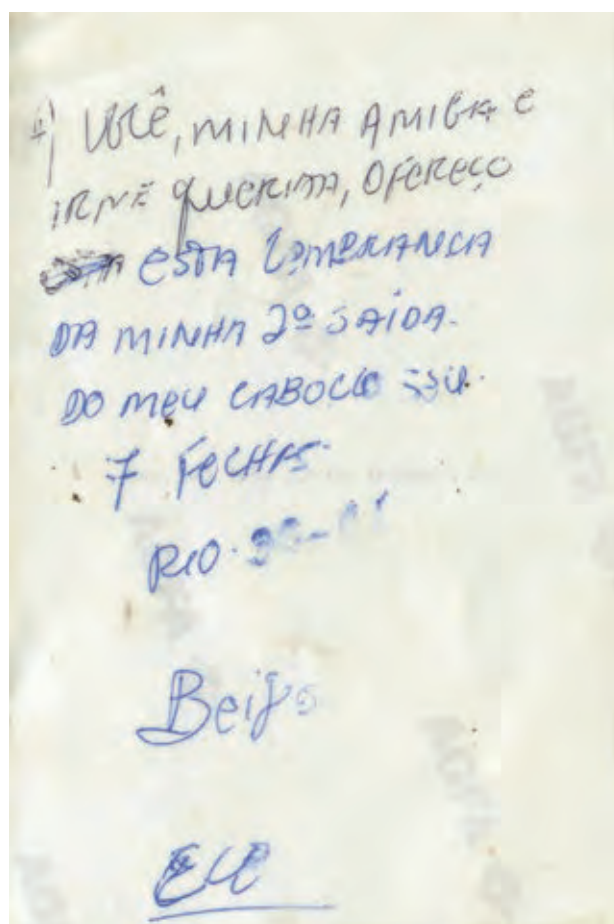
Organizar um arquivo pelo viés de outras histórias sobre o território central, narradas por pessoas vivas, é uma forma de apurar o que é pertinente, o que salta aos olhos, o que é recorrente, os afetos comuns. Posso afirmar que este é o substrato para o segundo conjunto das “Passagens – Centro”. O grupo de imagens criado se guiou por estes achados, pelo que aprendi, observei, absorvi e intui. As conexões e aberturas entre fotografias que fazem surgir uma terceira imagem são encontradas no processo de aproximação e escuta, compreendendo as histórias que eventualmente se sobrepõem, formando constelações de memórias.

É possível evocar a história através de imagens, ou constituir uma história protagonizada por imagens. A pesquisa “Passagens – Centro” é um exercício sobre o potencial dessa possibilidade. Bem como, pensando pelo prisma de uma artista, é uma investigação sobre a poética que há nas pessoas narrarem e, mediante este gesto, traçarem suas histórias para melhor reconhecê-las e valorizá-las. Neste sentido, as fotos de cada um são o dispositivo para essa ação, imagens que acompanham nossas vidas e nos propiciam passagens pelo tempo, rememorar. João Bororó falou algo que guardei, ao fim de nossa conversa, quando lembrou de sua infância na Saúde: “...por isso é bom irmos falando sobre as coisas, sobre as lembranças, se ficamos muito tempo sem falar, elas vão caindo no esquecimento, não conseguimos nos lembrar mais.”

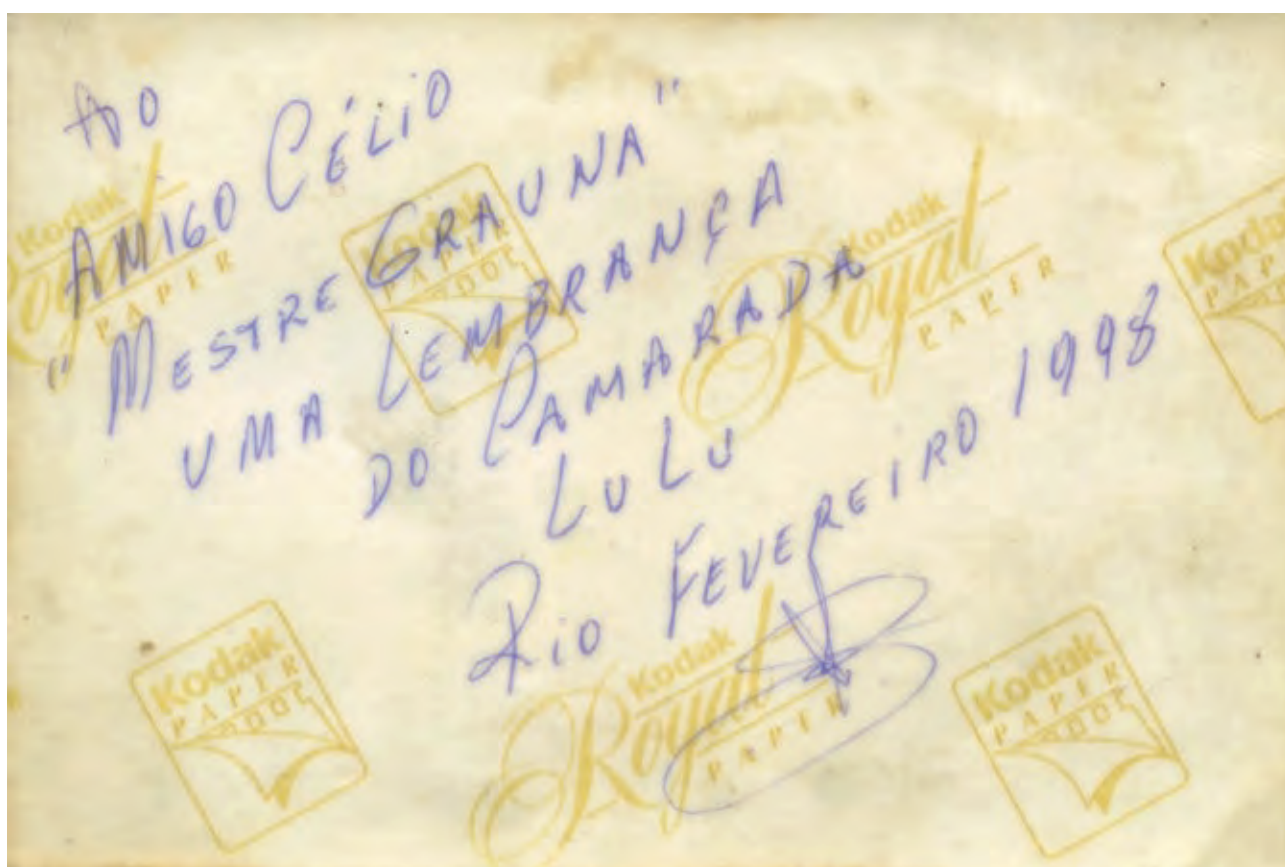
Curiosamente, fotos, especialmente as impressas, mantêm um status mágico: elas retêm certo poder em nossa cultura visual. São guardadas por gerações, “oferecidas” a parentes e amigos, um pouco como pequenas relíquias. São objetos que dialogam com a ideia de máquina do tempo. Kriss me disse sobre uma foto sua criança com um grande cachorro de pelúcia: “Foto é isso, você guarda, guarda e ela não apaga suas memórias. Se eu não tivesse essas fotos, não teria memória da minha infância”.



Kriss bebê na Praça da Harmonia com cachorro de pelúcia, Gamboa, Rio de Janeiro, s/d. Acervo Kriss



Avó de Kriss, Maria Eliete, em um terreiro em Madureira, com a amiga Eva, 2001. Acervo Kriss de Souza Rodrigues.



Depois da roda, comemoração entre mestre e alunos em Botafogo. Graúna sentado ao lado de seu mestre, Duda Pirata, 1998. Acervo Mestre Graúna do Porto.



Ofereço
esta fotografia
como sincera
amizade à
minha comadre
Bela
2-12-94
Nair Silva.

Retrato de Nair, amiga da família de Marcos,
1948. Acervo Marcos Cesar da Cruz Oliveira.

O projeto “Passagens – Centro” trata de uma característica que fotografias vernaculares ainda preservam: elas são recortes de tempo, algo que queremos guardar, uma memória, um afeto. O universo das imagens técnicas é imenso e seus usos diferem. Aqui me ocupei da dimensão afetiva que fotos vernaculares trazem consigo: são lembranças, momentos das vidas das pessoas. Investigar esse aspecto da fotografia é deter-se sobre algo que está cada vez mais diluído, uma nostalgia intrínseca às imagens fotográficas. Um dos papéis deste trabalho é resgatar esta característica do meio, colecioná-la para que não se perca na profusão cada vez maior de imagens.

Através deste grupo de pessoas, aqui tornadas personagens, pude dinamizar a história da Zona Portuária, transmutando-a em narrativas permeadas por afetos. Neste processo, somei a camada da história às imagens do trabalho de arte “Passagens – Centro”, criando uma interpretação visual dessa história cotidiana e também uma ficção baseada nos relatos reunidos durante a pesquisa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Encerrando o ciclo do doutorado, o projeto “Passagens – Centro” cumpriu a proposta delineada para este período, seguindo ambas as vertentes imaginadas para ele quando ingressei no PPGARTES. Foram realizados dois conjuntos de imagens da série “Passagens – Centro”, um baseado em uma pesquisa iconográfica em arquivos (o *conjunto histórico*) e o segundo montado a partir da criação de um novo arquivo iconográfico de fotos vernaculares de moradores da região portuária (o *conjunto colaborativo*).

Muitas são as bifurcações possíveis em uma investigação acadêmica, mas é preciso eleger caminhos e prioridades. Portanto, (sempre) existem discussões que complementaríamos esta pesquisa, mas que não foram desenvolvidas na tese. Por exemplo, gostaria de ter aberto diálogo com mais artistas-pesquisadores, tê-los como referências citadas entre as obras que acompanham a tese. Destinei, ainda, um capítulo às relações entre arte e imagem técnica/tecnologia, nele me ative sobre a cultura imagética atual, uma reflexão fundamental para quem trabalha com fotografia hoje, além de ser um assunto que estudo desde minha formação na Escola de Comunicação da UFRJ. Em tempo hábil, espero retomar este tema que me é caro, aprofundando e ramificando tais questões.

I Desdobramentos do projeto “Passagens – Centro”

Sobretudo, creio que o projeto para o arquivo iconográfico criado em colaboração com moradores da Pequena África ainda deva ser continuado e expandido. Desde que concebi mais detalhadamente esta fase da pesquisa, percebi que o doutorado compreenderia um projeto piloto do arquivo, isto é, seria uma oportunidade para testar e estruturar esta ideia. Caso fosse uma iniciativa bem sucedida – pois muitas eram as variáveis, ela poderia não ser bem-vinda ou não despertar interesse entre estas comunidades –, existe o potencial do arquivo tornar-se um projeto maior, envolvendo mais pessoas. Sei que dificilmente se constitui um arquivo com um pesquisador só, vejamos o exemplo do arquivo do Museu da Maré, ele foi construído a várias mãos.

Posso dizer que fui acolhida por todos que aceitaram participar da pesquisa, as pessoas foram empáticas com a ideia pouco usual desta colaboração. Estabeleci relações de generosidade, troca e afeto com os envolvidos e agradeço pela confiança daqueles que integram o projeto até agora. Assim sendo, após o término do doutorado, minha maior vontade é publicizar o projeto “Passagens – Centro”.

Listo a seguir alguns possíveis desdobramentos, quer dizer, como o projeto poderá crescer e retornar para a região onde foi idealizado. Espero que esta proposta tenha ímpeto para expandir-se e, principalmente, que possa ser integrada às iniciativas da Zona Portuária através de instituições locais como o IPN ou o Museu da História e da Cultura Afro-brasileira (MUHCAB).

- Exposição na Pequena África dos conjuntos de imagens “Passagens – Centro” e material do arquivo, chamando a população para interagir com o projeto. Esta seria a primeira ação trazendo o passado para o presente e devolvendo a pesquisa realizada para quem dela participou. Tanto as imagens das “Passagens – Centro” quanto uma seleção de fotos do arquivo (respectivamente legendadas), podem despertar curiosidade quando levadas a público. Seria maravilhoso ver moradores indo à exposição e se engajando, com certeza descobriríamos outras histórias sobre as fotos coletadas e sobre a região portuária. Por exemplo, as fotos do desfile de 1966 do Coração das Meninas podem atrair atenção, já que este é um dos blocos de carnaval mais amados da Saúde/Gamboa.

- Concomitantemente à exposição, seria oportuno realizar uma conversa apresentando a pesquisa da tese e o trabalho de arte “Passagens – Centro”. O primeiro lugar onde penso em realizar estas atividades é no IPN, por ter sido a instituição parceira deste projeto.

- A parceria com o IPN inclui a integração do material do arquivo iconográfico digital das “Passagens – Centro” ao acervo da instituição. Este ano (2023) o IPN reformou e ampliou sua biblioteca, que agora tem uma profissional designada especialmente para cuidar e organizar seu acervo. Estou contente com esta nova conquista da instituição, visto que eles terão meios para receber e armazenar o material do arquivo, bem como disponibiliza-lo para consulta.

- Pensando à médio prazo, gostaria ainda de redigir uma proposta para um edital municipal ou estadual visando consolidar o arquivo iniciado durante o doutorado. Algumas etapas deste projeto futuro seriam:

. Montar uma pequena equipe remunerada de pesquisadores e agentes locais (um/a historiador/a; um/a arquivista; um/a programador/designer; um/a assistente, etc.) para dar continuidade ao processo de coleta e organização/indexação de material para o arquivo e estabelecê-lo como um arquivo popular e afetivo da Zona Portuária e Pequena África.

. Criar um *blog* com conteúdo do arquivo, leia-se, uma seleção de fotos e histórias narradas. Algo simples, como um WordPress, que pode ser alimentado com novas informações ao longo do tempo sem dificuldades técnicas. Este trabalho pode ser iniciado utilizando os documentos compostos no doutorado com fotos e legendas dos colaboradores. Ter o arquivo disponível *online* amplia muito seu alcance. Uma segunda etapa deste processo seria utilizar a plataforma estatal Tainacan¹⁵³, um *software* livre desenvolvido pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) para que instituições de pequeno porte possam digitalizar seus acervos e disponibiliza-los na internet, indexando seu material e criando uma ferramenta de busca, tornando-o verdadeiramente um acervo virtual. O Museu da Maré acabou de inaugurar a versão de seu acervo online por meio desta plataforma gratuita, após minucioso trabalho de catalogação e digitalização do mesmo¹⁵⁴.

¹⁵³ “O Tainacan é desenvolvido pelo Laboratório de Inteligência de Redes da Universidade de Brasília, com apoio da Universidade Federal de Goiás, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia e do Instituto Brasileiro de Museus. (...) O Tainacan é uma solução tecnológica para a criação de coleções digitais na Internet. Pensado para atender a realidade das instituições culturais, ele é um software gratuito, que permite a gestão e a publicação de acervos digitais de forma fácil e intuitiva. Pode ser utilizado para o desenvolvimento de repositórios e bibliotecas digitais, bem como ações de comunicação, exposições e de difusão de acervos digitais.” (site Tainacan. Disponível em: <https://tainacan.org>. Acesso: 10 dez. 2023)

¹⁵⁴ “O Museu da Maré, que conta a história da formação e desenvolvimento do Complexo da Maré, no Rio de Janeiro, terá um acervo online com mais de mil itens, a partir desta semana. O acervo ficará hospedado na plataforma de software livre Tainacan. (...) Criada em 2006, a instituição é o primeiro museu de favela concebido pelos próprios moradores. Agora, passará a ser um dos primeiros a disponibilizar o acervo para acesso remoto pela internet, seja para moradores de favelas, comunidades escolares, universidades, pesquisadores e todos que tenham interesse. O endereço do site é arquivomuseudamare.org.” (site Agência Brasil. *Museu da Maré, no Rio, terá acervo na internet com mais de mil itens: Material reúne experiências de moradores do conjunto de favelas*, 11 dez. 2023. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-12/museu-da-mare-no-rio-tera-acervo-na-internet-com-mais-de-mil-itens>. Acesso: 18 dez. 2023)

. Fazer chamadas abertas para receber fotos de pessoas da região é outro recurso para colher material iconográfico, expandindo o arquivo. Esta é uma ideia que desejaria ter experimentado durante a pesquisa de doutorado, mas que não se revelou viável naquele momento inicial, por ainda estar organizando uma rede local de contatos. Lançar perguntas e provocações afetivas através de mídias sociais seria uma estratégia para criar estas chamadas: “Quem tem fotos de tal evento, ocasião, lugar?” (Por exemplo, do carnaval da região, ou mesmo do famoso concurso de banho de mar à fantasia, promovido pela prefeitura nos anos 1980, em que blocos faziam o trajeto do Centro até a Praia do Flamengo e todos mergulhavam no mar ao final.)

II Reflexão sobre a “revitalização” da Zona Portuária, uma década depois

Por fim, aproveito a conclusão da tese para tecer uma breve reflexão sobre a imersão na Zona Portuária e Pequena África. Passei a compreender os acontecimentos da última década sob nova perspectiva, após me aproximar de suas comunidades, bairros e de como tudo isto foi vivenciado por quem mora neste território.

Sou solidária com as questões sociopolíticas e urbanas que a região portuária aponta, sendo esta uma das razões pelas quais fui atraída por este lugar. A complexidade macropolítica que atualmente perpassa a região foi, em parte, imposta pelo poder público e pela gestão neoliberal da cidade. Aprofundei ainda mais este trabalho ao estudar e acompanhar pesquisas, artigos, notícias sobre as mudanças, as consequências e as denúncias apontadas por jornalistas, pesquisadores de diversas áreas, ativistas e agentes políticos da Zona Portuária.

Pensando sobre a experiência e o conhecimento acumulados ao longo do doutorado, observo que minha pesquisa ajustou seu foco: Ela é atravessada pelas forças atuantes nesta região extraordinária e central para a cidade, mas se dirige de forma afetiva e micropolítica para contar a história recente de seus moradores, suas conexões com os lugares que habitam, frequentam e pertencem. Uma maneira mais delicada de me aproximar, tentando contornar os conflitos ali deflagrados que tantas vezes dividem este território. Escolhi me deter sobre as reminiscências e as histórias mais queridas pelos moradores, como o bloco Coração das

Meninas¹⁵⁵, o Clube Filhos de Talma, as festas de São Jorge, as associações recreativas dos estivadores, iniciativas e lugares como o Bar Delas, a Lanchonete < > Lanchonete, o Centro Cultural José Bonifácio, o IPN, a Praça da Harmonia, os morros da Providência e do Pinto, ou ainda, temas como o Carnaval e a primeira “favella” da cidade.

Busquei, portanto, os locais e memórias mais recônditas, intimistas, as histórias de vida, as lembranças que se entrelaçam aos lugares e às suas comunidades: Estratos que talvez tenham ficado encobertos ou invisibilizados quando a ganância da especulação imobiliária se instaurou juntamente com as obras de “revitalização”, tensionando este território que, por sua própria história, já é tão denso. Um dos intuitos das “Passagens – Centro” é valorizar a luta e a trajetória de pessoas que lá sempre estiveram e permaneceram, por meio das imagens de suas vidas e do que elas têm a dizer. A pesquisa se debruçou sobre o ponto de vista de moradores que testemunharam seus bairros sendo revolidos durante anos pelas reformas olímpicas – conduzidas por uma municipalidade que agiu de forma, no mínimo, contraditória. Comunidades que, logo após os megaeventos esportivos que “patrocinaram” tais reformas, se viram novamente abandonadas pela gestão subsequente da prefeitura¹⁵⁶.

