

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA E MUSEOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA**

FABIANO LUCENA DE ARAUJO

**ATLAS DE FIGURAS BALDIAS:
a produção cultural de imagens-ruína e a estética do luto pela cidade no Recife
contemporâneo**

**RECIFE
2022**

FABIANO LUCENA DE ARAUJO

**ATLAS DE FIGURAS BALDIAS:
a produção cultural de imagens-ruína e a estética do luto pela cidade no Recife
contemporâneo**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Antropologia.

Área de concentração: Antropologia

Orientadora: Mísia Lins Reesink

**RECIFE
2022**

Araujo, Fabiano Lucena de

Atlas de figuras baldias: a produção cultural de imagens-
ruína e a estética do luto pela cidade no Recife contemporâneo /
Fabiano Lucena de Araujo - 2022.

374f.: il., fig.

Orientadora: Mísia Lins Reesink

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro
de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em
Antropologia. Recife, 2022.

Inclui referências e anexos.

1. Ruinologia 2. Ativismo 3. Produção cultural

I. Reesink, Mísia Lins (Orientadora). II. Título.

301 CDD (22.ed.)

UFPE/CFCH-2023-046

FABIANO LUCENA DE ARAUJO

**ATLAS DE FIGURAS BALDIAS: A PRODUÇÃO CULTURAL DE
IMAGENS-RUÍNA E A ESTÉTICA DO LUTO PELA CIDADE NO RECIFE
CONTEMPORÂNEO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Antropologia.

Aprovada em 26/08/2022

Profª. Dra. Mísia Lins Vieira Reesink (UFPE) - Orientadora

Prof. Dr. Alex Giuliano Vailati (UFPE) - Examinador Interno

Prof. Dr. Renato Monteiro Athias (UFPE) - Examinador Interno

Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares (UFPE) - Examinador Externo

Prof. Dr. Rogério Proença de Sousa Leite (UFS) - Examinador Externo

Prof. Dr. Francisco Sá Barreto dos Santos (UFPE) – Suplente de Examinador Interno

Profª. Dra. Ana Maria Filgueira Ramalho (FADIC) - Suplente de Examinador Externo

Para Dona Darci de Borba, minha mãe, e David Araujo, meu irmão, dedico este trabalho.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, como era de se esperar, gostaria de reforçar toda a confiança e investimento, estima, amor, apoio em todos os níveis, oferecidos pela minha família, em doses cavalares dentro de suas capacidades, principalmente minha mãe, Darci de Borba e meu irmão David Araujo.

Minha orientadora, Profa. Dra. Mísia Reesink, sem a qual não seria possível uma sistematização deste trabalho, pelas horas de troca, esclarecimento e sua paciência que encorajaram a feitura de todo o processo. Sua versatilidade, intuição e experiência acadêmica foram valiosas como estímulos e direcionamentos para a realização desta investigação, dialógica em todos os sentidos.

Para toda a estrutura organizativa e pessoal do Programa de Pós-Graduação em Antropologia, pelo reconhecimento, apoio, investimento e variados estímulos, especialmente, pela compreensão durante a pandemia vigente do coronavírus e para as servidoras Fabiana Faby e Ademilda Guedes e Eveline Monteiro.

À Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco (FACEPE), pela bolsa concedida, que foi crucial para a realização da pesquisa e o próprio ingresso do curso de doutorado em si.

Aos Professores Doutores que aceitaram participar da Banca Examinadora deste trabalho, pelas considerações e o tempo dedicado às leituras e análises: Renato Athias, Alex Vailati, Paulo Marcondes Soares, Rogério Proença Leite, Francisco Sá Barreto e Ana Maria Ramalho.

Aos colegas das turmas de Mestrado e Doutorado, que ingressaram junto comigo em 2016 ou que cursaram disciplinas comigo, pelas variadas trocas, pela coexistência e aprendizado mútuo, especialmente Ana Luiza Canalli, Suenia do Nascimento Pinto, Thiago Santos, Miguel Bittencourt, Gabriel Góes e Guilherme Leon Oliveira.

Aos meus interlocutores do trabalho de campo e seus intermediários do Bairro da Várzea: Werther Ferraz, Well Carlos, Paulo Figueiredo, Bernardo Weinstein, Luiz Vidal e família, por toda a vivência experienciada.