Depois de quase dez anos das Olimpíadas na cidade o que divisamos hoje neste território? A resistência de suas comunidades, a resiliência de quem realmente vive ali. Por outro lado, a

¹⁵⁵ Sinto falta de ter colhido material sobre o Afoxé Filhos de Gandhi, razão pela qual contatei Machado, mas infelizmente ele não guarda fotografias. Em um momento posterior conheci Odilon Periquito, um percussionista e integrante do bloco, amigo de Graúna, que disse ter fotografias de desfiles. Espero ainda poder marcar uma conversa com ele e saber mais sobre este bloco irmão de um dos afoxés mais tradicionais de Salvador.

“O Afoxé Filhos de Gandhi foi inspirado no Ijexá Filhos de Gandhy, bloco carnavalesco criado dois anos antes em Salvador e que se apresentava recreativamente tocando o ijexá, cantando em iorubá e dançando coreografias dos orixás. O termo afoxé foi adotado em alusão às saídas religiosas onde filhos de santo dispostos em cortejo depositavam oferendas no mar, rios e matas, sendo o bloco também chamado de candomblé de rua.

Depois de passar anos sem sede social, usando o espaço de outras agremiações, em 1997 a diretoria passou a ocupar um velho casarão abandonado na rua Camerino, sopé do Morro da Conceição, na região central da cidade.

Sem telhado, com vegetação alta e lotado de entulho, os integrantes do Gandhi limparam o terreno, pintaram as paredes e afixaram uma placa de identificação na fachada. No interior, abrigavam atabaques, vasos de plantas, bichos de estimação, roupas, mesas e cadeiras. Ali, eles participavam de atividades religiosas e recreativas. O sobrado se tornou um espaço habitado por humanos, orixás, plantas, animais e objetos.” (site Agência Brasil. *Afoxé Filhos de Gandhi completa 70 anos com festa no Rio*, 27 jul. 2023. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-07/afoxe-filhos-de-gandhi-completa-70-anos-com-festa-no-rio>. Acesso: 10 dez. 2023)

¹⁵⁶ Sabemos que os quatro anos em que Marcelo Crivella (Republicanos) ocupou a cadeira de prefeito (de 2017 à 2020) foram alguns dos mais nefastos que o Rio de Janeiro viveu nas últimas décadas, como noticiado pelo principais veículos de imprensa. Site G1 O Globo, *Gestão de Crivella foi marcada por crises e episódios polêmicos*, 22 dez. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2020/12/22/gestao-de-crivella-foi-marcada-por-criises-e-episodios-polemicos.ghtml>. Acesso: 12 dez. 2023.

abertura da região para o restante da cidade permanece, iluminando sua longa história, que agora tornou-se pública. Ou seja, desde as obras olímpicas, a Zona Portuária se transformou uma vez mais, de forma irreversível.

A campanha pela preservação do Cais do Valongo¹⁵⁷, a luta continuada do IPN para manter suas portas abertas, a crescente vinda de diferentes públicos para conhecer o Circuito de Herança Africana ou para fazer o Rolé dos Favelados, são alguns exemplos de como a própria região – aliada a pessoas que se envolveram com suas questões – acolheu sua história e optou por compartilhá-la.

Dentre as obras realizadas e instituições inauguradas, destaco algumas que se revelaram pertinentes, abrindo diálogo com o entorno e a população ao longo dos anos: A criação e inauguração (ainda que tardia e com pouco aporte de verba¹⁵⁸) do Museu da História e da Cultura Afro-brasileira; A nova Praça Mauá sem o viaduto da Perimetral, novamente adotada pelos cariocas que passaram a frequentar o chamado “Boulevard Olímpico”. A população voltou a passear pela orla do Centro, talvez um dos únicos legados urbanos consistentes deixados para a cidade por estes megaeventos; O MAR (Museu de Arte do Rio) um museu

¹⁵⁷ Muitos foram os descasos que acometeram o sítio arqueológico, deixado de lado pela prefeitura nos últimos anos. Felizmente este quadro parece estar sendo revertido e o comitê de acompanhamento exigido pela Unesco para que o Cais siga um patrimônio reconhecido pela entidade, desativado desde 2019, voltou a ser instaurado pelo novo governo federal do Partido dos Trabalhadores:

“Nesta quinta-feira (23), uma comissão de autoridades federais, encabeçada pelas ministras da Cultura, Margareth Menezes, e da Igualdade Racial, Anielle Franco (...) fez o lançamento oficial da retomada dos trabalhos do Comitê Gestor do Cais do Valongo, na zona portuária do Rio de Janeiro.

O comitê faz parte dos compromissos assumidos pelo governo brasileiro com a Unesco, por ocasião do reconhecimento do sítio arqueológico como Patrimônio Mundial da Humanidade, em 2017, mas que estava desativado desde 2019. (...)

O comitê será a instituição responsável pelos trabalhos de recuperação e valorização do Cais do Valongo. Tem como objetivos essenciais a promoção da instalação da estrutura de gestão integral, compartilhada e participativa do sítio arqueológico, bem como estabelecer as diretrizes para a execução das ações propostas no plano de gestão; monitorar a efetividade das ações governamentais necessárias à preservação e salvaguarda do bem; além de promover a articulação entre as políticas municipal, estadual e federal que incidem sobre o Sítio Arqueológico.” (site Plano Nacional de Cultura, *Membros do Comitê Gestor do Cais do Valongo tomam posse no Rio de Janeiro*, 23 mar. 2023. Disponível em: <http://pnc.cultura.gov.br/2023/03/27/membros-do-comite-gestor-do-cais-do-valongo-tomam-posse-no-rio-de-janeiro/>. Acesso: 15 dez. 2023)

¹⁵⁸ “Vizinho ao Cais do Valongo, na Gamboa, região central do Rio de Janeiro, o Museu da História e Cultura Afro-Brasileira foi inaugurado nesta terça-feira [23/11/2021]. O espaço é um dos 15 pontos de memória que compõem a Pequena África, na região portuária, e fica localizado no Centro Cultural José Bonifácio.

O museu foi criado em 2017, por meio de decreto, mas nunca tinha sido aberto ao público. Na época, o MUHCAB foi idealizado para ser um braço do centro que ainda será criado para catalogar o acervo arqueológico encontrado naquela região.” (site Agência Brasil. *Museu da História e Cultura Afro-Brasileira é inaugurado no Rio*, 23 nov. 2021. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2021-11/museu-da-historia-e-cultura-afro-brasileira-e-inaugurado-no-rio>. Acesso: 19 dez. 2023)

voltado para a arte contemporânea brasileira e carioca, conseguiu amadurecer seu programa e suas prioridades, se voltando para a cultura do Rio além da Zona Sul e lidando de forma ponderada, comprometida com as contradições de sua agência “gentrificante”, de “museu espetáculo”, se ressignificando como um dos museus mais ativos e inclusivos da cidade e do país¹⁵⁹.

Os últimos anos foram difíceis para a Zona Portuária. Assistimos a aceleração do esvaziamento do Centro durante e após a pandemia. Convivemos com o recrudescimento da pobreza e da falta de moradia digna na cidade. A ausência de um projeto urbanístico para este território que incluía de maneira estudada a moradia social, um erro estatal recorrente, torna o poder público uma força perversa que simultaneamente expulsa os mais pobres e negligencia a grave questão da habitação no Rio. O plano inicial para o “Porto Maravilha” como um “pólo criativo” mal saiu do papel e a aposta imobiliária feita na região literalmente faliu, evidenciando os contrassensos deste pretensioso projeto. Edifícios residenciais para a classe média e “torres corporativas” estavam entre os principais investimentos, entretanto, o “Porto Maravilha” não incluiu uma opção factível de moradia subsidiada pelo Estado para as pessoas que vivem precariamente em ocupações de imóveis abandonados nesta região.

¹⁵⁹ Entretanto, não posso deixar de citar a séria crise financeira e política que se abateu sobre o museu em 2019. O MAR é um equipamento custoso gerido parcialmente pela prefeitura, em uma parceria público-privada. Manter o museu, seu crescente acervo e a Escola do Olhar são desafios. Deixá-lo à mercê da vontade de prefeitos pode ser arriscado, como demonstra a matéria publicada na revista de arte Select, à época dos acontecimentos:

“Entre setembro e novembro, a ameaça de paralisação das atividades foi uma realidade tangível para os dois museus mais visitados do Rio de Janeiro. Localizados na Praça Mauá, na região portuária, o Museu de Arte do Rio e o Museu de Amanhã – que juntos somam cerca de 1,5 milhão de visitantes/ano – vem sofrendo nos últimos anos com sucessivos cortes e atrasos de repasses de verbas da Prefeitura, tendo tornado-se emblemas do desinteresse do poder público em encontrar soluções para a Cultura, em um cenário de falência econômica do Município e do Estado do Rio. (...) O MAR, sem receber repasses desde setembro e sem fôlego para se manter em funcionamento, colocou todos os seus funcionários em aviso prévio, em 10/11.” (Site Revista Select. *O MAR Amanhã*, 02. dez. 2019. Disponível em: <https://select.art.br/o-mar-amanha/>. Acesso: 12 dez. 2023)

Cabe dizer que houve uma mobilização do meio de arte carioca e da sociedade civil em prol da continuidade do museu e seu programa, culminando em uma petição pública, que reuniu 40.000 assinaturas e um “abraço” ao MAR em novembro de 2019. Segue um excerto do abaixo-assinado endereçado ao então prefeito Crivella:

“O Museu de Arte do Rio de Janeiro é uma instituição única. Fortalecido por profissionais de notória competência, em seis anos de trabalho, o MAR é hoje um verdadeiro Museu-Escola, que discute e ressignifica a cidade e suas possibilidades simbólicas. Com programação de excelência (60 mostras, desde 2013), tornou-se o mais importante e propositivo museu do Rio de Janeiro e um dos dois mais visitados do país. (...)”

O MAR tem uma proposição de amor com nossa cidade. Inclusivo, aberto à diversidade e à pluralidade de nossa cultura, proporciona à população um espaço de aprendizado e lazer. Suas atividades e exposições atraem visitantes de um perímetro urbano ampliado, que antes raríssimas vezes tinham essa oportunidade. Práticas educativas orientadas para as trocas simbólicas fazem o público se sentir representado e voltar ao museu.” (Site Change.org. *MAR VIVE - Pela permanência do Museu de Arte do Rio e da Escola do Olhar*, 13 nov. 2019. Disponível em: <https://www.change.org/p/excelent%C3%ADssimo-prefeito-do-rio-de-janeiro-sr-marcelo-crivella-mar-vive-pela-perman%C3%ADncia-do-museu-de-arte-do-rio-e-da-escola-do-olhar>. Acesso: 18 dez. 2023)

O artigo “Porto Maravilha dos residenciais e das grandes corporações: discursos de um prometido ‘legado olímpico’” analisa reportagens do jornal O Globo entre 2010 e 2014 que corroboraram a “revitalização” como “caminho único” para tornar a Zona Portuária um lugar cobiçado por moradores abastados e corporações transnacionais:

O ‘ano olímpico’ chegou, passou e os empreendimentos imobiliários que habitavam as regularidades discursivas do Porto Maravilha como ‘lugar ideal’ de moradia e de trabalho não se concretizaram como a gestão urbana e O Globo anunciavam. As obras do Porto Vida Residencial continuam paralisadas. Reportagens de diferentes veículos informam que, procurada para dar explicações sobre o retorno das obras, a Odebrecht prefere não comentar o assunto. As Trump Towers Rio não saíram do papel. O Port Corporate Tower, torre de 22 andares finalizada em novembro de 2014, ficou vazio durante três anos. Foi comprado pelo Bradesco Seguros no final de 2017. O projeto do Lumina Rio, primeiro conjunto de prédios residenciais de alto luxo, foi lançado em 2015. Serão quatro torres de 26 andares. A previsão de entrega da primeira torre era para 2017, o que não aconteceu até hoje. (Freitas, 2019, p. 97)

A discrepância entre o projeto original para a região portuária e, depois de tortuosos anos de readequações, interrupções, escândalos de corrupção, o que sobrou desta empreitada bilionária, é estarrecedor. Particularmente, não me surpreende que muitas das “torres” de luxo previstas tenham permanecido vazias ou como croquis de arquitetos. Um artigo escrito por Laura Burocco no ano seguinte aos jogos olímpicos denuncia a falta de uma política habitacional comprometida com a população, algo que deveria ter sido constituinte para um projeto como o “Porto Maravilha”:

A criação em 2009 da Operação Urbana Consorciada do projeto Porto Maravilha, maior parceria público-privada (PPP) do país, marcou o fim de uma proposta de transformação da região com foco na participação social e moradia popular que vinha sendo discutida a seis anos pelo Ministério das Cidades junto a um grupo de trabalho local. Pelo contrário, a operação mantém o regime fundiário já existente mudando apenas a propriedade da terra que passa da União para a Prefeitura que, por sua vez, contrata a Concessionária Porto Novo (37.5% OAS, 37.5% Odebrecht, 25% Carioca Christian Nielsen) para fazer a incorporação imobiliária (e a própria especulação econômica). Em troca de Certificados do Potencial Adicional de Construção, os CEPACS, que autorizam a construção além dos limites definidos pelo zoneamento da cidade, a Caixa Econômica Federal – através do uso do Fundo de Garantia do Tempo de Serviço FGTS (ou seja fundos públicos) – assumiu todos os gastos da PP. A intenção é aumentar a moradia na área, mas é evidente que o Porto Maravilha não tem um foco em habitação social, mas é num modelo rentável para o mercado imobiliário privado que essa operação garante o seu lugar mais estável. Na obrigação de incluir um Plano Habitacional de Interesse Social (PHIS Porto) o mesmo teve pouca divulgação e o processo de elaboração foi conduzido de forma rápida e pouco transparente. O resultado é um plano que ignora a presença de cerca de mil pessoas que vivem nos cortiços da região, com graves lacunas na identificação de potenciais por moradia social e falta de utilização para habitação popular de parte dos imóveis públicos existentes na área. Também inexistem dados numéricos que não apenas enumerem o percentual de moradia social, tampouco que considerem a demanda atual ou futura, e muito menos o percentual dos recursos financeiros da operação destinados a este uso. Denuncia-se, assim, um retrocesso em relação às antigas propostas de aproveitamento do estoque

habitacional existente no centro e um alto potencial de aumento da desigualdade socioespacial existente.” (Burocco, Laura e Brandão, Pedro Vitor. Site Vitruvius. *Herança futurística da Cidade Olímpica*, abril, 2017. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquiteturismo/11.121/6499>. Acesso: 02 dez. 2023)

O futuro segue incerto no que tange a permanência da população da Pequena África e Zona Portuária e a preservação de sua cultura e sua memória. A rede de apoio que se formou em torno dessa região precisa continuar atenta e forte.

Mas, para além da instabilidade e da inepta gestão da cidade e deste território, presenciar sua trajetória até aqui nos diz muito sobre a complexidade do Rio de Janeiro, sobre sua vocação para as frestas, os interstícios. Assim, encerro a tese me valendo das palavras do escritor Luiz Antônio Simas, que consegue captar tão bem aquilo que nos constitui como cariocas:

Minha relação com o Rio de Janeiro não é celebratória. Ela é moldada no espanto que parte de uma constatação: a cidade, em meio ao cenário deslumbrante, foi forjada na espoliação dos habitantes originais, na violência da escravidão, nos projetos higienistas das elites contra pretos e pobres.

Ao mesmo tempo, nas frestas dos projetos de aniquilação e morte, foram reconstruídos modos de vida e redes de sociabilidades, deglutidas e regurgitadas referências diversas, reencantados os territórios em terreiros, às margens, contra as instâncias de poder ou negociando com elas. (Simas, 2023, p. 13)

Que a Zona Portuária e a Pequena África sigam se reencantando, que este território continue sendo terreiro, resistindo, negociando e se reinventando através de sua história e de sua memória trazidas para o presente e lançadas como esteios para a construção de um futuro resiliente, permeado por suas diversas ancestralidades.

REFERÊNCIAS

ABREU, Maurício de Almeida. Sobre a memória das cidades. *Revista da Faculdade de Letras – Geografia*, Porto, série I, v. XIV, p. 77-97, nov. 1998.

ABREU, Martha. *Por um Museu de Território da Pequena África*. Aula online promovida pelo Instituto de Pesquisa e Memória dos Pretos Novos (IPN), 18 de maio de 2021.

AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. *Dossiê Warburg. Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes – UFRJ, n. 19, p. 132-141, mar. 2009.

AGÊNCIA Brasil. Agência pública de jornalismo vinculada ao Estado brasileiro. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br>. Acesso em: 3 dez. 2023.

AGÊNCIA Pública. Fundada em 2011 por repórteres mulheres, a Pública é a primeira agência de jornalismo investigativo sem fins lucrativos do Brasil. Disponível em: <https://apublica.org>. Acesso em: 22 nov. 2022.

ALMEIDA, Angélica Ferrarez de. *A tradição das tias pretas na Zona Portuária: por uma questão de memória, espaço e patrimônio*. Dissertação (Mestrado) - Departamento de História – PUC Rio de Janeiro, 2013.

ALMEIDA, Angélica Ferrarez. *Tias Pretas da Zona Portuária*. Instituto de Pesquisa e Memória dos Pretos Novos (IPN), 17 de março de 2021.

ALVES, João Gustavo; SANTOS, Andrei *et al.* *O Cemitério dos Pretos Novos e novas abordagens arqueológicas*. Aula online promovida pelo Instituto de Pesquisa e Memória dos Pretos Novos (IPN), 27 de abril de 2021.

ANJOS, Ana Maria De La Merced, PEREIRA, Júlio César Medeiros da Silva. *A Saga dos Pretos Novos. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro – Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto*, Rio de Janeiro, abr. 2015.

ARANTES, Erika Bastos. *O porto negro: cultura e trabalho no Rio de Janeiro dos primeiros anos do século XX*. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Estadual de Campinas, 2005.

ARANTES, Otilia. Uma estratégia fatal – A cultura nas novas gestões urbanas. In: ARANTES, Otilia; VAINER, Carlos *et al.* *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2000.

ARQUIVO Dona Orosina Vieira (Museu da Maré). Parte iconográfica do ADOV, composta por imagens fotográficas, desenhos, pinturas e impressos que contam a história da Maré ao longo do século XX. Disponível em: <https://arquivomuseudamare.org/acervo-iconografico/>. Acesso em: jun. 2023.

ARQUIVO Geral da Cidade do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/web/arquivogeral/principal>. Acesso em: jun. 2021.

ARQUIVO Nacional. Disponível em: <https://sian.an.gov.br/sianex/Consulta/login.asp>. Acesso em: jun. 2021.

ARTFORUM. Uma das principais revistas de arte contemporânea norte-americana. Disponível em: <https://www.artforum.com>. Acesso em: 9 set. 2022.

AUDI, Robert. *Dicionário de Filosofia de Cambridge*. São Paulo: Paulus, 2006.

AVIZ, Suely Azevedo. Entrevista concedida a Joana Traub Csekö. Rio de Janeiro, 23 nov. 2022.

AZOULAY, Ariella. Undoing Imperial Modernity. In: RUBINSTEIN, Daniel (org.). *Fragmentation of the Photographic Image in the Digital Age*. Nova York: Routledge, 2020.

BARBIE, Peter. *Looking at Atget*. New Haven: Yale University Press & Philadelphia Museum of Art, 2005.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHOLOMEU, Cezar (org.). Dossiê Warburg. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes – UFRJ, n. 19, p. 118-142, mar. 2009.