A Seu Lula do Arruado pelas trocas literárias, filosóficas e confessionais e pela colaboração na pesquisa.

Aos ex-moradores ou frequentadores do Condomínio do Edifício Monte Castelo ou “Prédia” pelas entrevistas e disponibilidade: Mozart Guerra, Vládmir Combre de Sena, Marcondes Lima, Marcelo Gomes, Ana Paula Portella, Márcia Larangeira, Miriam Juvino Anco Márcio Tenório Vieira.

Ao coletivo Pérola Pulsante, principalmente a antiquarista Marília Bessa Benevides, que reconheceram meu interesse de pesquisa desde sempre, mesmo numa fase inicial pouco elaborada.

Para a amiga Nara Pires Galvão, pela generosidade, compreensão e afabilidade de sempre.

A José Wellington Ribeiro pelo apoio emocional, conversas e passeios em Recife antes da pandemia.

Para Valquíria Farias pela referência intelectual, artística, amizade, enfim toda a competência e delicadeza envolvidas no Laboratório de Curadoria e na interface Recife-João Pessoa.

Para Sara Pimentel, pela amizade, cuidado e atenção que me seguem desde antes do Mestrado.

Para Sandra Alves, pelo bairrismo recifense e trocas intelectuais.

Para Synara Veras, pela sua combinação sui generis de entusiasmo, cinefilia e diplomacia.

Para Vanedja Cândido, pela redescoberta de sempre e memórias que nutrem minha subjetividade paraibana.

É preciso passar sobre ruínas,
Como quem vai pisando um chão de flores!
Ouvir as maldições, ais e clamores,
Como quem ouve músicas divinas!
Antero de Quental, *Tentanda Via*, In: Odes Modernas (QUENTAL,
2008, p. 86).

Olhos: paisagens humanas...
Boca: onomatopeia que termina sendo linguagem.
A linguagem poética brota da ruína.
O escritor escolhe seu apelo...
liberdade de outros
PIERROT Le Fou. Direção: Jean Luc-Godard. Neuilly-sur-Seine:
Société Nouvelle de Cinématographie (SNC), 1967 [produção]. 1
filme (110 min), 35 mm, son.,color.

RESUMO

O objeto desta tese incide nas relações sociais entre produtores culturais ativistas pela agenda do direito à cidade, mediadas pelas imagens técnicas (a fotográfica, a audiovisual e suas representações digitais) ou pelas imagens textuais presentes em manifestos escritos, que refletem formas específicas de usar e encarar o espaço urbano, proporcionando *respostas culturais para os processos de modernização*. A pesquisa teve como objetivo principal compreender os contextos diferenciados em forma de tradução imagética das práticas socioespaciais específicas, desdobrando-se, nesse sentido, em delimitar um recorte da produção cultural, priorizando a dimensão visual das imagens, o que sucedeu-se pela aproximação etnográfica do pesquisador com os interlocutores, elegendo linguagens e suas formas de encarar a cidade em detrimento de outras. O recorte empregado foi o de *ativismos urbanos expressos na I) extensão universitária e assessoramento sobre planejamento urbano dos movimentos sociais do bairro da Várzea, e II) videoativismo e produção audiovisual realizada pelos ex-moradores e frequentadores do Edifício Monte Castelo e pelo engajamento direcionado aos cinemas de rua*. Além da constatação das especificidades das formas de ocupar e encarar o espaço urbano refletidas nas imagens e ações realizadas, que são manifestas nas respostas culturais e nas diversas modalidades de activismos, da contradição entre uma correspondência econômica direta de classe social e uma dinâmica particular inerente ao campo da produção cultural, neste contexto também foi observada *a regularidade da ruína*. Tal condição revela uma situação dialética que caracteriza as imagens *como ruína* - registro ou rastro de um contexto particular considerado patrimônio cultural ameaçado - e *das ruínas* - como objeto representado em imagens - inscrevendo um aspecto do objeto de pesquisa - *imagens-ruína* - como realidade que assume uma contradição inerente da passagem temporal: envolvendo precariedade e resistência, simultaneamente. Outra forma de caracterizar as respostas culturais em relação à percepção urbana da ruína por estes sujeitos, constitui o processo de desruinização, que consiste num reconhecimento do valor de algo menosprezado ou que supostamente despertaria um melancolia espacial no sentido empregado por Yael Navaro-Yashin, num momento em que se apercebe um dado explícito de precariedade, mas não se produz uma desmobilização dos sujeitos.

Palavras-Chave: ruinologia; ativismo; direito à cidade; cinemas de rua; audiovisual Pernambucano.

ABSTRACT

The object of this thesis focuses on the social relations between activist cultural producers for the right to the city agenda, mediated by technical images (photographic, audiovisual and their digital representations) or by textual images present in written manifestos, which reflect specific ways of using and facing the urban space, providing cultural responses to the modernization processes. The research had as its main objective to understand the different contexts in the form of imagetic translation of specific socio-spatial practices, unfolding, in this sense, in delimiting a cut of the cultural production, prioritizing the visual dimension of the images, which succeeded by the ethnographic approach of the researcher with the interlocutors, electing languages and their ways of facing the city in detriment of others. Basically, in terms of selected languages, the cutout used was urban articles expressed in I) university extension and advice on urban planning of the social movements of the Várzea neighborhood and by II) video activism and audiovisual production. Besides the verification of the specificities of the ways of occupying and facing the urban space reflected in the images and actions taken, which are manifested in the cultural responses and in the several modalities of artivisms, of the contradiction between a direct economic correspondence of social class and a particular dynamic inherent to the field of cultural production, in this context the regularity of the ruin was also observed. Such condition reveals a dialectical situation that characterizes the images as ruin - record or trace of a particular context considered as threatened cultural heritage - and of the ruins - as object represented in images - inscribing an aspect of the object of research - images-ruin - as a reality that assumes an inherent contradiction of the temporal passage: involving precariousness and resistance, simultaneously. Another way to characterize the cultural responses in relation to the urban perception of ruin by these subjects constitutes the process of de-ruinization, which consists in a recognition of the value of something despised or that would supposedly arouse a spatial melancholy in the sense employed by Yael Navaro-Yashin, in a moment in which an explicit datum of precariousness is perceived, but a demobilization of the subjects is not produced.

Keywords: ruinology; activism; right to the city; street cinemas; audiovisual pernambucano.

RÉSUMÉ

L'objet de cette thèse se concentre sur les relations sociales entre les producteurs culturels activistes pour l'agenda du droit à la ville, médiatisées par des images techniques (photographiques, audiovisuelles et leurs représentations numériques) ou par des images textuelles présentes dans des manifestes écrits, qui reflètent des manières spécifiques d'utiliser et de faire face à l'espace urbain, fournissant des réponses culturelles aux processus de modernisation. L'objectif principal de la recherche était de comprendre les différents contextes sous la forme d'une traduction imagée de pratiques socio-spatiales spécifiques, se déployant, en ce sens, en délimitant une coupe de la production culturelle, privilégiant la dimension visuelle des images, ce à quoi a succédé l'approche ethnographique du chercheur avec les interlocuteurs, choisissant les langages et leurs manières d'affronter la ville au détriment des autres. La coupe employée était celle des artivismes urbains exprimés dans I) l'extension universitaire et les services de conseil en urbanisme pour les mouvements sociaux du quartier de Várzea, et II) le vidéoactivisme et la production audiovisuelle réalisés par les anciens résidents et les habitués de l'immeuble Monte Castelo et par l'engagement dirigé vers les cinémas de rue. Outre la vérification des spécificités des manières d'occuper et de faire face à l'espace urbain reflétées dans les images et les actions réalisées, qui se manifestent dans les réponses culturelles et dans les diverses modalités des artivismes, de la contradiction entre une correspondance économique directe de la classe sociale et une dynamique particulière inhérente au domaine de la production culturelle, dans ce contexte, la régularité de la ruine a également été observée. Cette condition révèle une situation dialectique qui caractérise les images en tant que ruine - enregistrement ou trace d'un contexte particulier considéré comme un patrimoine culturel menacé - et des ruines - en tant qu'objet représenté en images - inscrivant un aspect de l'objet de recherche - ruines-images - comme une réalité qui assume une contradiction inhérente au passage temporel : impliquant précarité et résistance, simultanément. Une autre façon de caractériser les réponses culturelles par rapport à la perception urbaine de la ruine par ces sujets constitue le processus de désruinisation, qui consiste en une reconnaissance de la valeur de quelque chose de méprisé ou qui serait censé susciter une mélancolie spatiale au sens employé par Yael Navaro-Yashin, dans un moment où une donnée explicite de la précarité est perçue, mais où une démobilisation des sujets n'est pas produite.