BARRETO, Lima. *Feiras e Mafuás - artigos e crônicas*. São Paulo: Brasiliense, 1956.

BASBAUM, Ricardo. O artista como pesquisador. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v.1, n. 9, p. 71-76, jul. 2006.

BASBAUM, Ricardo. *Manual do Artista-etc*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2013.

BATAILLE, Georges. *Documents: Georges Bataille*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

BATAILLE, Georges. *La Oscuridad no Miente* – textos y apuntes para la continuación de la Summa Ateológica. Madri: Taurus Ediciones, 2002.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BAUDRILLARD, Jean. Violencia de la imagen. Violencia contra la imagen. In: LA AGONÍA del poder. Madrid: Circulo de Bellas Artes, 2006.

BECHER, Bernd and Hilla. The Bechers' Industrial Lexicon. *Art in America*, Nova York, n. 6, p. 93-100, jun. 2002.

BECHER, Bernd and Hilla. Text ZWEITE, Armin. *Typologies of Industrial Buildings*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2004.

BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos: um Haussmann Tropical – A renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1992. (Coleção Biblioteca Carioca).

BEIGUELMAN, Giselle. *Políticas da imagem: vigilância e resistência na dadosfera*. São Paulo: Ubu, 2021.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Obras Escolhidas, v. I).

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas, v. II)

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, v. 3)

BENJAMIN, Walter. Pequena História da Fotografia. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Obras Escolhidas, v. I).

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Obras Escolhidas, v. I).

BENJAMIN, Walter. O Flâneur Jogo e Prostituição. In: BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, v. 3)

BENJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império – O Flâneur. In: BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, v. 3)

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BENJAMIN, Walter. Paris, A Capital do Século XIX (Exposé de 1935). In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BIBLIOTECA Nacional Digital. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br>. Acesso em: jun. 2021.

BIBLIOTHÈQUE Nationale de France. Disponível em: <https://www.bnf.fr/fr>. Acesso em: 20 ago. 2022.

BISHOP, Claire. Information Overload. *ArtForum*. Nova York, v. 61, n. 8, abr. 2023. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/202304/claire-bishop-on-the-superabundance-of-research-based-art-90274>. Acesso em: 20 abr.2023.

BOLLE, Willi. Paris, “Um Painel com Milhares de Lâmpadas” Metrópole e Megacidade. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BORORÓ, João Carlos. Entrevista concedida a Joana Traub Csekö. Rio de Janeiro, 22 nov. 2022.

BRAGA, Célio Augusto (Mestre Graúna do Porto). Entrevista concedida a Joana Traub Csekö. Rio de Janeiro, 04 out. 2022.

BUROCCO, Laura. *Pólos criativos de Colonialidad no Sul: creative hubs of coloniality in the south*. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

BUCK-MORSS, Susan. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge: MIT Press, 1989.

BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

BURKE, Peter. Abertura: A Nova História, Seu Passado e Seu Futuro. In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

CALDAS, Waltércio. *Manual da ciência popular*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. (Coleção “Arte Brasileira Contemporânea”).

CARDOSO, Elisabeth Dezouart et al. *História dos Bairros: Saúde, Gamboa e Santo Cristo*. Rio de Janeiro: João Fortes Engenharia e Editora Index, 1987.

CARDOSO, Rafael. *A reinvenção da Semana e o mito da descoberta do Brasil*. Palestra online no seminário 1922: modernismos em debate – Identidade como problema. Museu de Arte Contemporânea - USP. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GQHHxD9ZMk&list=PLrRmfSeBV2C1MDXy-8_InvcXoXHhMgQqa&index=9. Acesso: 26 abr. 2021.

CARDOSO, Rafael. Do Valongo à Favela: a primeira periferia do Brasil. In: DO VALONGO à Favela: imaginário e periferia. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2015.

CARDOSO, Rafael. *Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CARROL, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking-Glass*. Londres: Collector's Library, 2004.

CARVALHO, Bruno. *Cidade Porosa: dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019.

CHAIMOVICH, Felipe. Paula Trope: de corpo presente. *Paparazzi*, São Paulo, n. 4, p. 38-39, mar. 1996.

CHAIMOVICH, Felipe. Rochelle Costi: Fragmentos de Imagens. *Paparazzi*, São Paulo, n. 5, p. 33, maio 1996.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos, 1999.

CHIAVARI, Maria Pace. O mar, ícone e indício na fotografia pública do Rio de Janeiro (1906-1922). In: MAUAD, Ana (org.). *Fotograficamente Rio: a cidade e seus temas*. Niterói, RJ: PPGHistória - LABHOI-UFF/FAPERJ, 2016.

CORDEIRO, Mauro. *Escolas de Samba e Associativismo Negro no pós-abolição*. Aula online promovida pelo Instituto de Pesquisa e Memória dos Pretos Novos (IPN), 21 jul. 2022.

CORTÁZAR, Julio. *Bestiario*. Buenos Aires: Alfaguara, 2004.

CORTÁZAR, Julio. *Cuentos Completos – I*. Buenos Aires: Alfaguara, 2009.

COUTINHO, Marcos. *O Griô está em terra. Que não haja mais silêncio entre nós*. Aula online promovida pelo Instituto de Pesquisa e Memória dos Pretos Novos (IPN), 15 set. 2022.

CSEKÖ, Joana Traub. *Ponto de Vista*. Dissertação (Mestrado em Linguagens Visuais) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

CSEKÖ, Joana Traub. *Interseções: fotografia e arte contemporânea brasileira*. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social) - Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

CUNHA, Maria Clementina Pereira Cunha. *Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DAMASCENA, Marli. Entrevista concedida a Joana Traub Csekö. Rio de Janeiro, 22 mar. 2022.

DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há Mundo por vir?* Ensaio sobre os medos e fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.

DANT, Tim e GILLOCH, Graeme. Pictures of the past – Benjamin and Barthes on photography and history. *European Journal of Cultural Studies*. Londres, Thousand Oaks CA e Nova Delhi: SAGE Publications, v. 5, p. 6-23, 2002.

DANTAS, Luciana Guimarães. Câmera-luz – ver e brincar, mirar e se admirar. In: COSTA, Ana Angélica (org.). *Possibilidades da câmera obscura*. Rio de Janeiro: Projeto Subsolo, 2014.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. ATLAS O LA INQUIETA GAYA CIENCIA I. Dispar[at]es. “Leer lo nunca escrito”. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas – Como llevar el mundo a Cuestas?*. Madri: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem queima*. Curitiba: Medusa, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA – UFMG*, Belo Horizonte, p. 206–219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 10 mar. 2022.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1993.

DUBOIS, Philippe. Entrevista concedida à Antonio Fatorelli, Campinas, 1995, *mimeo*.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. A Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira é uma obra de referência virtual que reúne informações sobre artes visuais, literatura, teatro, cinema, dança e música produzidos no Brasil. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br>. Acesso em: 24 ago. 2023.

ENWEZOR, Okwui. Archive Fever: Photography between History and the Monument. In: ENWEZOR, Okwui. *Archive fever: uses of the document in contemporary art*. International Center of Photography: Nova York; Steidl: Göttingen, 2008.

ERNST, Max. *Une Semaine de Bonté – die originalcollagen*. Viena: DuMont Buchverlag, 2008.

FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. São Paulo: Edusp, 2009.

FAWCETT, Fausto e TAVARES Henrique. *Cidade vampira*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006. (Coleção Contemporâneo 2006).

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta* – ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FONSECA, Rubens. *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

FORESTA, Merry A. *Man Ray*. França: Nathan, 1998. (Coleção Photo Poche).

FOSTER, Hal. An Archival Impulse. *October* 110, Nova York, p. 3-22, outono 2004.

Disponível em: <https://monoskop.org/images/6/6b/>

Foster_Hal_2004_An_Archival_Impulse.pdf Acesso em: 14 mar. 2023.

FREITAS, Ricardo Ferreira; FORTUNA, Vania. *et al.* Porto Maravilha dos residenciais e das grandes corporações: discursos de um prometido “legado olímpico”. Dossiê Espaço Urbano e Imaginação Cultural. *Revista Eco Pós*, Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFRJ, v. 22, n. 3, p. 80-99, 2019.

GERSON, Brasil. *História das ruas do Rio*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000.

GOMES, Juraci Vilela (Dona Jura). Entrevista concedida a Joana Traub Csekö. Rio de Janeiro, 03 ago. 2022.

GOMES, Laurentino. *A construção de um império escravista*. Aula online promovida pelo Instituto de Pesquisa e Memória dos Pretos Novos (IPN), 03 mar. 2021.

GRUNDBERG, Andy. *Crisis of the real* – writings on photography 1974 – 1980. Nova York: Aperture, 1990.

GRUNDBERG, Andy, GAUSS MCCARTHY, Kathleen. *Photography and Art* – interactions since 1946. Nova York: Cross River, 1987.

GULLAR, Ferreira. *Na vertigem do dia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

GURAN, Milton; PESSOA, José; LIMA, Mônica; NAJJAR, Rosana (coord.). *Proposta de Inscrição do Sítio Arqueológico Cais do Valongo na Lista do Patrimônio Mundial*. [S.l.]: Instituto do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural, 2016.

HARVEY, David. *Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

HEIK, Safira. *Casa-mãe, Quintal-raiz*: Configurações de raça e classe na construção dos corpos, casas e quintais. Aula online promovida pelo Instituto de Pesquisa e Memória dos Pretos Novos (IPN), 02 ago. 2022.

HERKENHOFF, Paulo. *A espessura da luz: fotografia brasileira contemporânea*. São Paulo: Brasileira de Frankfurt, 1994.

HOLLIER, Denis. *Against architecture: the writings of Georges Bataille*. Massachusetts: MIT Press, 1992.

HOMENAGEM A MATTA-CLARK. Direção de Joana Traub Csekö e Pedro Urano. Rio de Janeiro: Cinematográfica Ameraba, DVD, 15min., cor, documentário, 2015. Disponível em: <https://vimeo.com/137598505>.

HONORATO, Claudio. *Revolta da Vacina*. Aula online promovida pelo Instituto de Pesquisa e Memória dos Pretos Novos (IPN), 06 jun. 2022.

HU. Direção de Joana Traub Csekö e Pedro Urano. Rio de Janeiro: Alice Filmes, DCP 2K, 78min., cor, documentário, 2011. Disponível em: <https://vimeo.com/75068678>.

INSTITUTO de Pesquisa e Memória Pretos Novos. O IPN tem a missão de pesquisar, estudar e preservar o patrimônio material e imaterial africano e afro-brasileiro, com ênfase no sítio histórico e arqueológico do Cemitério dos Pretos Novos. Disponível em: <https://pretosnovos.com.br/>. Acesso em: 3 set. 2021.

INSTITUTO Moreira Salles. Disponível em: <https://ims.com.br>. Acesso em: 28 jul. 2023.

INSTITUTO do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br>. Acesso em: 14 jun. 2021.

JORNAL Folha de São Paulo. Disponível em: <https://www.folha.uol.com.br>. Acesso em: 13 jul. 2023.

JORNAL O Globo. Disponível em: <https://oglobo.globo.com>. Acesso: 12 dez. 2023.

KNABB, Ken (org.). *Situationist International – Anthology*. Califórnia: Bureau of Public Secrets, 1995.

LEFEBVRE, Henri. *La revolucion urbana*. Madrid: Alianza Editorial, 1972.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro Editora, 2006.

LESSA, Andrea; TAVARES, Reinaldo Bernardes *et al.* Da alfândega ao Valongo: A entrada dos cativos africanos no Rio de Janeiro no século dezenove sob uma nova perspectiva historiográfica. *Latin American Antiquity*, Londres, Cambridge University Press, v. 31, n. 2, p. 342–359, 2020. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/latin-american-antiquity/article/da-alfandega-ao-valongo-a-entrada-dos-cativos-africanos-no-rio-de-janeiro-no-seculo-dezenove-sob-uma-nova-perspectiva-historiografica/AF3E7E47D41E0DEB238B9E1FCC4E4226>

LESSA, Andrea; TAVARES, Reinaldo Bernardes *et al.* Paisagem, Morte e Controle Social: O Valongo e o Cemitério dos Pretos Novos no Contexto Escravocrata do Rio de Janeiro nos

séculos XVIII e XIX. *Paisagem Híbrida*, Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes – UFRJ, v. 1, n. 1, p. 132-161, 2018.

LEVI, Giovanni. Sobre a Micro-História. In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

LIMA, Evelyn Furkim Werneck. *Avenida Presidente Vargas: uma drástica cirurgia*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1990. (Coleção Biblioteca Carioca).

LIMA, Tania Andrade; SOUZA, Marcos André Torres; SENE, Glaucia Malerba. Weaving the second skin: protection against evil among Valong slaves at nineteenth century. Rio de Janeiro, *Journal of African Diaspora, Archeology and Heritage*, v. 3, n. 2, p.103-136, 2014.

LINKER, Kate. *Love for sale: the words and pictures of Barbara Kruger*. Nova York: Abrams, 1990.

LISSOVSKY, Maurício. A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem? *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*, Belém, Ciências Humanas, v. 9, n. 2, p. 305-322, maio-ago. 2014.

MACHADO, Antonio Carlos. Entrevista concedida a Joana Traub Csekö. Rio de Janeiro, 27 jul. 2022.

MACHADO, Arlindo. *O Quarto iclonoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

MARINHO, Rosiete. Entrevista concedida a Joana Traub Csekö. Rio de Janeiro, 03 mar. 2023.

MARTINS, Sérgio. Entrevista concedida a Joana Traub Csekö. Rio de Janeiro, 22 dez. 2022 e 15 fev. 2023.

MATOS, Maria Izilda Santos de. *Cotidiano e cultura: história, cidade e trabalho*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

MATTAR, Paulo e PEREGRINO, Nadja. *Rochelle Costi: oportunidades ópticas*. Niterói: Galeria de Arte UFF, 1994.

MOLDERINGS, Herbert. *László Moholy-Nagy*. França: Nathan, 1998. (Coleção Photo Poche).

MONTUANO, Thiago. *História da Zona Portuária do Rio de Janeiro*. Aula online promovida pelo Instituto de Pesquisa e Memória dos Pretos Novos (IPN), 09 ago. 2022.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995. (Coleção Biblioteca Carioca).

McLEAN, Adam. *A commentary on the Mutus Liber*. Grand Rapids MI: Phanes Press, 1991.

MUMFORD, Lewis. *A Cidade na História: suas origens, transformações e perspectivas*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MUSEU da História e da Cultura Afro-Brasileira. Disponível em: <https://www.rio.rj.gov.br/web/muhcab>. Acesso em: 5 jun. 2023.

MUSEU da Maré. *O Museu da Maré é um conjunto de ações voltadas para o registro, preservação e divulgação da história das comunidades da Maré, no Rio de Janeiro*. Disponível em: <https://www.museumare.org>. Acesso em: 4 maio 2023.

NATALE, Simone. A short history of superimposition: From spirit photography to early cinema. *Early Popular Visual Culture*, Inglaterra, Routledge, v. 10, n. 2, p. 125-145, 2012.

OLIVEIRA, Marcos Cesar da Cruz. Entrevista concedida a Joana Traub Csekö. Rio de Janeiro, 10 ago. 2022.

OLIVEIRA, Rita Cristina. *Cais do Valongo, ausência de políticas públicas, conflitos judiciais: um problema na justiça de transição, de direito à memória*. Aula online promovida pelo Instituto de Pesquisa e Memória dos Pretos Novos (IPN), 06 out. 2022.

OSBORNE, Peter. Infinite exchange: The social ontology of the photographic image. *Philosophy of Photography*, Londres, v. 1, n. 1, p. 59-68, 2010.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

PEREIRA, Júlio César Medeiros da Silva. *À flor da terra: o cemitério dos pretos novos no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Garamond - IPHAN, 2007.

PLATAFORMA Tainacan. Plataforma que disponibiliza o software livre Tainacan para a criação de repositórios de acervos online. Disponível em: <https://tainacan.org>. Acesso em: 10 dez. 2023.

PORTAL Brasileira Fotográfica. Acervo online que conta com mais de duas mil imagens que mostram o período de consolidação da fotografia no Brasil. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br>. Acesso em: jun. 2021.

PORTAL Augusto Malta. Reúne a produção do fotógrafo oficial da prefeitura do Rio de Janeiro e seus filhos. Disponível em: <http://portalaugustomalta.rio.rj.gov.br>. Acesso em: jun. 2021.

POSSIDÔNIO, Eduardo. *Caminhos do sagrado no Rio de Janeiro no século XIX*. Aula online promovida pelo Instituto de Pesquisa e Memória dos Pretos Novos (IPN), 24 mar. 2021.

PRINS, Gwyn. História Oral. In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

QUINTERO, Pablo; FIGUEIRA, Patricia *et al.* Uma breve história dos estudos decoloniais. *Museu de Arte de São Paulo*, São Paulo, 2019.

RENNÓ, Rosângela. Entrevista concedida a Joana Traub Csekö. Rio de Janeiro, 2001.

RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó*. São Paulo: Edusp, 1998.

RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó: o arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

REVISTA Select/Celeste. Select/Celeste é um projeto editorial brasileiro especializado na cobertura e análise das artes visuais e da cultura contemporânea. Disponível em: <https://select.art.br>. Acesso em: 10 dez. 2023.

REVISTA Zum. ZUM é a revista de fotografia contemporânea do Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://revistazum.com.br>. Acesso em: 10 jul. 2023.

RIBAS, Cristina. *Arquivos do Presente*. Site do projeto da artista. Disponível em: <https://arquivosdopresente.wordpress.com/>. Acesso em: 10 out. 2020.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

RODRIGUES, Cristiane (Kriss). Entrevista concedida a Joana Traub Csekö. Rio de Janeiro, 09 set. 2022.

RODRIGUES, Fernanda Barbosa Reis. *Os engenheiros tomam partido: trajetórias e transformações no Clube de Engenharia (1974-1910)*. 2017. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.

ROCHA, Oswaldo Porto. *A era das demolições: cidade do Rio de Janeiro 1870-1920*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995. (Coleção Biblioteca Carioca).

SANTANNA, Jorge. *Migração africana, políticas migratórias, eugenia e racismo institucional*. Aula online promovida pelo Instituto de Pesquisa e Memória dos Pretos Novos (IPN), 06 setembro de 2022.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil, uma Biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SHERMAN, Cindy. *Cindy Sherman: Retrospective*. Nova York: Thames & Hudson, 2003.

SLATER, Tom. Gentrification of the City. In: BRIDGE, Gary; WATSON, Sophie. *The New Blackwell Companion to the City*. New Jersey, EUA: Blackwell Publishing, 2011.

SILVA, Alberto. *Formação socioespacial da Zona Portuária do Rio de Janeiro*. Aula online promovida pelo Instituto de Pesquisa e Memória dos Pretos Novos (IPN), 14 mar. 2023.

SIMAS, Luiz Antonio. *Crônicas exusíacas e estilhaços pelintras*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023.

SIMAS, Luiz Antonio. *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

SIMAS, Luiz Antonio. Territórios de luta e de identidades. In: TEIXEIRA, Carlo Alexandre (org.). *Rodas dos saberes do Cais do Valongo*. Niterói, RJ: Kabula Artes e Projetos, 2015.