Mots Clés: ruinologie; artivisme; droit à la ville; cinémas de rue; audiovisuel de pernambuco.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO ÀS IMAGENS-RUÍNA OU FIGURAS BALDIAS.....	14
1.1 A experiência urbana da classe artística-intelectual e a produção cultural das imagens-ruína: recorte da pesquisa.....	15
1.2 Contextualização etnográfica: classe, especificidade local e histórica dos ativismos.....	21
1.3 Sobre a inserção e trajetória do pesquisador no campo e a divisão dos capítulos.....	28
1.4 Metodologia como agência/troca: a dialética do conflito e da concretude.....	36
1.5 Divisão espacial da TESE e dos Capítulos	42
 I CAIS.....	45
 2 Esboço para provocar (ins)urgências diante da imagem-ruína.....	46
2.1 Imagem-Ruína, Arruinação e Ruinologia.....	48
2.2 Regime de Urgência, Retórica da Perda e Desmaterialização do Mundo.....	51
2.3 Ocupar as ruínas como modo de atuação cultural na precariedade.....	55
2.4 A Imagem-ruína como Dialética do Inacabamento entre a plenitude e a precariedade....	58
2.5 Da Arruinação à Desruinização: da ressaca melancólica ao luto espacial e agência de luta.....	62
 3 A Produção Cultural do Luto pela Cidade: Espaço e sociabilidade boêmia como resistência e precariedade.....	69
3.1 Contextualização das respostas culturais: modernismos ou regionalismos.....	70
3.2 Espaço Público: dialética entre a formalidade jurídica e a identificação cultural/constituição de lugar.....	77
3.3 Poética do lúdico, Estética do luto & Política de luta.....	86
3.4 A Produção Cultural como Dialética Estrutura e Agência.....	93

3.5 Agência, Estrutura e Política Cultural nos Campos da Extensão Universitária e da Produção Cultural Audiovisual.....100

3.6 Tradição experimental para além do modernismo: o caráter gregário da brodagem nos coletivos de cinema, arte contemporânea e na cena manguê.....104

II SUBÚRBIO.....123

4 Tradição e Modernidade do Subúrbio: Produção Cultural, Extensão Universitária e Artivismo Urbano entre a Várzea e o Arruado.....124

4.1 Paisagem mutilada e ruinologias do subúrbio: a formação do Movimento Cultural da Várzea e seus a(r)tivismos urbano e comunitário.....125

4.2 O caráter nacional-popular e o Movimento de Cultura Popular (MCP).....134

4.3 Breve contextualização histórica da Várzea e o Movimento Cultural da Várzea (MCV)..... 145

5 Da Várzea à Província Oceânica: articulações políticas e planejamento urbano dos movimentos de bairro ao centro.....169

5.1 Artivismo varzeano e a contemporaneidade da guerra das imagens..... 170

5.2 Do centro da Restauração Pernambucana ao zoneamento suburbano.....176

5.3 Articulações quase periféricas com o centro: planejamento urbano e afetos mapeados..... 178

5.4 A potência marginal da ruína - por uma realização oficial do Mercado Público Cultural da Várzea..... 193

5.5 Diálogos institucionais e a questão do zoneamento pós-ressaca antidemocrática.....201

5.6 O bucolismo varzeano: da resistência cultural à especulação imobiliária.....212

5.7 O jogo lutuoso do lugar nas ruínas simbólicas do direito à cidade.....215

III CENTRO.....	229
6 Da Festa De Condomínio À Festa-Manifesto: boemia, produção audiovisual e a contestação espacial do luto pela cidade.....	230
6.1 Considerações gerais e históricas sobre a produção cultural e a posição da região central do Recife.....	231
6.2 Prédia, Pérola, “gréa”: Políticas da cidade em festas-manifestos, vídeos e a Center Produções.....	249
7 A Invenção Da Cidade E O Ativismo: Prédia, Mangue e Cinemas de Rua.....	285
7.1 É do Sonho dos Homens que uma Cidade se Inventa.....	286
7.2 Da Prédia ao “Prédio feio” do Cine Veneza: o luto geracional pelos cinemas de rua....	292
7.3 Dos templos do cinema às ruinologias e gambiarras.....	306
7.4 Ruinologias de Kleber Mendonça Filho: Produção audiovisual como ofensiva contra o mercado imobiliário.....	321
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS	331
REFERÊNCIAS.....	339
ANEXOS (Mapas do Recife e suas Regiões Político-Administrativas).....	372
Anexo A.....	372
Anexo B.....	373
Anexo C.....	374

1 INTRODUÇÃO ÀS IMAGENS-RUÍNA OU FIGURAS BALDIAS

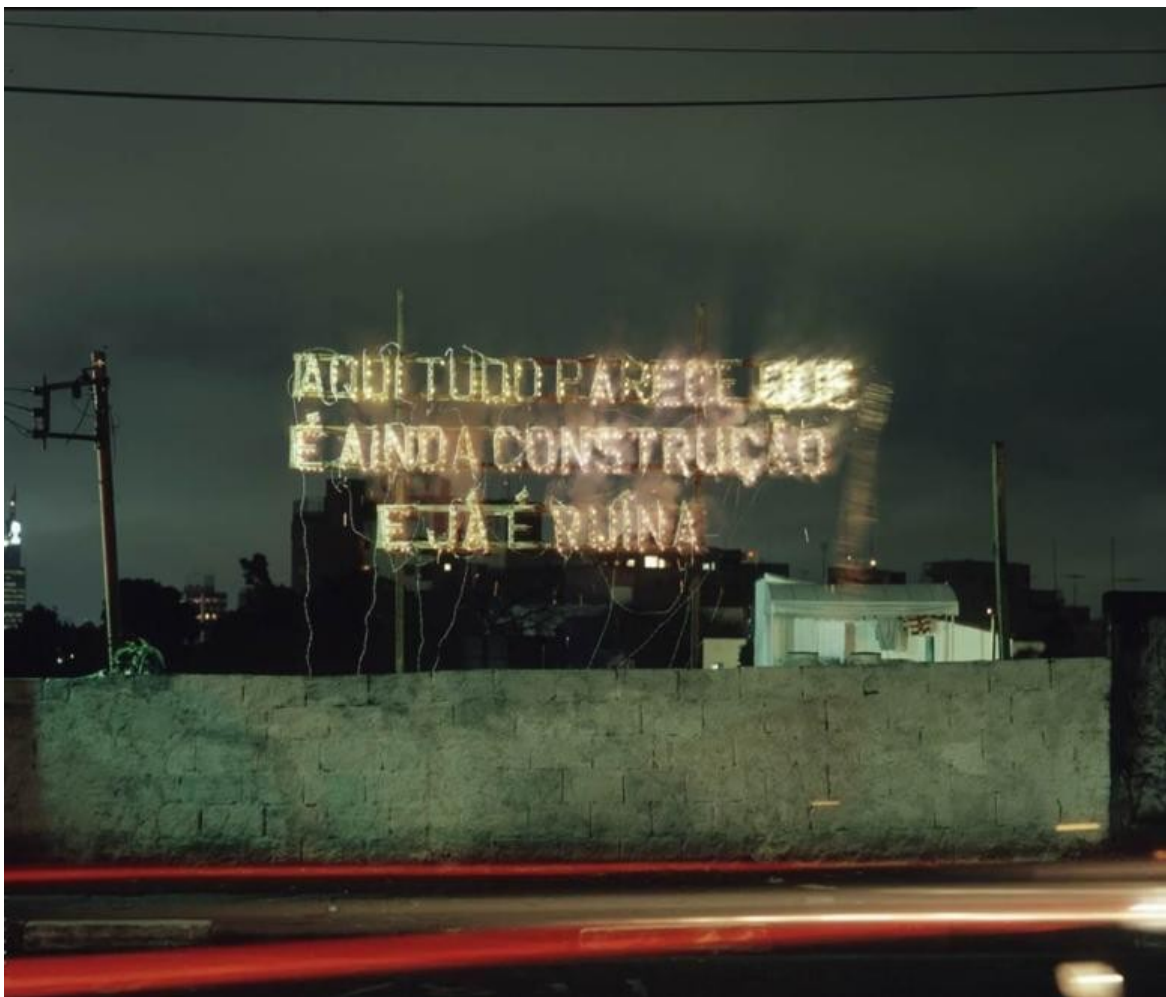


Fig. 01 - *Aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína*, a partir de “*Fora da Ordem*” de Caetano Veloso, 2004, Cerith Wyn Evans, registro fotográfico da instalação em neon, 50x63 cm.