STELLA, Luz. *Quilombos do Sertão Carioca*. Memórias afrodiaspóricas no Maciço da Pedra Branca. Aula online promovida pelo Instituto de Pesquisa e Memória dos Pretos Novos (IPN), 22 março de 2023.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. Geografia Histórica da Região do Valongo, 1713-1904. *Acervo – Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, v. 29, n. 1, p. 150-161, jan./jun. 2016.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *História da Capoeira*. Aula online promovida pelo Instituto de Pesquisa e Memória dos Pretos Novos (IPN), 18 abr. 2023.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *O Complexo Negreiro do Valongo*. Aula online promovida pelo Instituto de Pesquisa e Memória dos Pretos Novos (IPN), 30 jun. 2021.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *Valongo, cais dos escravos: memória da diáspora e modernização portuária na cidade do Rio de Janeiro, 1668-1911*. Relatório de Pós-Doutoramento. Departamento de Antropologia, Programa de Pós-Graduação em Arqueologia, Museu Nacional – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.

SOLNIT, Rebecca. The ruins of memory. *EXIT imagen y cultura*. Madrid, Olivares y Asociados, n. 24, p. 136-146, 2006.

SOUZA, Mônica Lima. *Africanas na região do Valongo, no século XIX*. Aula online promovida pelo Instituto de Pesquisa e Memória dos Pretos Novos (IPN), 18 maio 2021.

TAVARES, Reinaldo. *Pesquisa arqueológica no Cemitério dos Pretos Novos*. Aula online promovida pelo Instituto de Pesquisa e Memória dos Pretos Novos (IPN), 6 abr. 2021.

TIEDEMANN, Rolf. Introdução à Edição Alemã (1982). In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

TROPE, Paula. Entrevista concedida a Joana Traub Csekö. Rio de Janeiro, 2001.

TROPE, Paula. *Emancipatory Action*. Nova York: Americas Society, 2010.

TROPE, Paula de Lima. *Relatos, pequenas histórias dentro da História: infância, juventude, vulnerabilidade*. 2022. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

VALADÃO, Regina Coeli Mendes. *Tradição e criação, memória e patrimônio: a revitalização da zona portuária do Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado em Memória Social) - Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

VARELA, William (Kimura). Entrevista concedida a Joana Traub Csekö. Rio de Janeiro, 11 nov. 2022.

VASQUEZ, Pedro; LINHARES, Zeca. *Augusto Malta e a memória visual da transformação do Rio de Janeiro*. FotoRio Festival, programação da exposição virtual “O Mar de Malta – O Rio de Janeiro marca sua identidade nas fotografias de Augusto Malta”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=INQY5HMxaDA> . Acesso: 05 mar. 2021.

VIEIRA, Carlos Antônio Pinto *et al.* (org.). *A Maré em 12 tempos*. Rio de Janeiro: Ceasm: Espirógrafo, 2020.

WARBURG, Aby. *Atlas mnemosyne*. Madri: Ediciones Akal, 2010.

ZUROMSKIS, Catherine. *Snapshot photography: the lives of images*. Massachusetts, EUA: MIT Press, 2013.

TERMO DE CONSENTIMENTO PARA ENTREVISTA, CESSÃO GRATUITA DE IMAGEM E FOTOGRAFIAS AO PROJETO “PASSAGENS – CENTRO”

Você está sendo convidado/a a participar do projeto “*Passagens – Centro*”: *Lugares Intersticiais de um Rio de Janeiro Submerso*, pesquisa de cunho acadêmico e artístico, realizada por Joana Traub Csekö. Joana é uma artista-pesquisadora que trabalha com fotografia e o fenômeno urbano, com especial interesse pela cidade do Rio de Janeiro, onde vive. A artista pode ser contactada pelo e-mail traub@terra.com.br ou pelo telefone (21) 993820132.

Este projeto faz parte da tese de doutorado da realizadora pelo programa de pós-graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (PPGARTES-UERJ) e conta com a parceria do Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos (IPN).

A pesquisa pretende reunir e organizar fotografias cedidas por moradores da região central da cidade, especialmente da zona portuária e da chamada Pequena África. Será criado um acervo digital sobre a história e a memória afetiva desses lugares a partir das vivências de seus habitantes, colhidas em entrevistas. O acervo contará com a reprodução das fotografias cedidas pelos moradores e o áudio das entrevistas. Além disso, será realizado um trabalho artístico que incluirá fotos selecionadas do conjunto reunido.

Passagens – Centro funcionará como projeto piloto para a constituição de um “arquivo vivo”, que poderá ser expandido de acordo com o interesse despertado pela pesquisa. A pesquisadora será responsável por realizar as entrevistas; iniciar a descrição e indexação das fotografias cedidas; escaneá-las e armazená-las; além de desenvolver um *site* onde as fotografias doadas e breves trechos das entrevistas serão disponibilizados, resguardando a proteção dos dados pessoais coletados, nos termos da Lei Geral de Proteção de Dados. O arquivo digital completo será integrado ao acervo do Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos (IPN), localizado na Rua Pedro Ernesto, 32-34, Gamboa - Rio de Janeiro.

A cada colaborador será entregue a versão digitalizada das imagens cedidas ao projeto. As versões originais das fotografias em papel serão devolvidas aos proprietários após serem digitalizadas.

Uma seleção das fotografias cedidas será utilizada em um trabalho de arte que integrará a pesquisa de doutorado descrita. A artista entrará em contato com os doadores cujas imagens forem empregadas e, caso haja interesse, poderá oferecer um exemplar da nova obra produzida. Como conclusão desse processo também será realizada uma exposição com o trabalho artístico desenvolvido a partir do acervo reunido.

Os nomes dos doadores das fotografias constarão no *site* e no arquivo digital que será vinculado ao IPN, bem como no trabalho autoral da artista relacionado à pesquisa.

Pelo presente documento, _____
inscrito/a no CPF sob o número _____, residente _____

com telefone nº (____) _____ e e-mail _____,
manifesta a livre e inequívoca vontade de colaborar com a pesquisa, em parceria com o Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos, com a cessão de imagens e fotografia(s) relacionada(s) ao tema, oficializando a cessão gratuita dos direitos de imagem e de propriedade da(s) _____ fotografias(s) ora descrita(s), bem como dos dados e informações coletadas, concordando com o tratamento, exclusivamente, para as finalidades artística e acadêmica, em conformidade com a Lei nº 13.709 – Lei Geral de Proteção de Dados Pessoais (LGPD), possibilitando a utilização em exposição artística, cultural e comercial, com eventual publicação e divulgação da pesquisa, em mídias digitais e/ou impressas.

Fica resguardada à artista-pesquisadora a liberdade criativa, o direito autoral e intelectual sobre o trabalho realizado a partir do acervo ora disponibilizado, podendo, reproduzir, expor artística, cultural e comercialmente, usar e dispor, integral ou parcialmente, sem quaisquer ônus e contraprestação aos cedentes.

Referência	Descrição da Imagem	Informações Relevantes

Rio de Janeiro, _____ de _____ de _____.

Cedente:

Pelo presente documento, Cristiane de Souza Rodrigues (Kriss) **manifesta a livre e inequívoca vontade de colaborar com a pesquisa**, em parceria com o Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos, com a cessão de imagens e fotografia(s) relacionada(s) ao tema, oficializando a cessão gratuita dos direitos de imagem e de propriedade da(s) **27** fotografias(s) ora descrita(s), bem como dos dados e informações coletadas, concordando com o tratamento, exclusivamente, para as finalidades artística e acadêmica, em conformidade com a Lei nº 13.709 – Lei Geral de Proteção de Dados Pessoais (LGPD), possibilitando a utilização em exposição artística, cultural e comercial, com eventual publicação e divulgação da pesquisa, em mídias digitais e/ou impressas.

Fica resguardada à artista-pesquisadora a liberdade criativa, o direito autoral e intelectual sobre o trabalho realizado a partir do acervo ora disponibilizado, podendo, reproduzir, expor artística, cultural e comercialmente, usar e dispor, integral ou parcialmente, sem quaisquer ônus e contraprestação aos cedentes.

Referência	Descrição da Imagem	Informações Relevantes
	foto cor vertical 10x15 cm	Aniversário Kriss na Praça da Harmonia.
	foto cor 10x15 cm com margem branca	Aniversário da avó Maria Eliete. ano foto: 1973
	foto cor 10x15 cm frente e verso digitalizados	Tio Kriss, Beto, caminhoneiro de Paulo Afonso-BA, cidade natal de Kriss e mãe Kriss. ano foto: 1987 local: Iraque
	foto cor vertical 10x15 cm	família Kriss A casa nº 353, Rua Sacadura Cabral, foi a segunda onde Kriss morou na Gamboa. A casa foi cedida à família quando a avó saiu da Vasp e as condições financeiras ficaram difíceis: "um senhor deu um terreno para ela tomar conta, onde tinham 'só dois vãos' e ela não poderia construir, pois a casa era cedida, aqui era o quintal."
	foto cor vertical 10x15 cm	Família Kriss, segunda casa onde Kriss morou, Rua Sacadura Cabral, 353. "Caroço (avó); meu tio (irmão da minha mãe); amigo que morava lá; filho de uma tia-avó do nordeste." "Minha casa sempre teve muita gente, muita criança. A casa da minha vó era como se fosse um albergue, e hj minha casa tb é assim, sempre cheia de gente." "Quando as pessoas chegavam do nordeste, e não tinham onde ficar, ficavam na casa da minha avó."

Referência	Descrição da Imagem	Informações Relevantes
	foto cor vertical 10x15 cm	Família Kriss, segunda casa onde Kriss morou, Rua Sacadura Cabral, 353 "Minha vó sempre deixou a casa enfeitada, santinho, vela de sétimo dia, com tudo."
	foto cor vertical 10x15 cm	"Meu tio, mulher do meu tio, minhas primas, meu avô e primos da minha mãe." "Era uma casinha bem humilde, com dois vãos, muita gente na casa. Por isso hj moro numa casa onde não consigo viver só. Eu tenho um hostel, mas quando marítimos ou o pessoal da psiquiatria que eu tomo conta não tem lugar lá, acabam ficando na minha casa."
	foto cor horizontal 10x15 cm	família Kriss, segunda casa onde Kriss morou, Rua Sacadura Cabral, 353 "Na casa da minha avó tinha muita festa."
	foto cor vertical 10x15 cm	Kriss no curso de culinária no Centro Cultural José Bonifácio. Kriss e colegas de curso, meninas do Morro da Providência.
	foto cor vertical 10x15 cm	Kriss no curso de culinária no Centro Cultural José Bonifácio. Kriss e professora do curso de culinária.
	foto cor quadrada 10x10 cm	"Íamos a pé da Gamboa até o Aterro, nosso avô nos levava, ficávamos nas pedras da praia. Nosso dinheiro gastávamos na feira da Glória, comprávamos um montão de frutas. Adorávamos esse passeio!" Kriss e irmãos em uma passarela do Aterro no domingo. "Éramos 9 irmãos" nessa foto, Aninha, Adriana, Tarsisco, Rogério e Kriss. ano foto: 1979
	foto cor vertical 10x15 cm bordas arredondadas	Avô Kriss, Juracir, apelido Caroço.
	foto cor vertical 10x15 cm frente e verso digitalizados	Avó Kriss, Maria Eliete, em um terreiro em Madureira, com a amiga Eva.
	documento com fotografia	Carteira de identidade Maria Eliete, avó Kriss por parte de mãe.

Referência	Descrição da Imagem	Informações Relevantes
	foto cor vertical 10x15 cm frente e verso digitalizados	Sentados, Maria Eliete (avó Kriss) e Juracir (avô Kriss) por parte de mãe na casa da Rua Sacadura Cabral, 353. Em pé, nora Cida e ex-nora Almerly da avó, neném Paulinha, prima.
	foto cor vertical 10x15 cm	Maria Eliete (avó Kriss por parte de mãe). Avó pernambucana, uma mulher sofrida, os pais "deram ela para 'uma casa de família', ela se apaixonou pelo avô, caminhoneiro, descobriu coisas sobre ele e então entregou todos os filhos na casa da sogra e veio sozinha trabalhar em casas de família no Rio passando roupa. Depois trabalhou na Vasp." "Minha mãe trabalhou na cozinha dos outros (a família foi bem sofrida)." "A bisavó morreu (sogra que cuidou dos filhos) então a mãe da Kriss veio para o Rio. Mas ela não gostava do Rio, achava muito violento, sempre preferiu o nordeste. Ela ia e vinha, passava uma ano aqui, um ano na Bahia. Local foto: Rua Conselheiro Zacarias, 2. Casa da Dona Lúcia, amiga que Eliete acolheu quando chegou da Bahia.
	foto cor vertical 10x15 cm	Maria Eliete (avó Kriss por parte de mãe)
	foto cor vertical 10x15 cm bordas arredondadas	Juracir, apelido Caroço (avô Kriss) na Praça da Harmonia. "Meu avô plantou uma amendoeira na praça que hoje é enorme, em frente a rua São Gregório."
	foto cor quadrada 10x10 cm bordas arredondadas	Kriss bebê na Praça da Harmonia com cachorro de pelúcia. "Nasci na Bahia, minha mãe sempre vinha pra cá, ia e voltava. Só não nasci aqui (no Rio) porque meu pai era caminhoneiro. Meus avós moravam aqui. Mas eu nasci em Paulo Afonso (cidade baiana) pois minha família tb é de lá."
	foto cor quadrada 10x10 cm bordas arredondadas	Kriss aos 5 anos com o irmão Rogério e amigo da mãe (adulto) na Praça da Harmonia. "Aqui é a rua São Gregório, aqui era o Bar do Jorge, que era uma lotérica, aqui era uma farmácia. Aqui sempre foi um bar, do seu Nelson, onde hj é a pizzeria do Júnior." "Quando eu era bebê morava na rua São Gregório e depois fui morar na R. Sacadura Cabral, 353." ano foto: 1979-80
	foto cor 10x15 cm cortada	Kriss jovem em uma ceia de Natal na Praça da Harmonia. "Como nossa casa era muito pequena, as nossas festas eram todas na praça, nossa ceia de Natal era na praça, botava a mesa da ceia na praça."

Pelo presente documento, João Carlos Bororó, presidente da Associação Previdenciária dos Estivadores Aposentados (APEA) cede **24** fotografias pertencentes à Associação. Assim, **manifesta a livre e inequívoca vontade de colaborar com a pesquisa**, em parceria com o Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos, com a cessão de imagens e fotografia(s) relacionada(s) ao tema, oficializando a cessão gratuita dos direitos de imagem e de propriedade da(s) fotografias(s) ora descrita(s), bem como dos dados e informações coletadas, concordando com o tratamento, exclusivamente, para as finalidades artística e acadêmica, em conformidade com a Lei nº 13.709 – Lei Geral de Proteção de Dados Pessoais (LGPD), possibilitando a utilização em exposição artística, cultural e comercial, com eventual publicação e divulgação da pesquisa, em mídias digitais e/ou impressas.

Fica resguardada à artista-pesquisadora a liberdade criativa, o direito autoral e intelectual sobre o trabalho realizado a partir do acervo ora disponibilizado, podendo, reproduzir, expor artística, cultural e comercialmente, usar e dispor, integral ou parcialmente, sem quaisquer ônus e contraprestação aos cedentes.

Referência	Descrição da Imagem	Informações Relevantes
	foto PB 18x24 cm Alguns nomes escritos em caneta esferográfica azul identificando os membros do grupo. Da esq. p/ a direita [complementados por Bororó]: Tito, seu Baianinho (de chapéu), não identificado, Luizinho Black, Bororó, não identificado, Reinaldo, Emetério (Vadeco), Zulu.	“Entrei em 1977 pra estiva e em 1978 foi fundado um grupo, chamado ‘Os 25 da Estiva’, era um grupo que cuidava ‘do social’, organizávamos bailes, essas coisas. Eu fiz parte desse grupo.”
	foto PB 18x24 cm Alguns nomes escritos em caneta esferográfica azul identificando os membros do grupo. Da esq. p/ a direita [complementados por Bororó]: sentados, seu Baianinho (de chapéu), não identificado, Zulu, Reinaldo, Tito. de pé, não identificado, Emetério (Vadeco), Bororó, Luizinho Black.	“Todos usam uma faixa no braço, a faixa dos ‘25 da Estiva’.” “Meu nome é João Carlos, mas sou mais conhecido como Bororó, apelido que ganhei com 4 anos de idade, por minha mãe cortar meu cabelo com cuia, tipo índio. Ela era alagoana, filha de índia.”
	foto cor 15x21 cm	[Sobre as fotos da Associação] “Todo 6 de dezembro se comemora a fundação da Associação dos Estivadores, então aproveitamos a data para fazer neste dia a festa/ confraternização de final de ano.”
	foto cor 15x21 cm Nomes escritos em caneta esferográfica azul identificando as pessoas na foto: Adão e Nelson	“Seu Tite e seu Nelson na missa da Associação.”

Referência	Descrição da Imagem	Informações Relevantes
	foto vertical cor 15x21 cm	Seu Tite (Manoel Adão Floriano), ex-combatente na 2a Guerra e estivador. “Era a pessoa que mais ajudava aqui na Associação.”
	foto cor 15x21 cm com margem data na foto: 18/10/2014	
	foto cor 15x21 cm	“Todo ano há tb uma missa nesse dia [dia da fundação da Associação, 6/12], que costumava ser realizada na Igreja do Santo Cristo dos Milagres.” [foto na praça em frente à igreja do Santo Cristo.]
	foto cor 15x21 cm	Confraternização da Associação no Clube Guanabara da Ilha. Paulo Amargoso (de chapéu), estivador e primeiro presidente da Escola de Samba Unidos da Ilha, ao seu lado de camisa rosa, seu Nelson. “Qualquer lugar que vc for, qualquer coisa que mexa com samba, com clube, pode crer que tem um estivador metido. A maioria dos estivadores tem descendência afro-ameríndia, então isso já vem no sangue.”
	foto cor 15x21 cm	Confraternização da Associação na Portelinha, da esq. para a direita: Tim Maia, Carpegiani (de óculos escuros), Bical (com charuto). Kung-fu em pé (ao lado pessoa com óculos escuros), Paulinho do Trigueiro (tesoureiro da Associação) e ao lado, seu filho.
	foto cor 15x21 cm	Confraternização da Associação na Portelinha. Seu Carlinhos (de camisa azul marinha), Paulo Amargoso (de chapéu branco com fita azul).
	foto cor 15x21 cm	Confraternização da Associação na Portelinha. Da esq. para a direita: Não identificado, Zulu, Laerte, Rosalvo.

Pelo presente documento, João Carlos Bororó, presidente da Associação Cultural Bloco Carnavalesco Coração das Meninas cede **45** fotografias pertencentes ao Bloco. Assim, **manifesta a livre e inequívoca vontade de colaborar com a pesquisa**, em parceria com o Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos, com a cessão de imagens e fotografia(s) relacionada(s) ao tema, oficializando a cessão gratuita dos direitos de imagem e de propriedade da(s) fotografias(s) ora descrita(s), bem como dos dados e informações coletadas, concordando com o tratamento, exclusivamente, para as finalidades artística e acadêmica, em conformidade com a Lei nº 13.709 – Lei Geral de Proteção de Dados Pessoais (LGPD), possibilitando a utilização em exposição artística, cultural e comercial, com eventual publicação e divulgação da pesquisa, em mídias digitais e/ou impressas.

Fica resguardada à artista-pesquisadora a liberdade criativa, o direito autoral e intelectual sobre o trabalho realizado a partir do acervo ora disponibilizado, podendo, reproduzir, expor artística, cultural e comercialmente, usar e dispor, integral ou parcialmente, sem quaisquer ônus e contraprestação aos cedentes.