1.1 A experiência urbana da classe artística-intelectual e a produção cultural das imagens-ruína: recorte da pesquisa

Aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína, instalação ¹ em neon do artista britânico Cerith Wyn Evans, representa uma citação da citação, da canção de Caetano Veloso, Fora da Ordem (1991), que recorda a expressão de Claude Lévi-Strauss, em Tristes Trópicos (1981). Nesta obra, o etnólogo francês alertava para a condição de ruínas do projeto ocidental e moderno, tornado explícito quando inserido nos meios tradicionais de antigas colônias, como é o caso do Brasil e da Índia. A disposição genérica do antropólogo para a crítica de costumes de sua própria sociedade, buscando uma evasão desta última, tida como isenta de espontaneidade, para um meio cultural tradicional repleto de autenticidade, como revela a faceta desgostosa de Lévi-Strauss (1981), em *Tristes Trópicos*, traduz um *regime de urgência*, motivado pelo esquema de produção da modernização tecnológica e científica, que reflete o ideário positivista do progresso. No fundo, esse diagnóstico, se equipara ao procedimento análogo da antropologia urgente ou da etnologia da emergência ² direcionada às culturas ditas “primitivas,” supostamente sob iminente processo de desaparecimento, provocada pela globalização tecnológica, com seus inventários exaustivos de culturas em extinção, orientados por uma certa postura de apreensão, o *pessimismo sentimental* já atestado por Marshall Sahlins (1997).

Esta apreensão dos intelectuais nas humanidades, principalmente, diante das consequências provenientes da modernidade inspira o recorte que fundamenta e contextualiza o objeto de pesquisa desta tese, enquanto desdobramento que ultrapassa o contexto

¹ *Instalação* é um “espaço transitório para o discurso artístico” (GONÇALVES, 2004, p. 45), derivado de uma disposição conceitual da arte ambiental surgida nos anos 60 que prevê uma montagem efêmera de elementos que constituem um processo artístico que se transfigura de um local para o outro. Difere do *site specific*, intervenções artísticas em ambientes naturais ou urbanos, onde na própria proposição conceitual da obra incorpora um espaço determinado, planejada, geralmente, a partir de um convite para realização no local e *Land Art*, modalidade de arte ambiental cuja intervenção é focada na paisagem natural. Ver GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Entre cenografias. O museu e a exposição de arte no século XX. São Paulo: EdUSP/FAPESP, 2004.

² De acordo com José da Silva Ribeiro (2005, p. 626), a antropologia da urgência foi uma prática defensiva de registro visual das populações tradicionais e sociedades simples como precaução para o seu possível desaparecimento e no intuito de constituição de acervos museológicos para fins de investigação científica, mas o autor salienta que “o interesse pelo recolhimento e coleção de imagens do mundo foi não apenas dos etnólogos. O banqueiro Albert Khan se propôs a realizar o primeiro arquivo cinematográfico na França, Les Archives de La Planète. Graças a ele foi criado o Comitê Nacional de Estudos Sociais e Políticos e foi financiada a primeira cadeira de Geografia Humana no Collège de France, com Jean Brunhes como titular; foi organizada a primeira memória do que mais tarde, após a Segunda Guerra Mundial, denominou-se *etnografia ou antropologia de urgência* – perante a necessidade de registrar, antes que fosse tarde, as atividades e os comportamentos humanos em vias de desaparecimento com o advento e a difusão da modernidade. Albert Khan empreendeu, orientado por Jean Brunhes, um programa sistemático de registro cinematográfico do mundo inteiro (ambiente construído e natural, formas de expressão religiosa e cívica), que deveria estar disponível para especialistas e políticos”.