Referência	Descrição da Imagem	Informações Relevantes
	Conjunto de 12 fotos PB, 23x17 cm com margem, doado por Sérgio Martins ao atual presidente do bloco, João Bororó. Segundo desfile do bloco, em 1966.	“São fotos do segundo desfile do Coração das Meninas, em 1966.” [Sérgio Martins, filho de Manoel Martins, primeiro presidente do bloco]
	Conjunto de 12 fotos PB, 23x17 cm com margem Segundo desfile do bloco, em 1966.	“É um bloco familiar, sempre foi. Então procuro manter essa tradição de unir famílias aqui da região.” [João Bororó] data: 1966
	Conjunto de 12 fotos PB, 23x17 cm com margem Segundo desfile do bloco, em 1966.	data: 1966
	Conjunto de 12 fotos PB, 23x17 cm com margem Segundo desfile do bloco, em 1966. Fotógrafo do conjunto de fotos: Anver Bilate	“O Bloco foi fundado no fim de 1964 por um grupo de jovens, que, voltando de uma festa na R. dos Cajueiros e atravessando o túnel da Central, percebeu que o único bloco que havia no território, o mais afamado, o Bloco da Harmonia, não iria mais sair. O grupo de jovens se perguntou: ficaremos sem bloco na Saúde? Vamos fazer um bloco! O nome ‘Coração das Meninas’ veio porque as garotas sempre fechavam com a rapaziada, acompanhavam tudo, então se decidiu por esse nome.” [João Bororó] “Os fundadores do bloco são 5: Mário Dias, Wilson Miranda, Edson Paiva, Jair Santos e Décio Infante.” [Sérgio Martins] data: 1966

Referência	Descrição da Imagem	Informações Relevantes
	Conjunto de 12 fotos PB, 23x17 cm com margem Segundo desfile do bloco, em 1966.	data: 1966
	Conjunto de 12 fotos PB, 23x17 cm com margem Segundo desfile do bloco, em 1966. Fotógrafo do conjunto de fotos: Anver Bilate	"Joãozinho [Bororó] é cria do Coração das Meninas, ele tinha 14 anos quando começou na bateria do bloco. Agradeço muito ele ter querido retomar o bloco." [Sérgio Martins] "Eu comecei no bloco aos 14 anos de idade. Eu era o primeiro repinique da bateria." [João Bororó] data: 1966
	Conjunto de 12 fotos PB, 23x17 cm com margem O segundo desfile do bloco, em 1966. Fotógrafo do conjunto de fotos: Anver Bilate	"Naquela época as 'peças' da bateria eram com couro, não era nylon não. Então vc imagina, 40-50 peças pra encourar com o arquiho de madeira, as vezes furava de um dia pro outro. No primeiro ano furou tudo ali, antes do desfile. Me lembro eu arrecadando dinheiro pra comprar mais couro, fui na cidade comprar e encouramos tudo na segunda de manhã pro bloco desfilar à tarde. Foi dessa vez que eu aprendi: vc passa azeite de dendê na parte porosa do couro que ele nunca mais vai furar e o som vai melhorar." data: 1966
	Conjunto de 12 fotos PB, 23x17 cm com margem Segundo desfile do bloco, em 1966. Fotógrafo do conjunto de fotos: Anver Bilate	"Tinha uma chapeleira aqui da Saúde que fazia os chapéus da bateria do bloco, a Dona Dulce. As fantasias quem fazia era a esposa do Sebastião (Tião) Roxo." [Sérgio Martins] data: 1966
	Conjunto de 12 fotos PB, 23x17 cm com margem Segundo desfile do bloco, em 1966. Fotógrafo do conjunto de fotos: Anver Bilate	data: 1966
	Conjunto de 21 fotos PB, 12x18 cm com margem, doado por Sérgio Martins ao atual presidente do bloco, João Bororó. Segundo desfile do bloco, em 1966. Fotógrafo do conjunto de fotos: Anver Bilate	"Quem confiou estes conjuntos de fotos a mim foi o filho do seu Manoel, Sérghino do Maneco. Manoel foi o primeiro presidente do bloco." [João Bororó] data: 1966
	Conjunto de 21 fotos PB, 12x18 cm com margem. Segundo desfile do bloco, em 1966. Fotógrafo do conjunto de fotos: Anver Bilate	"O Anver era fotógrafo policial, ele era de família tradicional. Vc vê que pra 1966, essas fotos são muito boas, ele tinha uma Rolleiflex." [Sérgio Martins] data: 1966

Referência	Descrição da Imagem	Informações Relevantes
	Conjunto de 21 fotos PB, 12x18 cm com margem. Segundo desfile do bloco, em 1966. Fotógrafo do conjunto de fotos: Anver Bilate	“Todo mundo, quando fala do ‘Coração das Meninas’ fala que tinha uma bateria maravilhosa. Eu saía na marcação. O Joãozinho era o baluarte no repique. Era ele que fazia o ‘pica-pau’ para entrada de toda bateria. ‘Pica-pau’ é a bossa.” [Sérgio Martins] data: 1966
	Conjunto de 21 fotos PB, 12x18 cm com margem. Segundo desfile do bloco, em 1966. Fotógrafo do conjunto de fotos: Anver Bilate	“O trajeto do desfile era saindo da Praça da Harmonia, pegando a Sacadura Cabral e finalizando na Rio Branco.” [João Bororó] data: 1966
	Conjunto de 21 fotos PB, 12x18 cm com margem. Segundo desfile do bloco, em 1966. Fotógrafo do conjunto de fotos: Anver Bilate	As fotos do bloco desfilando, tiradas do alto, são no Santo Cristo, descendo a Rua Cardoso Marinho.” [Sérgio Martins] “Os integrantes do bloco sempre foram as famílias da Saúde, da Gamboa e do Morro da Providência, uma parte do Santo Cristo e da Praça Mauá.” [João Bororó] data: 1966
	Conjunto de 21 fotos PB, 12x18 cm com margem. Segundo desfile do bloco, em 1966. Fotógrafo do conjunto de fotos: Anver Bilate	“Existia um rivalidade entre o Coração e o bloco Fala Meu Louro, que é do Santo Cristo.” [João Bororó] data: 1966
	Conjunto de 21 fotos PB, 12x18 cm com margem. Segundo desfile do bloco, em 1966. Fotógrafo do conjunto de fotos: Anver Bilate	“Nessa época [desfile de 1966] não havia enredo, havia as alas. Uma das alas se chamava ‘O circo chegou’.” [Sérgio Martins] data: 1966
	Conjunto de 21 fotos PB, 12x18 cm com margem. Segundo desfile do bloco, em 1966. Fotógrafo do conjunto de fotos: Anver Bilate	“Os grandes carnavalescos aqui do Rio nasceram na Saúde. Começou com seu Antoniquim, que era o pai do Décio, depois Juvenal Frasão, João Moleque, que fazia o Recreio das Flores. Paulo Olivieri (cenógrafo), o Edinho, que era espetacular, foi ele que deu a ideia pra ala ‘O circo chegou’.” [Sérgio Martins] data: 1966
	Conjunto de 21 fotos PB, 12x18 cm com margem. Segundo desfile do bloco, em 1966. Fotógrafo do conjunto de fotos: Anver Bilate	data: 1966

Pelo presente documento, William Varella (Kimura), presidente da Sociedade Dramática Particular Filhos de Talma, cede **30** fotografias pertencentes à Sociedade. Assim, **manifesta a livre e inequívoca vontade de colaborar com a pesquisa**, em parceria com o Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos, com a cessão de imagens e fotografia(s) relacionada(s) ao tema, oficializando a cessão gratuita dos direitos de imagem e de propriedade da(s) fotografias(s) ora descrita(s), bem como dos dados e informações coletadas, concordando com o tratamento, exclusivamente, para as finalidades artística e acadêmica, em conformidade com a Lei nº 13.709 – Lei Geral de Proteção de Dados Pessoais (LGPD), possibilitando a utilização em exposição artística, cultural e comercial, com eventual publicação e divulgação da pesquisa, em mídias digitais e/ou impressas.

Fica resguardada à artista-pesquisadora a liberdade criativa, o direito autoral e intelectual sobre o trabalho realizado a partir do acervo ora disponibilizado, podendo, reproduzir, expor artística, cultural e comercialmente, usar e dispor, integral ou parcialmente, sem quaisquer ônus e contraprestação aos cedentes.

Referência	Descrição da Imagem	Informações Relevantes
	Fotografia pb 12x17 cm com paspatur	acervo Sociedade Dramática Particular Filhos de Talma, s/d "Essa área aqui tinha muitos portugueses, na época dos estivadores. Foram eles os fundadores do Talma." [Kimura]
	Fotografia pb 12x17 cm com paspatur e legenda escrita à mão na parte inferior do paspatur	acervo Sociedade Dramática Particular Filhos de Talma legenda: "ala dos noivos, 1926"
	Fotografia pb 12x17 cm com paspatur decorado e legenda escrita à mão na parte superior do paspatur	acervo Sociedade Dramática Particular Filhos de Talma, s/d "O clube foi criado por portugueses no fim do século XIX (1878). Inclusive o nome Talma é de um dramaturgo francês muito conhecido na época." [Kimura]
	Fotografia pb 12x17 cm com paspatur e legenda escrita à mão na parte inferior do paspatur	acervo Sociedade Dramática Particular Filhos de Talma legenda: "Feijoada realizada em 17 de janeiro de 1932, em homenagem a Oswaldo Sadock."
	Fotografia pb 12x17 cm com paspatur	acervo Sociedade Dramática Particular Filhos de Talma, s/d "O Talma do início do século XX era tb uma sociedade carnavalesca, mais voltada pro Carnaval do Rio e para o teatro." [Kimura]

Referência	Descrição da Imagem	Informações Relevantes
	Fotografia pb 12x17 cm com paspatur	acervo Sociedade Dramática Particular Filhos de Talma, s/d
	Fotografia pb 12x17 cm com paspatur	acervo Sociedade Dramática Particular Filhos de Talma, s/d
	Fotografia pb 12x17 cm com paspatur, "Caldas" escrito à mão na parte superior do paspatur, no verso data escrita à mão	acervo Sociedade Dramática Particular Filhos de Talma, legenda no verso do paspatur: Rio de Janeiro, 23 de outubro de 1928
	Fotografia pb com margem, 17x24 cm, com data escrita à mão no verso	acervo Sociedade Dramática Particular Filhos de Talma, no verso da foto: 1/7/(1)933 "Essas são fotos no teatro do clube, quando ele ficava no segundo andar." [ambiente com janelas altas e cortinas] [Kimura]
	Fotografia pb com margem 12x17 cm, com data escrita à mão no verso	acervo Sociedade Dramática Particular Filhos de Talma, no verso da foto: 1935
	Fotografia pb 12x17 cm, com legenda escrita à mão no verso	acervo Sociedade Dramática Particular Filhos de Talma, legenda no verso da foto: "Pertence ao associado nº 102 Sr. Odir Ribeiro de Almeida"
	Fotografia pb com margem 12x17 cm	acervo Sociedade Dramática Particular Filhos de Talma, s/d
	Fotografia pb 12x17 cm com paspatur	acervo Sociedade Dramática Particular Filhos de Talma, s/d "A Sociedade também foi berço do Clube de Regatas Vasco da Gama." [Kimura]
	Fotografia pb 12x17 cm com paspatur e legendas escritas à mão envolta da imagem. Fotografia de estúdio, no canto inferior direito, a indicação: FOTOFILM - Rio Av. Marechal Floriano, 155	acervo Sociedade Dramática Particular Filhos de Talma legendas escritas à mão: "A Gloriosa S. D. P. Filhos de Talma ofereceu 'os Altetas'" "Ala dos Atletas, carnaval de 1943"

Referência	Descrição da Imagem	Informações Relevantes
	Fotografia pb, 17x23 cm com paspatur	acervo Sociedade Dramática Particular Filhos de Talma, s/d
	Fotografia pb, 17x23 cm com data escrita à mão no verso da foto	acervo Sociedade Dramática Particular Filhos de Talma, no verso da foto: 27/7/(1)963 “Estes eram os bailes sociais, só para sócios, aconteciam até 2x por mês. A maioria dos frequentadores morava na Saúde. Nos bailes tocava samba, bolero, samba-canção. Dançava-se agarradinho e solto, quando tocava rock, fox ou blues.” [Suely] Quem está na foto? Miranda, dançando, em primeiro plano, de frente, um dos fundadores do bloco Coração das Meninas; Emilson, sentado de terno claro no canto esquerdo; Joãozinho, no canto direito falando com alguém; Neusa um pouco mais ao fundo, dançando, de frente no meio da foto; Sarita, de frente à direita, com um penteado bonito, dançando com o marido (Nei). [Suely]
	Fotografia pb, 17x23 cm com data e legenda escritas à mão no verso da foto	acervo Sociedade Dramática Particular Filhos de Talma, no verso da foto: 27/7/(1)963 legenda: “Duda (irmão de Orlando Batista)
	Fotografia pb vertical, 17x23 cm com data escrita à mão no verso da foto	acervo Sociedade Dramática Particular Filhos de Talma, no verso da foto: 27/7/(1)963 "Na época Suely foi eleita a rainha do Talma e hj ela tem o título de 'Eterna Rainha do Talma'. Ela era uma associada e foi uma das protagonistas dos eventos do Talma nos anos 1960-70." [Kimura] O par Suely Azevedo de Aviz e Olindo Messias da Silva (apelido, Gabirú) dançando. “Nesse dia o pessoal da rádio Mauá estava lá e pediu pra gente dançar, por isso estamos sozinhos no salão, representando o Talma.” “Ganhamos muitos troféus [Suely e o par Gabirú] dançando pelo Talma, íamos a vários lugares, Petrópolis...” [Suely]

Referência	Descrição da Imagem	Informações Relevantes
	Fotografia pb, 17x23 cm com data e legenda escritas à mão no verso da foto	acervo Sociedade Dramática Particular Filhos de Talma, no verso da foto: 27/7/(1)963 Quem está na foto? Pares (da esquerda p/ a direita) e estilo de dança representando o Talma em competições: Bina e Conceição (dançavam tango); Paulinho (dançava twist); Suely e Gabirú (dançavam gafieira); Jucy e Edna (dançavam rock), Jucy trabalhava na revista O Cruzeiro. [Suely]
	Fotografia pb, 17x24 cm	acervo Sociedade Dramática Particular Filhos de Talma Conjunto de Ed Lincoln com o próprio tocando órgão. circa 1963-4 “No baile em que eu fui coroada [Rainha do Talma], o conjunto que estava tocando era o do Ed Lincoln, a coqueluche da época!” [Suely]
	2 fotografias pb 12x17 cm com margem serrilhada	acervo Sociedade Dramática Particular Filhos de Talma, s/d
	Fotografia pb, 18x24 cm com margem	acervo Sociedade Dramática Particular Filhos de Talma, s/d “O Talma foi um dos primeiros teatros amadores do Rio.” [Kimura]
	Fotografia pb, 18x24 cm com margem	acervo Sociedade Dramática Particular Filhos de Talma, s/d Peça de teatro na sede do clube.

Referência	Descrição da Imagem	Informações Relevantes
	conjunto de fotos digitais cor selecionado do perfil da mídia social Facebook de Kimura. Antiga sede da S. D. P. Filhos de Talma, antes de sua demolição para a refundação da Sociedade. fotógrafo: Kimura	“Inicialmente pensamos em fazer uma campanha de arrecadação para reerguermos o Talma. Aí teve uma Ação pela Cidadania na Praça da Harmonia, e veio o prefeito Eduardo Paes, que é um vascaíno aficcionado. Como nós sabíamos que o Clube de Regatas Vasco da Gama havia sido fundado aqui, fizemos um convite para o prefeito vir conhecer. Ele então disse que ‘queria ver o Talma de pé’.” [Kimura]
	conjunto de fotos digitais cor selecionado do perfil da mídia social Facebook de Kimura. Antiga sede da S. D. P. Filhos de Talma, antes de sua demolição para a refundação da Sociedade. fotógrafo: Kimura	
	conjunto de fotos digitais cor selecionado do perfil da mídia social Facebook de Kimura. Antiga sede da S. D. P. Filhos de Talma, antes de sua demolição para a refundação da Sociedade. fotógrafo: Kimura	
	conjunto de fotos digitais cor selecionado do perfil da mídia social Facebook de Kimura. Antiga sede da S. D. P. Filhos de Talma, antes de sua demolição para a refundação da Sociedade. fotógrafo: Kimura	
	conjunto de fotos digitais cor selecionado do perfil da mídia social Facebook de Kimura. Antiga sede da S. D. P. Filhos de Talma, antes de sua demolição para a refundação da Sociedade. fotógrafo: Kimura	
	conjunto de fotos digitais cor selecionado do perfil da mídia social Facebook de Kimura. Antiga sede da S. D. P. Filhos de Talma, antes de sua demolição para a refundação da Sociedade. fotógrafo: Kimura	
	conjunto de fotos digitais cor selecionado do perfil da mídia social Facebook de Kimura. Antiga sede da S. D. P. Filhos de Talma, antes de sua demolição para a refundação da Sociedade. fotógrafo: Kimura	

Pelo presente documento, William Varella (Kimura) **manifesta a livre e inequívoca vontade de colaborar com a pesquisa**, em parceria com o Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos, com a cessão de imagens e fotografia(s) relacionada(s) ao tema, oficializando a cessão gratuita dos direitos de imagem e de propriedade da(s) fotografias(s) ora descrita(s), bem como dos dados e informações coletadas, concordando com o tratamento, exclusivamente, para as finalidades artística e acadêmica, em conformidade com a Lei nº 13.709 – Lei Geral de Proteção de Dados Pessoais (LGPD), possibilitando a utilização em exposição artística, cultural e comercial, com eventual publicação e divulgação da pesquisa, em mídias digitais e/ou impressas.

Fica resguardada à artista-pesquisadora a liberdade criativa, o direito autoral e intelectual sobre o trabalho realizado a partir do acervo ora disponibilizado, podendo, reproduzir, expor artística, cultural e comercialmente, usar e dispor, integral ou parcialmente, sem quaisquer ônus e contraprestação aos cedentes.

Referência	Descrição da Imagem	Informações Relevantes
	foto digital cor selecionada do perfil da mídia social Facebook de Kimura	"Quando chega perto do carnaval, minha família já começa, 'e aí, vamos?'. Vem todo mundo pra minha casa, negócio de 15-20 pessoas. Carnaval todo é aqui. Desfilamos no Prata, no Escravos da Mauá, no Escorrega Mas Não Cai, no Coração das Meninas." Kimura e sua esposa Fátima ao fundo, em primeiro plano Thamires (filha), Kátia (cunhada) e sobrinhas. ano: 2018
	foto digital cor vertical selecionada do perfil da mídia social Facebook de Kimura	"O Cordão do Prata Preta está fazendo 18 anos, ele foi fundado em 2004." ano: 2014
	foto digital cor selecionada do perfil da mídia social Facebook de Kimura	Cordão do Prata Preta recebe o prêmio "Serpentina de Ouro", melhor organização de bloco. ano: 2014 da esq. p/ a direita: Aslan (fazendo heavy metal), Cláudia Góes, Kimura, Roberto, do Bloco Impossíveis e Antônio Augusto.
	foto digital cor selecionada do perfil da mídia social Facebook de Kimura	Kimura tocando surdo na banda do Prata Preta. ano: 2013
	foto digital cor selecionada do perfil da mídia social Facebook de Kimura	Kimura e Suely, a Eterna Rainha da S. D. P. Filhos de Talma. ano: 2015

Referência	Descrição da Imagem	Informações Relevantes
	conjunto de fotos digitais cor selecionado do perfil da mídia social Facebook de Kimura, desfile do Cordão do Prata "Ditadura Nunca Mais"	"Tivemos um ano em que o tema do samba do Prata foi 'Ditadura Nunca Mais'. Eu e Serginho Monte, que tb era diretor do bloco, resolvemos fazer uma 'alegoria' inspirada na música 'Pra não dizer que não falei de flores'. Nós pegamos um carrinho de supermercado e construímos um canhão com um extintor de incêndio." ano: 2014
	conjunto de fotos digitais cor selecionado do perfil da mídia social Facebook de Kimura, desfile do Cordão do Prata "Ditadura Nunca Mais"	"Então fomos na Cadeg comprar flores, mas era caro, acabamos pegando no descarte deles, nos enfiamos dentro de uma caçamba e voltamos com sacos e sacos de flores (risos). Quando chegamos na praça, enchíamos o canhão de flores e papel picado e dávamos aquele tiro, bam! e as flores voavam!" ano: 2014
	conjunto de fotos digitais cor selecionado do perfil da mídia social Facebook de Kimura, desfile do Cordão do Prata "Ditadura Nunca Mais"	Sérgio Monte e Kimura com o "canhão Pra Não Dizer que Não Falei de Flores" ano: 2014
	conjunto de fotos digitais cor selecionado do perfil da mídia social Facebook de Kimura, desfile do Cordão do Prata "Ditadura Nunca Mais"	ano: 2014
	conjunto de fotos digitais cor selecionado do perfil da mídia social Facebook de Kimura, desfile do Cordão do Prata em homenagem a Revolta da Vacina	"Quando me convidaram pra ser diretor do Prata, quem já tinha dado esse nome ao Cordão foi o Sérgio Monte, por conta da Revolta da Vacina. Ele, sendo historiador e morador da região, sabia da história, e como tudo aconteceu onde agora estava sendo criado o bloco, ele foi batizado assim." [Na foto, de terno e chapéu, Sérgio Monte, de verde, Kimura] ano: 2015
	conjunto de fotos digitais cor selecionado do perfil da mídia social Facebook de Kimura, desfile do Cordão do Prata em homenagem a Revolta da Vacina	"Quando fizemos o carnaval em homenagem ao personagem histórico do Prata Preta - foi aqui na praça (da Harmonia) que eles montaram as barricadas na Revolta da Vacina e o capoeirista Prata Preta (Horácio José da Silva) simulou um canhão para amedrontar a polícia." ano: 2015
	conjunto de fotos digitais cor selecionado do perfil da mídia social Facebook de Kimura, desfile do Cordão do Prata em homenagem a Revolta da Vacina	Nós fizemos um encenação com uma barricada de sacos de juta e usamos o canhão acionado com o extintor de incêndio. Eu sou o tipo de pessoa que gosta de fazer as coisas pra comunidade. Meu pai tb era assim." ano: 2015
	conjunto de fotos digitais cor selecionado do perfil da mídia social Facebook de Kimura, desfile do Cordão do Prata em homenagem a Revolta da Vacina	ano: 2015

Referência	Descrição da Imagem	Informações Relevantes
	duas fotos pb selecionadas do perfil da mídia social Facebook de Kimura, desfile do Cordão do Prata em homenagem a Revolta da Vacina fotógrafa: Mariana Rangel	ano: 2015
	duas fotos pb selecionadas do perfil da mídia social Facebook de Kimura, desfile do Cordão do Prata em homenagem a Revolta da Vacina fotógrafa: Mariana Rangel	ano: 2015
	foto digital cor selecionada do perfil da mídia social Facebook de Kimura	Kimura e seu "xequebalde" da esquerda p/ a direita: Kimura, Silvana e Lili, sentado, com microfone, Nadaí. Roda de samba Velhos Malandros ano: 2014
	foto digital cor selecionada do perfil da mídia social Facebook de Kimura	Kimura e seu "xequebalde", Sérgio Monte e César. Aniversário na Praça. ano: 2014
	conjunto de fotos digitais cor selecionado do perfil da mídia social Facebook de Kimura, Presépio na Praça da Harmonia	Presépio de Natal feito por Kimura com madeira reaproveitada, instalado na Praça da Harmonia para as festividades natalinas. ano: 2013
	conjunto de fotos digitais cor selecionado do perfil da mídia social Facebook de Kimura, Presépio na Praça da Harmonia	Presépio de Natal feito por Kimura com madeira reaproveitada, instalado na Praça da Harmonia para as festividades natalinas. ano: 2013
	foto digital cor s selecionada do perfil da mídia social Facebook de Kimura	"Morei na Providência até meus 50 anos, nascido e criado no Morro da Providência. Aqui [Saúde, Santo Cristo, Morro da Providência e do Pinto] é tudo uma coisa só. Quando me aposentei, tive condições, me mudei aqui pra baixo, vim morar na Gamboa. Falei com minha família que queria mudar pra uma casa melhor, mas sem sair de perto de onde moro. Então consegui uma casa aqui na R. Leôncio de Albuquerque na Gamboa. Construí minha casa da forma como queria e hj vivo com minha esposa aqui, tenho meus amigos, é muito gostoso. Criei meus filhos aqui, agora eles estão formados, trabalhando. Eu consegui!"

Referência	Descrição da Imagem	Informações Relevantes
	conjunto de fotos digitais cor selecionado do perfil da mídia social Facebook de Kimura, intitulado “Com uma câmera na mão na Zona Portuária” fotógrafo: Kimura	Fotos captadas em 2013, registrando as mudanças na região do ponto de vista de um morador, acarretadas pelas obras do “Porto Maravilha”. A “revitalização” da região e da orla do Centro fez parte do conjunto de ações promovidas em parcerias público-privadas para as Olimpíadas de 2014, realizadas no Rio de Janeiro. Nesta foto, vista do novo teleférico do Morro da Providência. Hj (2022) o teleférico está desativado e abandonado.
	conjunto de fotos digitais cor selecionado do perfil da mídia social Facebook de Kimura, intitulado “Com uma câmera na mão na Zona Portuária” fotógrafo: Kimura	Rua em obras para instalação do VLT (Veículo Leve sobre Trilhos). ano: 2013
	conjunto de fotos digitais cor selecionado do perfil da mídia social Facebook de Kimura, intitulado “Com uma câmera na mão na Zona Portuária” fotógrafo: Kimura	Fábrica de Biscoitos Colombo. Hj (2022) o prédio está invadido. ano: 2013
	conjunto de fotos digitais cor selecionado do perfil da mídia social Facebook de Kimura, intitulado “Com uma câmera na mão na Zona Portuária” fotógrafo: Kimura	“Bar 24h” Esquina da Rua do Propósito com a Praça da Harmonia. Em frente ao 5º Batalhão. Bar em funcionamento. ano: 2013
	conjunto de fotos digitais cor selecionado do perfil da mídia social Facebook de Kimura, intitulado “Com uma câmera na mão na Zona Portuária” fotógrafo: Kimura	“Bar 24h” Esquina da Rua do Propósito com a Praça da Harmonia. Em frente ao 5º Batalhão. Bar em funcionamento. De bonezinho, ao fundo, PC. ano: 2013
	conjunto de fotos digitais cor selecionado do perfil da mídia social Facebook de Kimura, intitulado “Com uma câmera na mão na Zona Portuária” fotógrafo: Kimura	“Bar do Tonho” ano: 2013
	conjunto de fotos digitais cor selecionado do perfil da mídia social Facebook de Kimura, intitulado “Com uma câmera na mão na Zona Portuária” fotógrafo: Kimura	“Bar do Tonho” Tonho servindo uma cerveja. ano: 2013

Referência	Descrição da Imagem	Informações Relevantes
	conjunto de fotos digitais cor selecionado do perfil da mídia social Facebook de Kimura, intitulado "Com uma câmera na mão na Zona Portuária" fotógrafo: Kimura	Restaurante do Candinho na Rua Pedro Ernesto. Antigo restaurante português da Gamboa, frequentado por moradores, não resistiu as obras para a instalação do VLT e fechou as portas deixando saudades. ano: 2013
	conjunto de fotos digitais cor selecionado do perfil da mídia social Facebook de Kimura, intitulado "Com uma câmera na mão na Zona Portuária" fotógrafo: Kimura	Restaurante do Candinho na Rua Pedro Ernesto. ano: 2013
	conjunto de fotos digitais cor selecionado do perfil da mídia social Facebook de Kimura, intitulado "Com uma câmera na mão na Zona Portuária" fotógrafo: Kimura	Seu Candinho fala ao telefone no seu restaurante. Em primeiro plano, os famosos bolinhos de bacalhau, "os melhores da região." ano: 2013
	foto digital cor selecionada do perfil da mídia social Facebook de Kimura	Ato #FicaCandinho organizado por moradores da Gamboa para apoiar seu Candinho e seu tradicional restaurante durante as obras do VLT. ano: 2016
	foto digital cor selecionada do perfil da mídia social Facebook de Kimura	Roda de samba durante o ato #FicaCandinho, organizado por moradores da Gamboa para apoiar seu Candinho e seu tradicional restaurante durante as obras do VLT. ano: 2016
	foto digital cor selecionada do perfil da mídia social Facebook de Kimura	Roda de samba durante o ato #FicaCandinho, organizado por moradores da Gamboa para apoiar seu Candinho e seu tradicional restaurante durante as obras do VLT. ano: 2016

Pelo presente documento, Marcos Cesar da Cruz Oliveira **manifesta a livre inequívoca vontade de colaborar com a pesquisa**, em parceria com o Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos, com a cessão de imagens e fotografia(s) relacionada(s) ao tema, oficializando a cessão gratuita dos direitos de imagem e de propriedade da(s) **45** fotografias(s) ora descrita(s), bem como dos dados e informações coletadas, concordando com o tratamento, exclusivamente, para as finalidades artística e acadêmica, em conformidade com a Lei nº 13.709 – Lei Geral de Proteção de Dados Pessoais (LGPD), possibilitando a utilização em exposição artística, cultural e comercial, com eventual publicação e divulgação da pesquisa, em mídias digitais e/ou impressas.

Fica resguardada à artista-pesquisadora a liberdade criativa, o direito autoral e intelectual sobre o trabalho realizado a partir do acervo ora disponibilizado, podendo, reproduzir, expor artística, cultural e comercialmente, usar e dispor, integral ou parcialmente, sem quaisquer ônus e contraprestação aos cedentes.

Referência	Descrição da Imagem	Informações Relevantes
	foto pb 3x4 de um rapaz	primo por parte de mãe, mais velho, filho de Aleide Soares da Fonseca. Zair Soares da Fonseca (jogador oficial do Botafogo)
	foto pb 3x4 de uma mulher	mãe de Marcos Cesar, Neuza da Cruz Oliveira
	foto cor 10x15 cm candomblé de Angola	Fundação casa Abassa Oxumarê, 1985. Rua Aldomaro Costa. Yalaorixá Iuka de Nanã na fundação da casa cuja zeladora Marília de Oxumarê de Gina Yadan, o pai pequeno Babákekerê Lunãkaia, tomando a benção a zeladora. Localizada na famosa Rua dos Cajueiros.
	foto cor 10x15 cm candomblé	Tenda Espírita Nossa Senhora Rainha das Graças Ilê Axé Oloxupá, fundada em 1982 na Rua Santo Cristo, tendo sido transferido em 1986 para Rua 25 de Agosto, Taquara, Duque de Caxias, com herança de Ruth Pimentel Losso, filha de seu Miguel Deuandá, neta de João da Gomeia, iniciada para Iemanjá, do qual Marcos Cesar herdou o barracão.
	foto pb carnaval crianças fantasiadas	crianças fantasiadas na Rua Bento Teixeira, local conhecido no Morro da Providência como Barão.
	2 fotos pb carnaval fotos de estúdio 15x21 cm	“moças do bairro fantasiadas”: Nilza (tia Marcos Cesar) e Neuza (mãe Marcos Cesar), iam para clubes (Recreio das Flores) detalhe do lança-perfume nas mãos das moças

Referência	Descrição da Imagem	Informações Relevantes
	foto pb vertical carnaval foto de estúdio	grupo fantasiado, uma das pessoas é a mãe de Marcos Cesar (Neuza)
	foto pb vertical carnaval criança pequena fantasiada foto de estúdio	prima Marcos criança fantasiada para carnaval
	foto pb vertical formato maior, com passepartout álbum de casamento	casamento Neuza da Cruz Oliveira e Irineu Gonçalves de Oliveira (pais Marcos Cesar) na igreja do Santo Cristo fevereiro de 1962
	foto pb vertical formato maior, com passepartout álbum de casamento	casamento Neuza e Irineu (pais Marcos Cesar) na igreja do Santo Cristo fevereiro de 1962
	foto pb vertical	foto Rua da Gamboa Colégio das Freiras, tias-avós Marcos Cesar: tia Iolanda e Nair
	foto pb pequena com margem crianças Morro da Providência	crianças na Praça Américo Brum, Morro da Providência (onde hj é o teleférico) obra de Pereira Passos. anos 1960. (na frente da foto, criança pequena, Marcos Cesar)
	foto pb pequena com margem crianças Morro da Providência	crianças na laje, Rua da Grotta, número 8, Morro da Providência.
	foto pb horizontal porto, trabalhadores do porto frente e verso digitalizados	apreensão no porto do Rio padrinho Marcos Cesar Sebastião Alves do Nascimento era guarda portuário
	foto pb vertical, retrato foto de estúdio frente e verso digitalizados	tio Marcos Cesar, Dormecílio retrato uniformizado, exército.
	2 fotos pb quadradas com margem porto, trabalhadores do porto	cais do porto do Rio Adilson, colega pai Marcos Cesar na estiva, década de 1980. Eram do sindicato Estiva juntos. Tb nasceu no Barão (local Morro da Providência)

Referência	Descrição da Imagem	Informações Relevantes
	foto pb vertical	Irineu jovem (pai Marcos Cesar) e amigos
	foto pb pequena com margem	Irineu (pai Marcos Cesar) na Rua da Gamboa, em frente ao número 287, perto de onde era o trapiche Gamboa, em frente a casa dos compadres
	foto pb vertical, retrato foto de estúdio frente e verso digitalizados	Irineu bebê
	foto pb vertical, retrato foto de estúdio frente e verso digitalizados	retrato Irineu (pai Marcos Cesar) jovem
	foto pb frente e verso digitalizados	Irineu (pai Marcos Cesar) e colegas de trabalho firma em São Cristovão sábado de carnaval
	foto cor 10x15 cm	Irineu (pai Marcos Cesar) e neta na laje da casa no Morro da Providencia
	foto pb	Marcos Cesar criança, aniversário
	foto pb vertical frente e verso digitalizados	Marcos Cesar com professora escola

Pelo presente documento, Célio Augusto Braga (Mestre Graúna do Porto) **manifesta a livre e inequívoca vontade de colaborar com a pesquisa**, em parceria com o Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos, com a cessão de imagens e fotografia(s) relacionada(s) ao tema, oficializando a cessão gratuita dos direitos de imagem e de propriedade da(s) fotografias(s) ora descrita(s), bem como dos dados e informações coletadas, concordando com o tratamento, exclusivamente, para as finalidades artística e acadêmica, em conformidade com a Lei nº 13.709 – Lei Geral de Proteção de Dados Pessoais (LGPD), possibilitando a utilização em exposição artística, cultural e comercial, com eventual publicação e divulgação da pesquisa, em mídias digitais e/ou impressas.

Fica resguardada à artista-pesquisadora a liberdade criativa, o direito autoral e intelectual sobre o trabalho realizado a partir do acervo ora disponibilizado, podendo, reproduzir, expor artística, cultural e comercialmente, usar e dispor, integral ou parcialmente, sem quaisquer ônus e contraprestação aos cedentes.

Referência	Descrição da Imagem	Informações Relevantes
	foto 10x15 cm cor	aula de capoeira no IPN.
	foto vertical 10x15 cm cor verso foto com dedicatória	Mestre Graúna com alunos crianças na Praça da Harmonia. data: 2010
	foto vertical 10x15 cm cor	Alunos de capoeira do grupo de Mestre Graúna na Praça da Harmonia. data: 2010
	foto 10x15 cm cor	Na Praça da Harmonia, fazendo um solo. data: 2010

Referência	Descrição da Imagem	Informações Relevantes
	foto 10x15 cm cor verso foto com dedicatória	Depois da roda, comemoração entre mestre e alunos em Botafogo. Graúna com seu mestre, Duda Pirata. data: 1998
	foto 10x15 cm cor	Ensaio do Cordão do Prata Preta, Graúna cuidando do churrasco antes do evento. data: 2007-08
	foto vertical 10x15 cm cor	Mestre Graúna e aluna em evento de batizado de capoeira do grupo Riomar de Mestre Graúna no Centro Cultural José Bonifácio (atual MUCHAB), onde deu aulas de capoeira de 1985 à 2010.
	foto vertical 10x15 cm cor	Evento de batizado de capoeira do grupo Riomar de Mestre Graúna no Centro Cultural José Bonifácio (atual MUCHAB), detalhe da mesa de frutas para os alunos. "Evento com a criançada." data: década de 1990
	foto 10x15 cm cor	"Comendo frutas com Mestre Duda Pirata e minha sobrinha depois do evento de batizado de capoeira no Centro Cultural José Bonifácio. Nessa época eu era contra-mestre ainda, com a faixa verde, amarela e azul. A faixa de mestre é azul e branca." data: década de 1990
	foto vertical 10x15 cm cor	Mestre Graúna jogando no evento de batizado de capoeira, batizando um aluno do seu grupo no Centro Cultural José Bonifácio (atual MUCHAB).
	foto 10x15 cm cor	Alunos na roda do evento de batizado de capoeira do grupo Riomar de Mestre Graúna no Centro Cultural José Bonifácio (atual MUCHAB).
	duas fotos 10x15 cm cor	"Evento do bloco Alegria Portuária. O bloco foi criado em 2004, a partir de um trabalho social. Foi o primeiro bloco criado na região nos anos 2000. O bloco Coração das Meninas estava parado há 20 anos - parou em 1989, voltou em 2009 - quando nós fundamos a Liga de Blocos e Bandas da Zona Portuária. Em 2004 foi fundado também o Cordão do Prata Preta, que eu ajudei a criar." data: 2015
	foto 10x15 cm cor	Bloco Alegria Portuária: Graúna e Milani Nicolau. data: 2015

Referência	Descrição da Imagem	Informações Relevantes
	duas fotos verticais 10x15 cm cor	Evento do Afoxé Filhos de Gandhi em frente ao Beco S. Gregório "O Filhos de Gandhi [carioca] foi criado por estivadores e capoeiristas em 1951. Foi fundado pelo Encarnação, que era estivador e capoeirista, vindo da Bahia. Sua primeira sede era na Rua dos Cajueiros."
	três fotos 10x12 cm cor	"Eu treinando na praia (Aterro do Flamengo) há trinta anos, estava no auge." "Comecei como um capoeirista de rua numa roda que acontecia na Praça da Harmonia, todo fim de semana tinha uma roda aqui. Aí fui conhecendo outras rodas, mas não jogava. A roda da Central, a roda da Quinta da Boa Vista, a roda da Penha, que era só bamba. A primeira roda que fui entrar foi a da Praia do Flamengo, lá comecei a fazer minha capoeira." "Treinava 5 dias por semana. Fiquei 8 anos sem faltar um dia na academia. O primeiro mestre formado no grupo do Duda Pirata fui eu. Comecei em 1985 e me formei em 1999, 14 anos depois." "Eu tinha um trabalho que não era nada leve, carregava saco de café. Primeiro trabalhava no externo, depois fui pra dentro do cais do porto. Era sacaria o dia todo, 60 kg. Trabalhei na sacaria de café, açúcar, arroz, soja. Então eu tinha uma resistência."
	foto 10x15 cm cor	Evento de capoeira no calçadão da Praça da Harmonia: "eu (Mestre Graúna), meu mestre (Duda Pirata), aluno que está se graduando Ramon (De Deus), Mestre Pantera (meu avô de capoeira), Mestre Mascote, Mestre Heron (Providência). data: 2018
	foto 10x15 cm cor	Mestre Graúna na roda em evento de evento de capoeira no calçadão da Praça da Harmonia. "A Praça da Harmonia é o meu reduto, foi aqui onde comecei a dar meus primeiros pontapés de capoeira." data: 2018
	foto vertical 10x15 cm cor	Mestre Graúna na roda em evento de capoeira no calçadão da Praça da Harmonia. data: 2018

Referência	Descrição da Imagem	Informações Relevantes
	foto 10x15 cm cor	Evento de capoeira no calçadão da Praça da Harmonia. Contra-mestre Sexta-feira (Providência) e Mestre Pantera. data: 2018
	foto 10x15 cm pb	Evento de capoeira no calçadão da Praça da Harmonia. data: 2018
	foto vertical 10x15 cm pb	Evento de capoeira no calçadão da Praça da Harmonia. data: 2018
	foto 15x21 cm cor	Evento "Palco sobre Rodas", durante a gestão de Carmen Luz no Centro Cultural José Bonifácio. Graúna jogando com seu aluno, Cacao. data: 2000
	foto 10x15 cm cor, com data	Evento de capoeira no Centro Cultural José Bonifácio. data: 2010 "O apelido Graúna foi dado pelo saudoso Renato Branco, professor de dança afro, oriundo da Bahia, que dava aulas na Escola José Bonifácio, a primeira escola de dança afro da região portuária. Em 1983 ele chegou aqui trazendo um mestre de capoeira, Duda Pirata, que um ano depois veio a ser meu mestre."
	foto 10x15 cm cor, com data	Evento de capoeira no Centro Cultural José Bonifácio. data: 2010 "Quando fiz meu primeiro batizado de capoeira, pra pegar o primeiro cordel, Renato Branco falou 'Graúna', e ficou Graúna. (...) Como sou do porto, portuário, há 53 anos moro aqui e sou o primeiro mestre formado na região, no bairro, completei com 'do Porto'. Então sou mestre Graúna, portuário, quilombola, afrodescendente."