acadêmico, permeando as respostas culturais de movimentos sociais e da classe artística, por exemplo. Passando para o contexto local e contemporâneo a ser analisado nesta Tese, na cidade do Recife, fala-se hoje de uma *arquitetura do medo*³ em diversas produções culturais, sob várias linguagens, como respostas aos problemas sociais enfrentados pela classe média, como em filmes de curta ou longa-metragem, músicas, romances, instalações, performances e em intervenções urbanas, principalmente, executadas por coletivos de artistas e intelectuais engajados na esfera pública, através da perspectiva da relação entre criação estética e experiência política, como modalidade histórica de “ação direta criativa” e reivindicação contra-cultural de contestação espacial, *os ativismos artísticos* ou *ativismos*.⁴

O objeto desta tese, conforme sugerido pela epígrafe visual que inicia a discussão, se constitui das relações sociais entre produtores culturais ativistas pela agenda do direito à cidade mediadas pelas imagens técnicas (a fotográfica, a audiovisual e suas representações digitais) ou pelas imagens textuais presentes em manifestos, que refletem formas específicas de usar e encarar o espaço urbano, proporcionando *respostas culturais para os processos de modernização*. O recorte agenciado adota, como referência, a experiência urbana de uma fração delimitada da classe de produtores culturais (classe artística e intelectual) e o contexto situado no Recife contemporâneo: *ativistas da extensão universitária, da consultoria urbanística para movimentos comunitários e da produção audiovisual*. As imagens e, por conseguinte, as ações registradas ou produzidas por esses coletivos são, geralmente, ruinosas, testemunhos da conversão rápida das edificações em poeira dispersa no meio urbano, da aceleração do processo natural de degradação natural da matéria, da eliminação da duração e a promoção da efemeridade, mas também podem ser referidas para a inconstância das modas e a extinção precipitada de modos de vida, para a obsolescência programada das mercadorias ou mesmo o apelo conceitual da desmaterialização na arte contemporânea.

³ Conforme pode ser lido no livro *Quando o ambiente é hostil: uma leitura urbanística da violência à luz de Sobrados e Mucambos*, da prof^a. Dra. Lúcia Leitão (2014), na dissertação de Gabriela Alcântara (2016), *Arquitetura do medo: cinema, espaços urbanos e tensões sociais* e na Tese de Paula Gonçalves da Silva (2019), *Recife cinemática: o imaginário urbano nos filmes de Kleber Mendonça Filho*

⁴ Ver o dossiê Artivismo: poéticas e performances políticas na rua e na rede, organizado por Paulo Raposo e John Dawsey, na revista *Cadernos de Arte e Antropologia*, Vol. 4, No 2 | 2015. Para Raposo (2015,p.05), artivismo “é um neologismo conceptual [...] apela a ligações, tão clássicas como prolixas e polémicas entre arte e política, e estimula os destinos potenciais da arte enquanto ato de resistência e subversão. Pode ser encontrado em intervenções sociais e políticas, produzidas por pessoas ou coletivos, através de estratégias poéticas e performativas [...] visando a mudança ou a resistência. Artivismo consolida-se assim como causa e reivindicação social e simultaneamente como ruptura artística nomeadamente, pela proposição de cenários, paisagens e ecologias alternativas de fruição, de participação e de criação artística.”

Como será visto mais adiante, percebemos durante a investigação, uma cultura progressista de esquerda que orienta o posicionamento político e cultural desta fração da classe artística e intelectual no contexto selecionado para a pesquisa empreendida na cidade do Recife. Tal recorte é composto por artistas plásticos/ visuais, cineastas, gestores públicos e produtores culturais cadastrados ou com ações vinculadas ao Sistema Estadual de Cultura de Pernambuco⁵, profissionais liberais (especialmente arquitetos e urbanistas, jornalistas, advogados) e autônomos, pesquisadores e docentes do ensino superior, técnico, médio e fundamental, sendo todos engajados ou diretamente relacionados com os sujeitos de movimentos sociais da sociedade civil pelo Direito à Cidade ou de coletivos independentes de artistas que ocuparam o espaço público com ações culturais. Priorizamos as expressões políticas e culturais que desencadeiam produtos imagéticos, ou seja modalidades de produção cultural onde o visual ocupa uma parcela significativa da linguagem, o que pode ser manifesto em textos escritos e figuras representativas ou abstratas, imagens propriamente ditas. Articulando o recorte do campo referido, observamos a confluência espacial para o Campus I da Universidade Federal de Pernambuco, para além dos sujeitos envolvidos com a extensão universitária e a PROEXC que atuam no Bairro da Várzea, implicada diretamente com a formação profissional dos ativistas comunitários e dos coletivos engajados, no contexto da região central do Recife, que teve sua articulação oportunizada pela vivência estudantil do Centro de Artes e Comunicação (CAC/UFPE), como é o caso dos moradores do Edifício Monte Castelo e dos cineastas que despontaram durante a cena mangue.