Pelo presente documento, Rosiete Marinho Mesquita, **manifesta a livre e inequívoca vontade de colaborar com a pesquisa**, em parceria com o Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos, com a cessão de imagens e fotografia(s) relacionada(s) ao tema, oficializando a cessão gratuita dos direitos de imagem e de propriedade da(s) **48** fotografias(s) ora descrita(s), bem como dos dados e informações coletadas, concordando com o tratamento, exclusivamente, para as finalidades artística e acadêmica, em conformidade com a Lei nº 13.709 – Lei Geral de Proteção de Dados Pessoais (LGPD), possibilitando a utilização em exposição artística, cultural e comercial, com eventual publicação e divulgação da pesquisa, em mídias digitais e/ou impressas.

Fica resguardada à artista-pesquisadora a liberdade criativa, o direito autoral e intelectual sobre o trabalho realizado a partir do acervo ora disponibilizado, podendo, reproduzir, expor artística, cultural e comercialmente, usar e dispor, integral ou parcialmente, sem quaisquer ônus e contraprestação aos cedentes.

Referência	Descrição da Imagem	Informações Relevantes
	2 fotos cor 10x15 cm	“A grande maioria das fotos que tenho é de desfiles da Liga dos Blocos da Zona Portuária, nós fazemos o encontro dos blocos, abrindo o Carnaval. É um pré-Carnaval em que reunimos todos os blocos, blocos convidados, blocos participantes da Liga. Chamamos os blocos pra cantar seus sambas, vindo do Santo Cristo até aqui a Praça Mauá. É um grande arrastão da folia, do Santo Cristo à Praça Mauá.” data: 2009
	3 fotos cor 10x15 cm	Primeiro desfile da Liga de Blocos e Bandas da Zona Portuária, 2009. Rosiete é uma das fundadoras da Liga e sua presidente.
	foto cor 10x15 cm	Cordão do Prata Preta, da Gamboa, no desfile da Liga. Na foto vemos o estandarte do bloco. “O Prata, o Filhos de Gandhi e o Escravos foram presenças marcantes no primeiro desfile da Liga.” data: 2009
	foto cor 10x15 cm	Banda da Conceição se apresentando no desfile da Liga. Na foto dois instrumentistas da banda, um trombonista e um trompetista.

Referência	Descrição da Imagem	Informações Relevantes
	foto cor 10x15 cm	Os amigos Orlando, do Cordão do Prata Preta, e Duing, do Bloco Pinto Sarado, no desfile da Liga.
	foto cor 10x15 cm	João Bororó no desfile da Liga, no seu primeiro ano como presidente do Coração das Meninas, depois que Rosiete passou a presidência do bloco para ele. data: 2012
	foto cor vertical 10x15 cm legenda escrita à mão no verso da foto: "Fala meu Louro"	Rosiete Rainha do Bloco Fala Meu Louro. na faixa lê-se: "Rainha assim velho não aguenta, 1981"
	foto cor vertical 10x15 cm	Rosiete Rainha do Bloco Coração das Meninas posando no alto do Morro da Favela, de mãos dadas com a menina Janilce. data: 1977
	foto cor vertical 10x15 cm	"Meu histórico de algumas apresentações em blocos de Carnaval, eu fui rainha de vários blocos da Zona Portuária, Coração das Meninas, Fala Meu Louro." data: 1978
	foto cor vertical 10x15 cm (foto danificada) legenda escrita à mão no verso da foto: "Lembrança do Carnaval de 1980."	Rosiete destaque de um carro alegórico da Portela. Fantasia O Sol. data: 1980
	2 fotos cor 10x15 cm	Rosiete em desfiles de Carnaval na Sapucaí. "Desfilei várias vezes na ala das baianas." Na foto de cima, baiana da Imperatriz Leopoldinense, na foto de baixo, baiana da Unidos da Tijuca.
	foto cor vertical com margem branca 10x15 cm legenda escrita à mão no verso da foto: "Portela Carnaval 2004"	Baiana da Portela. "Já tenho o Carnaval comigo desde a infância. Trabalho com o Carnaval, com essa cultura dos desfiles, dos blocos, desfilo em escolas de samba, quer dizer, está no sangue, então a gente dá continuidade a isso." "Comecei desfilando na ala das crianças da Portela, com 8 anos, levada pelas mãos da minha madrinha, Dodô da Portela. Depois fui passista e, com o decorrer dos anos, desfilei na ala Clara Guerreira e depois na ala das damas e das baianas da Portela."
	foto cor 10x15 cm	"Festa do Coração das Meninas, lançamento da nossa bateria. Assumi o bloco depois dele ficar parado 28 anos. O Coração voltou a desfilar em 2008, preparamos o desfile em 2007 e o bloco fez seu desfile de retomada em 2008." data: 2010

Referência	Descrição da Imagem	Informações Relevantes
	foto cor vertical 10x15 cm	“Minha mãe [Linda] queria muito que eu voltasse com o bloco [Coração das Meninas], ela já estava com problemas de saúde e sonhava em ver o bloco dela de volta. Reuni um grupo de amigos (entre eles, Sérgio Periquitinho, Gabriel Catarino e Jorginho) que gostaram da ideia. Isso foi em meados de 2007, e então começamos a nos organizar. A Mercedes e o Petrúcio [fundadores do IPN] deram a maior força. Nos reunimos algumas vezes no IPN e a primeira festa do bloco foi lá tb.” data: 2010
	foto cor 10x15 cm	“Em reunião para o retorno do bloco no IPN Linda e Paulão [compositores] começaram a escrever o samba de retomada do Coração das Meninas. [Rosiete canta o samba de retomada do bloco:] ‘Como um pássaro Fênix ressurgiu das cinzas, também voltei pra te dar calor, lembrar o amor dos nossos carnavais, que foi demais. Sou o Coração das Meninas, carrego uma sina, não morrer jamais.’ Esse foi o último samba que minha mãe fez pro Coração.”
	foto cor 10x15 cm	“Minha família, irmãos da minha mãe, meus tios. Minha tia Jupira Marinho e seu esposo; meu tio Erivelton Marinho e Cremilda Soares, sua esposa.” data: 2010
	foto cor vertical 10x15 cm	Bloco Coração das Meninas, rainha da bateria. data: 2010
	foto cor 10x15 cm	“Paulão Santos cantor e compositor que, junto com minha mãe [Linda] fez muitos sambas para o Coração das Meninas. Foram eles também que fizeram o samba de retorno do bloco. Era o sonho da minha mãe ver o Coração voltar e realizamos esse sonho.” data: 2011
	foto cor 10x15 cm	“Eu fui presidente do Coração de 2007 a 2012. Foi então que passei a presidência do bloco para João Bororó.”
	foto cor 10x15 cm	“Retrato de uma época: Lamento de um povo por perder sua única praça pública. Hoje vivemos das lembranças de nossa cultura, nosso esporte, nossas festas...”

Referência	Descrição da Imagem	Informações Relevantes
	foto cor 10x15 cm legenda escrita à mão no verso da foto: "com. org '100 anos, set/97"	Reunião do grupo de moradores que organizou o evento 100 anos do Morro da Favela [atual Morro da Providência]. data: 1997
	2 fotos cor 10x15 cm	"Festa de 100 anos da Favela, lá em cima do morro, na praça. Nesse dia foram distribuídos troféus para moradores que tinham representatividade cultural na comunidade. Fizemos um apanhado histórico da Favela e homenageamos os moradores mais antigos e seus descendentes, as primeiras profissões (sapateiro, carteiro, doceira, lavadeira). Foram cem nomes em homenagem aos cem anos da Favela." data: 15 de novembro de 1997
	foto cor 10x15 cm legenda escrita à mão no verso da foto: "Providência 100 anos, novembro de [19]97"	"No palco, Machado [canto direito da foto] apresentador oficial da festa de 100 anos da Favela e meu tio Normando Cardoso. Ele era filho do fundador da Escola de Samba Fiquei Firme, do Morro da Favela [na foto, Normando segura a bandeira da escola de samba, uma das primeiras do Rio]." data: 15 de novembro de 1997
	2 fotos cor verticais 10x15 cm	"Na Festa de 100 anos da Favela, recebemos Leci Brandão e outros artistas, como Neguinho da Beija-Flor e Elza Soares." [na foto à direita Elza Soares no palco e na foto à esquerda Leci Brandão.] "Foram festas realizadas na nossa única praça que não existe mais, a Praça Américo Brum." data: 15 de novembro de 1997
	foto cor vertical 10x15 cm legenda escrita à mão no verso da foto: "Recordação: Dia seguinte da Festa de 100 anos de Favela. Providência. 16/11/97"	
	2 fotos cor 10x15 cm	Festa de São Jorge na Praça Américo Brum, Morro da Providência. data: 23 de abril de 1998
	foto cor 10x15 cm	"A festa de São Jorge na Providência começava às 5h da manhã, a banda dos meninos do Pequeno Jornaleiro subia o morro tocando Alvorada." data: 23 de abril de 1998

Referência	Descrição da Imagem	Informações Relevantes
	foto cor 10x15 cm legenda escrita à mão no verso da foto: “Lembrança da Festa de São Jorge. 23/04/98. Linda”	“Chegando na praça Américo Brum tinha uma missa campal do Padre Arnaldo. Quando terminava a missa vinham as comemorações, os amigos conversavam e, ao meio-dia em ponto, acontecia a queima de fogos e era a hora do almoço, quando distribuíamos a feijoada.” data: 23 de abril de 1998
	foto cor vertical 10x15 cm	Rosiete distribui fitinhas de São Jorge com as Guerreiras de São Jorge na Festa de São Jorge da Providência. “O grupo das Guerreiras era liderado por Carlinhos ‘Diga o Resto’, Presidente do Sindicato dos Estivadores e saudoso morador da nossa comunidade.” data: 23 de abril de 1998
	foto cor vertical 10x15 cm	“Grupo de mulheres, Guerreiras de São Jorge, que se reunia pra fazer a feijoada de São Jorge. Então todo ano era muito feijão. A distribuição era no alto da Favela, na Sede do Nova Aurora Futebol Clube, que hoje virou uma igreja. Todo ano distribuíamos a feijoada no dia de São Jorge [23/04], entre 3-5 mil pratos de feijoada.” [Rosiete e a mãe, Linda, faziam parte desse grupo de 15 mulheres.] data: 23 de abril de 1998
	foto cor 10x15 cm legenda escrita à mão no verso da foto: “Lembrança da Festa de São Jorge.”	“Minha mãe [Linda] ao lado do altar de São Jorge, ela era um mulher de muita fé e uma das fiéis mulheres Guerreiras de São Jorge.” data: 23 de abril de 1998
	foto cor vertical 10x15 cm legenda escrita à mão no verso da foto: “Carnaval de 1998, Vizinha Faladeira. Enredo: 100 Anos do Morro da Providência. Linda, Ala da Diretoria, Harmonia.”	Linda Marinho, mãe de Rosiete no Carnaval de 1998, participando da Ala da Diretoria/Harmonia, Escola de Samba Vizinha Faladeira [Santo Cristo].”
	foto PB vertical 18x24 cm (cópia em condições precárias) legenda escrita à mão no verso da foto: “BC [Bloco Carnavalesco] Pulo do Gato. Lembrança do meu Carnaval de 1962, Linda.”	Linda como porta estandarte do bloco Pulo do Gato. data: 1962
	foto cor 10x15 cm legenda escrita à mão no verso da foto: “1999. Alunos: Gabriela, Joice, Giselle, Jailton.”	“Tia Linda dando aula na nossa casa. Minha mãe era professora, ela amava lecionar, a atividade mais importante da sua vida. Além de professora ela era compositora e cantora. Ela deu aulas para muitas crianças do Morro da Favela, várias delas estão formadas hoje.” data: 1999

Pelo presente documento, Sérgio Fernandes Martins **manifesta a livre e inequívoca vontade de colaborar com a pesquisa**, em parceria com o Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos, com a cessão de imagens e fotografia(s) relacionada(s) ao tema, oficializando a cessão gratuita dos direitos de imagem e de propriedade da(s) **17** fotografias(s) e **5** documentos ora descrito(s), bem como dos dados e informações coletadas, concordando com o tratamento, exclusivamente, para as finalidades artística e acadêmica, em conformidade com a Lei nº 13.709 – Lei Geral de Proteção de Dados Pessoais (LGPD), possibilitando a utilização em exposição artística, cultural e comercial, com eventual publicação e divulgação da pesquisa, em mídias digitais e/ou impressas.

Fica resguardada à artista-pesquisadora a liberdade criativa, o direito autoral e intelectual sobre o trabalho realizado a partir do acervo ora disponibilizado, podendo, reproduzir, expor artística, cultural e comercialmente, usar e dispor, integral ou parcialmente, sem quaisquer ônus e contraprestação aos cedentes.

Referência	Descrição da Imagem	Informações Relevantes
	Foto PB vertical 12x8 cm (foto retirada de um álbum de família)	Sérgio fantasiado de caçador. Foto tirada na Rua Leôncio Albuquerque, 19, residência de Manuel Martins, pai de Sérgio. (bairro da Saúde/Gamboa) Carnaval de 1948.
	2 fotos PB coladas. Tamanho total 12x18 cm. (fotos retiradas de um álbum de família)	1a foto: [da esquerda. p/ a direita] "Tia Alice, D. Ana, Dalva, minha mãe (Abigail Fernandes Martins), Dany. [crianças] Sérgio, a irmã (Ivanyr), o irmão (Paulo) e Nilton." 2a foto: os três irmãos, Sérgio (6 anos), Ivanyr (9 anos) e Paulo (3 anos). Foto tirada na Rua Leôncio Albuquerque, 19. residência de Manuel Martins, pai de Sérgio. (bairro da Saúde/Gamboa), Carnaval de 1948.
	2 fotos PB coladas. Tamanho total 10x6 cm (fotos retirada de um álbum de família)	Foto de cima: Sérgio aos 4 anos. Foto de baixo: Sérgio aos 22 anos na Praça da Harmonia, 1964.
	Foto PB 8x12 cm Foto com riscos de giz de cera e caneta esferográfica. (foto retirada de um álbum de família)	Turma do segundo ano primário de Sérgio na Escola José Bonifácio. Professora Anita (no centro). Marcado com um X, Sérgio. "Agachado, à direita, Carlos Pedro (que depois jogou no América), Daniel, Sabará, Paulo e Jorge."

Referência	Descrição da Imagem	Informações Relevantes
	Foto PB vertical 9x6cm, com margem. (foto retirada de um álbum de família)	Sérgio e o irmão Paulo com o pai Manuel “em frente ao botequim do seu Albano. À esquerda, a venda do seu Borges, na Rua Leôncio de Albuquerque, esquina com Rua Pedro Ernesto.”
	Foto PB vertical 8x6cm, com margem.	“Lula, Jorginho, Lionel, Carlitos e Sérgio na Ladeira Cunha Matos.” data: 1954-55
	Foto PB 6x6cm, com margem.	Bloco da Harmonia na Rua do Livramento. “O Bloco da Harmonia saiu até 1964, depois não saiu mais. Quem tomava conta do bloco era o Adilson Chumbeiro. Era um bloco de sujos, cada um saia com a sua fantasia.” data: 1957
	Foto PB 11x17cm, com margem.	“Bar no Centro. Sentado à direita, Edinho, Manuel (pai de Sérgio) e Walter Ronqueira. A pessoa em pé, de branco, segurando um copo era conferente tb. Os outros dois homens em pé e Edinho trabalhavam nos Correios.”
	Foto colorizada 10x15 cm, impressão digital.	Torneio de futebol na quadra do Quinto Batalhão da PM. Da direita p/ a esquerda: Sérgio, Piriri, Marcelino, Maneca (de branco). Agachados: Jorge Siri, Jorge Mendonça. Crianças: Serginho (filho de Sérgio) e Mário Emiliano (filho de Emilson). data: 1978
	Foto PB 18x24cm, com margem.	Palco de teatro da Sociedade Dramática Particular Filhos de Talma. Atores: Jorge (Deco) e Délia
	Foto PB vertical 18x24cm, com margem.	“Sede do Lincoln, primeiro clube de basquete do Rio, na Rua do Livramento. Ela foi rainha do baile com o par Oswaldo Batista. De branco Yaeri Botelho e atrás Joãozinho Machado. Com a venda de votos para os concursos de rainha, se arrecadava dinheiro para o clube.” data: década de 1950

Referência	Descrição da Imagem	Informações Relevantes
	Foto PB 19x19cm, com margem.	“Subindo para a sede do Lincoln (localizado na Ru do Livramento, esquina com Rua João Alvares), primeiro clube de basquete do Rio. A rainha do baile com o par Oswaldo Batista.” data: década de 1950
	Carteiras de membro contribuinte do Clube S. D. P. Filhos de Talma de Sérgio Martins. Documento com foto. datas: 13/11/(19)79 (carteira de cima) dezembro de 1962 (carteira de baixo)	“Tinha baile [no Talma] nos 4 dias de Carnaval, mais duas matinês que eram bailes infantis. Saíamos no bloco [Coração das Meninas] à tarde, o bloco acabava umas 17h, descansávamos e seguíamos pros bailes do Talma. Quando precisávamos consertar as peças da bateria do bloco, nós não dormíamos.”
	Carteira de membro do Bloco Coração das Meninas de Sérgio Martins. Documento com foto. data: 12/01/(19)73 respeitavam o Coração.	“O Coração das Meninas saía domingo e segunda às 9h da manhã e terça às 14h. Domingo ia pra cidade e voltava, segunda ia pro Santo Cristo e voltava, na terça ia pra cidade e voltava. O Bafo da Onça e o Cacique de Ramos, quando viam o Coração, paravam e aplaudiam, respeitavam o bloco.” Sérgio era o responsável pela bateria do bloco, juntamente com Emilson Ramos.
	Livreto do GRES Portela, enredo de 1967, pertencente a Manuel Martins (seu Maneca), pai de Sérgio.	No livreto há um agradecimento ao bloco Coração das Meninas. “Muita gente da Portela era do Cais, estivadores e da resistência, por isso a ligação da escola com o Bloco Coração das Meninas.”
	Capa dura de álbum de fotografias com papel timbrado de Anver Bilate e dedicatória de próprio punho para Manuel (seu Maneca). 18x24 cm	Capa do álbum do conjunto de fotos do bloco Coração das Meninas, oferecido por Anver Bilate (fotógrafo) ao seu Maneca (Manuel, pai de Sérgio e então presidente do bloco), com dedicatória. Este conjunto de fotos hj está em posse do atual presidente do bloco, João Bororó.



PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO
Secretaria Municipal de Governo e Integridade Pública
Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro
Rua Amoroso Lima, 15 – Cidade Nova – 20211-120
arquivog@pcrj.rj.gov.br – (21) 2273-3141 / 2273-4582

TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA USO DE IMAGEM DO ACERVO

As reproduções dos documentos relacionados no **Pedido N° 016/2021 da Subgerência de Documentação Especial**, pertencentes ao acervo do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, no total de **46 (quarenta e seis)** imagens, **serão entregues**, de acordo com o Parecer da Procuradoria Geral do Município / PGM, exarado no Ofício n° 143 do C/DGDI/ARQ de 05/09/1997.

Razão Social ou Nome: Joana Traub Csekö.

CPF/CNPJ ou RG: 11658555-5 IFP.

Endereço: Rua Professor Ortiz Monteiro, 276/304 - bl. C Laranjeiras.

Cidade: Rio de Janeiro.

Estado: RJ.

País: Brasil.

CEP: 22245-100.

As imagens digitalizadas em **300 DPI**, JPG, sem a marca d'água do AGCRJ, sem tratamento serão cedidas apenas para a utilização informada pelo solicitante estando vedado seu emprego sem a autorização, por escrito, desta Instituição, de acordo com a Lei 9610/98, em quaisquer outros meios ou veículos, onde haja acesso público ou privado com faculdade de reprodução ou cópia em meio eletrônico, magnético, impresso ou de outra natureza, assim como sua inclusão em banco de dados para uso posterior.

O não cumprimento destas normas implicará em multa de 100 (cem) vezes o valor de cada imagem indevidamente utilizada.

A autorização solicitada tem validade apenas para o uso no “Passagens - Centro” Lugares intersticiais de um Rio de Janeiro submerso”, devendo ser renovada a cada nova edição da obra. Será obrigatório identificar cada imagem publicada mencionando: **"Acervo**



PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO
Secretaria Municipal de Governo e Integridade Pública
Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro
Rua Amoroso Lima, 15 – Cidade Nova – 20211-120
arquivog@pcrj.rj.gov.br – (21) 2273-3141 / 2273-4582

Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro".

O acesso que o Município outorga ao beneficiário não autoriza a reprodução de obras cujo direito autoral patrimonial seja de terceiros, nem exime o beneficiário do exercício de qualquer direito moral. O Município do Rio de Janeiro não se responsabiliza pela identificação do titular dos direitos autorais dos elementos listados.

Rio de Janeiro, 29 de junho de 2021.

Funcionário
Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro

Data: 29/06/2021.

De acordo:

(assinatura do responsável)

082576727-00

CPF



TERMO DE UTILIZAÇÃO DE DOCUMENTO CUSTODIADO PELO ARQUIVO NACIONAL

Joana Traub Csekö, portador do documento de identidade nº 11658555-5, expedido pelo órgão IFP, e do CPF nº 082.576.727-00, doutoranda da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes

(meu endereço residencial) Rua Professor Ortiz Monteiro, 276/304 - bloco C, Rio de Janeiro - RJ CEP: 22245-100

e-mail traub@terra.com.br, que utilizará o(s) documento(s) descrito(s) na solicitação #2021s5672 aberta no Módulo de Atendimento a Distância (<http://consulta.an.gov.br>) em 12/10/2021, no(a) no âmbito do projeto de pesquisa de doutorado *"Passagens – Centro" Lugares Intersticiais de um Rio de Janeiro Submerso*

DECLARA estar ciente de que:

- a) É obrigatório, na divulgação da(s) reprodução(ões), citar que os respectivos originais pertencem ao Arquivo Nacional e indicar a(s) referência(s) do(s) documento(s), conforme instrução da unidade de atendimento;
- b) É obrigatório, na utilização do(s) documento(s), mencionar o autor, quando identificado;
- c) Os documentos considerados em domínio público, pela lei 9.610/98, não possuem restrição de uso;
- d) Os documentos em domínio privado cuja titularidade do direito autoral patrimonial pertença ao Arquivo Nacional são autorizados a serem utilizados no projeto e finalidade especificado neste termo. Entretanto, esta autorização não é transferível a terceiros;
- e) É obrigatório informar à unidade em que foi atendido (consultas@an.gov.br) a utilização da(s) reprodução(ões) do(s) documento(s) em outro projeto;
- f) Os documentos em domínio privado cuja titularidade do direito autoral patrimonial não pertença ao Arquivo Nacional somente podem ser divulgados com autorização do respectivo titular;
- g) A pessoa física ou jurídica, conforme o caso expresso neste termo, responsável pela utilização dos documentos terá inteira e exclusiva responsabilidade, no âmbito civil e penal, a qualquer tempo, sobre danos materiais ou morais que possam advir do uso das reproduções fornecidas, bem como das informações nelas contidas, eximindo, consequentemente, de qualquer responsabilidade, o Arquivo Nacional e seus agentes.
- h) As autorizações relativas a direitos autorais morais e de imagem, quando pertinentes, devem ser solicitadas diretamente aos seus titulares.

Rio de Janeiro, 23 de outubro. de 2021

(assinatura)

Primeira via recebida no Arquivo Nacional em ____/____/____.

De acordo com a Ordem de Serviço nº 003 / 2013, de 25/09/2013

Assinatura e carimbo do servidor:



Governo do Estado do Rio de Janeiro
Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa

TERMO DE RESPONSABILIDADE PELA UTILIZAÇÃO DE ACERVO DA FMIS/RJ

Nome completo: Joana Traub Cseko

Documento de Identidade: 11658555-5 IFP

Inscrição no CPF/MF: 082576727-00

Documentos reproduzidos:

65809 / F-007305
60561 / FG-00987
61651 / F-002179
115065 / ALIF 000396
115072 / ALIF 000403
115074 / ALIF 000405

DIV-MIS-0125
DIV-MIS-0127
DIV-MIS-0148
DIV-MIS-0165
DIV-MIS-0166
DIV-MIS-0197 / 197976

Comprometo-me a utilizar tal material, exclusivamente, com a seguinte finalidade: projeto de doutorado e pesquisa artística realizada através do Programa de Pós-Graduação em Artes da UERJ, intitulado **“Passagens - Centro”, Lugares Intersticiais de um Rio de Janeiro Submerso**. As fotografias do acervo MIS serão utilizadas como material de pesquisa do projeto e em obras de arte vinculadas a ele.

Assumo, também, inteira responsabilidade pelo uso do supracitado material, responsabilizando-me pelo total ressarcimento de danos eventualmente causados a terceiros por tal uso e isentando por completo a FUNDAÇÃO



Governo do Estado do Rio de Janeiro
Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - FMIS/RJ, seus dirigentes e servidores, de qualquer responsabilidade, tanto na esfera civil quanto na penal.

Declaro estar ciente de que a FMIS/RJ não autoriza o uso da reprodução de obras protegidas pela Lei do Direito Autoral e da Personalidade para nenhum outro fim que não o acima especificado. Declaro igualmente me responsabilizar pela obtenção de autorização dos detentores dos respectivos direitos autorais e da personalidade para qualquer outro uso.

Obrigo-me, por ocasião da utilização do material objeto do presente termo, a mencionar os créditos ao autor da obra e à FMIS/RJ e, se necessário, a negociar diretamente com os detentores dos direitos autorais e conexos, como também com o detentor do direito da personalidade, assumindo responsabilidade pessoal e exclusiva a este respeito, com expresse reconhecimento de que a FMIS/RJ fica integralmente salvaguardada de qualquer reivindicação, judicial ou extrajudicial, desta natureza.

Assumo o compromisso de não utilizar o material que me foi cedido em outros trabalhos que não o(s) especificado(s) no presente termo, e de não repassá-lo a terceiros.

Em 21 de julho de 2021.

ASSINATURA

PASSAGENS – CENTRO

Joana Traub Csekö

Portfólio do trabalho de arte que integra a pesquisa de doutorado
“Passagens – Centro” Lugares Intersticiais de um Rio de Janeiro Submerso
realizada pelo PPGARTES-UERJ

“Passagens – Centro” [*conjunto histórico*], 2021

fotografias de arquivos públicos brasileiros,
fotografias cor captadas pela artista e manipulação digital

** todas as imagens cor nas quais não consta o fotógrafo ou acervo foram feitas pela artista*



Casarão na Gamboa. Rio de Janeiro, 2014.

“Estivadores Cais do Porto”. Rio de Janeiro, 1965. Jornal Correio da Manhã (Arquivo Nacional)



Casa térrea no Estácio. Rio de Janeiro, 2021.

Rua João Caetano. Centro, Rio de Janeiro, 1945. Fotógrafo: provável Uriel Malta (Arquivo Geral da Cidade)



Muro de pedra do Convento de Santo Antônio (1620). Centro, Rio de Janeiro, 2017.

“Candomblé - as filhas de santo com mais de 80 anos em plena atividade”. Guanabara, 1955. Jornal Correio da Manhã (Arquivo Nacional)



Demolição de prédios da Rua de Santana para abertura da Avenida Presidente Vargas, 1941. Fotógrafo: provável Uriel Malta (Arquivo Geral da Cidade)

“Desfile do bloco dos sujos”. Rio de Janeiro, 1948. (coleção Francisco Duarte, Arquivo Geral da Cidade)



Casa térrea no Estácio. Rio de Janeiro, 2021.

Retrato, s/d. (coleção Francisco Duarte, Arquivo Geral da Cidade)



“Vista geral da rua Estreita de S. Joaquim, tomada da torre da igreja de S. Joaquim, compreendendo todos os predios a demolir para o prolongamento da rua Marechal Floriano Peixoto”

[a legenda é uma transcrição do texto original que acompanha a foto]. Rio de Janeiro, 1904. Fotógrafo: Augusto Malta (Arquivo Geral da Cidade)

“Ensaio escola de samba”. Rio de Janeiro, 1955. Fotógrafo: Albertino Cavaliero, Revista “O Cruzeiro” (Museu da Imagem e do Som)



Casa arruinada no Estácio. Rio de Janeiro, 2021.

Bambas (Heitor dos Prazeres, Bide, Marçal, não identificado), 1939. (coleção Francisco Duarte, Arquivo Geral da Cidade)



Muro de pedra. Outeiro da Glória, Rio de Janeiro, 2019.

“Grupo de foliões”. Rio de Janeiro, 1922. Fotografia: Guilherme Santos (Museu da Imagem e do Som)



Trilhos de bonde antigos na Praça Tiradentes expostos durante as obras para instalação do Veículo Leve sobre Trilhos (VLT). Centro, Rio de Janeiro, 2015.

“Bonde lotado carnaval”. Rio de Janeiro, 1963. Fotógrafo: Carlos Leonam, Revista “O Cruzeiro” (Museu da Imagem e do Som)



Muro de pedra com vegetação. Outeiro da Glória, Rio de Janeiro, 2019.

“Porta-bandeira escola de samba”. Rio de Janeiro, 1948. Fotógrafo: Albertino Cavaliero, Revista “O Cruzeiro” (Museu da Imagem e do Som)

“Passagens – Centro” [*conjunto colaborativo*], 2023

fotografias de acervos particulares de moradores da Zona Portuária do Rio de Janeiro,
fotografias de arquivos públicos brasileiros, fotografias cor captadas pela artista e manipulação digital

** todas as imagens cor nas quais não consta o fotógrafo ou acervo foram feitas pela artista*



Antigo barraco de madeira no Morro da Providência, primeira favela da cidade. Saúde, Rio de Janeiro, 2023.

Desfile do Bloco Coração das Meninas, um dos mais tradicionais da região portuária. Saúde, Rio de Janeiro, 1966. Fotógrafo: Anver Bilate (acervo de João Bororó e Sérgio Martins)



Muro de pedra no Morro do Pinto. Santo Cristo, Rio de Janeiro, 2023.

Evento de capoeira no Centro Cultural José Bonifácio, Mestre Graúna do Porto jogando. Gamboa, Rio de Janeiro, 2010. (acervo de Mestre Graúna do Porto)



Casa arruinada no Morro do Pinto. Santo Cristo, Rio de Janeiro, 2023.

Crianças na laje, Rua da Grota, 8. Morro da Providência, Rio de Janeiro, s/d. (acervo de Marcos Cesar da Cruz Oliveira)



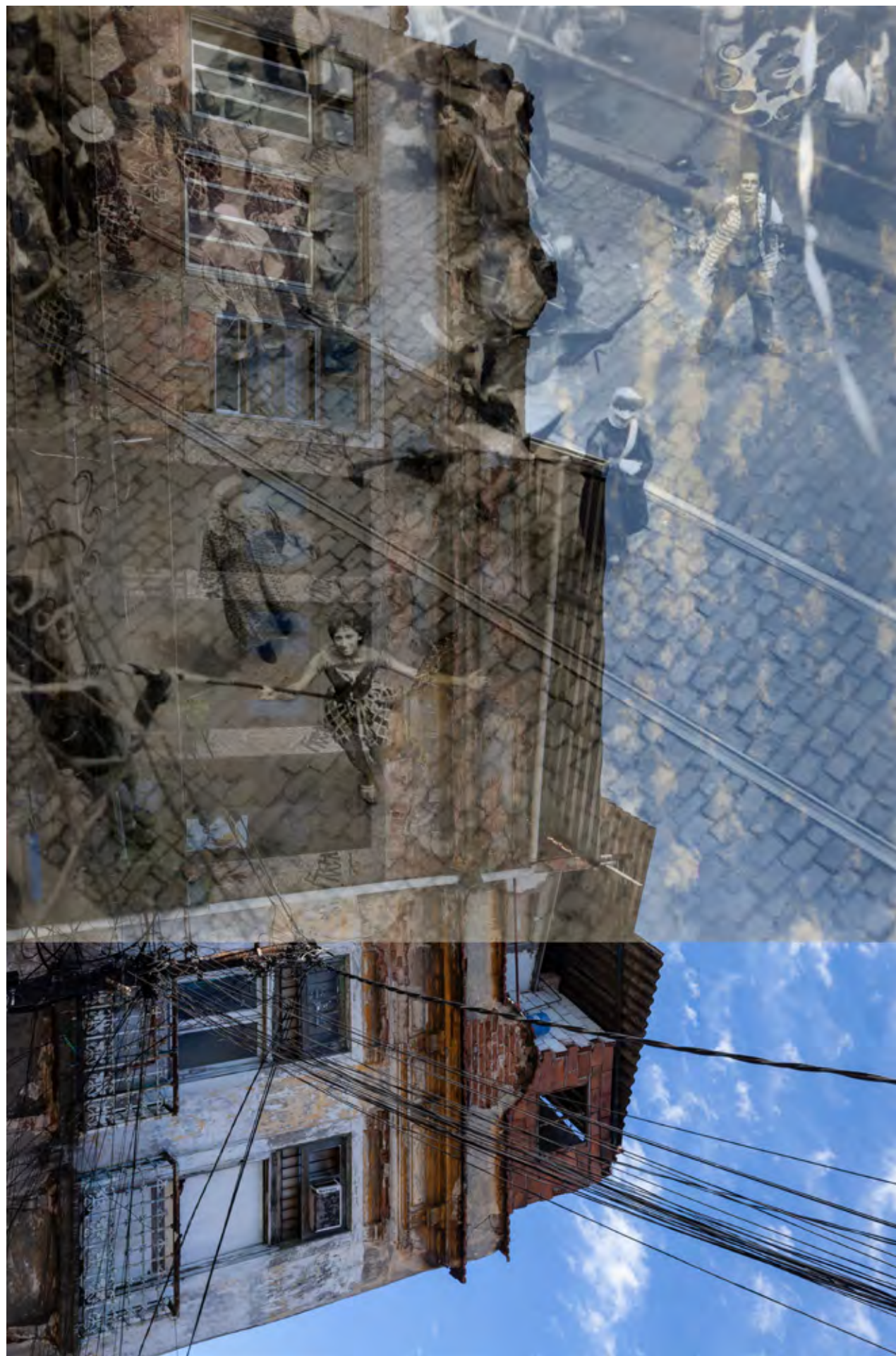
Portão no Morro do Pinto. Santo Cristo, Rio de Janeiro, 2023.

Neuza (mãe de Marcos Cesar), retrato de noivado, 1961. (acervo de Marcos Cesar da Cruz Oliveira)



Esquina da Rua Camerino com Rua da Prainha. Saúde, Rio de Janeiro, s/d. Fotografia: provável Augusto Malta (Arquivo Geral da Cidade)

Tenda Espírita Nossa Senhora Rainha das Graças Ilê Axé Oloxupá, fundada em 1982 na Rua Santo Cristo, tendo sido transferida em 1986 para Rua 25 de Agosto. Taquara, Rio de Janeiro, s/d. (acervo de Marcos Cesar da Cruz Oliveira)



Casas na Rua da América, atrás dos trilhos de trem da Central do Brasil. Centro, Rio de Janeiro, 2023.

Bloco da Harmonia na Rua do Livramento. Saúde, Rio de Janeiro, 1957. (acervo de Sérgio Martins)



Obras de abertura da Avenida Presidente Vargas. Centro, Rio de Janeiro, 1942. (Arquivo Geral da Cidade)

Linda Marinho (mãe de Rosiete) ao lado do altar de São Jorge na Festa de São Jorge do Morro da Providência. Rio de Janeiro, 23 de abril de 1998. (acervo de Rosiete Marinho)



Casa no Morro do Pinto. Santo Cristo, Rio de Janeiro, 2023.

Desfile do Bloco Coração das Meninas descendo a Rua Cardoso Marinho. Santo Cristo, Rio de Janeiro, 1966. Fotógrafo: Anver Bilate (acervo de João Bororó e Sérgio Martins)



Casa no Morro do Pinto. Santo Cristo, Rio de Janeiro, 2023.

Família de Kriss reunida em uma festa na casa onde ela morou na juventude, Rua Sacadura Cabral, 353. Gamboa, Rio de Janeiro, s/d. (acervo de Kriss de Souza Rodrigues)



Casa no Morro do Pinto. Santo Cristo, Rio de Janeiro, 2023.

Baile social na Sociedade Filhos de Talma. Saúde, Rio de Janeiro, 1963. (acervo da Sociedade Dramática Particular Filhos de Talma)