Portanto, a aproximação do pesquisador com o recorte pesquisado e os interlocutores, deu-se elegendo linguagens e suas formas de encarar a cidade em detrimento de outras. Basicamente, em termos de linguagens selecionadas, o recorte empregado foi o de *ativismos urbanos expressos na I) extensão universitária e assessoramento sobre planejamento urbano dos movimentos sociais do bairro da Várzea, e II) videoativismo e produção audiovisual realizada pelos ex-moradores e frequentadores do Edifício Monte Castelo e pelo engajamento direcionado aos cinemas de rua*. Como será visto mais adiante ao longo da tese, em consequência das *linguagens e das formas de encarar a cidade em detrimento de outras*,

⁵ Cujo modelo segue a cartilha do Sistema Nacional de Cultura, Proposta de Emenda Constitucional que institui o Sistema Nacional de Cultura (PEC nº 416/2005), tornada lei em 2010, segundo Lia Calabre (2010), à qual o Governo Estadual de Pernambuco na gestão de Eduardo Campos, aderiu em fevereiro de 2014. O modelo do SNC estabelece que a lei que a regulamentará deverá dispor que os Sistemas Estaduais de cultura tenham, no mínimo, cinco componentes: Secretaria de Cultura (ou órgão equivalente), Conselho Estadual de Política Cultural, Conferência Estadual de Cultura, Plano Estadual de Cultura e Sistema Estadual de Financiamento da Cultura (Fundo).

enquanto facetas percebidas da pesquisa durante o trabalho de campo, vale sublinhar que o contexto de inserção das imagens e das relações sociais destes ativistas e produtores culturais, envolve uma dinâmica de interação entre essas formas específicas de encarar a cidade e, aparentemente, a posição de classe dos sujeitos implicados.

Partindo desse recorte, o objetivo principal da tese visa compreender como se caracterizam os contextos diferenciais de tradução imagética das práticas socioespaciais específicas constantemente performadas pelo grupo pesquisado. Derivado desse enquadramento, os objetivos específicos visam i) investigar as maneiras particulares de enxergar o espaço urbano de cada setor analisado a partir do trabalho de campo ii) com se constituem as respostas culturais a partir da contextualização local de classe social e histórica, iii) analisar em que medida a *ruína*, enquanto motivo recorrente em imagens, textos e nas ações de ocupação, reflete as relações intrínsecas ao modo específico de encarar os lugares da cidade e iv) a configuração da ruína como resposta cultural, ou seja, identificar as formas específicas de cada segmento dentro do recorte empregado lidar com a condição ruínosa.

Assinalando essa especificidade local dos movimentos sociais do Recife e sua condição histórica geral em relação ao campo da produção cultural ⁶, será explorado mais adiante como as experiências dos ativismos contemporâneos evocam tradições locais e apresentam um recuo temporal associado às respostas culturais que a classe artística e intelectual recifense ofereceu, anteriormente, como interpretação para a modernização (no sentido material das reformas tecnológicas e urbanas) e como modernismos ⁷ (no sentido simbólico que propôs correntes de pensamento para assimilar as tendências das vanguardas artísticas estrangeiras ou assumindo posturas próprias para os mesmos desafios enfrentados globalmente). Nos termos de Sahlins (1997), essas respostas culturais locais constituem

⁶ Ademais, também buscamos aqui examinar se as respostas culturais, atendem a uma intencionalidade preexistente de contestação ou de ruptura nas instituições e do *establishment*, que podem ser consideradas historicamente como de *vanguarda*, nos termos de uma *Teoria da Vanguarda*, proposta por Peter Bürger (2017), tentando mapear brevemente os movimentos culturais e sociais historicamente, como será vistos nos capítulos apresentados.

⁷ Conforme a sistematização de Jacques Le Goff (1990) no segundo capítulo do livro *História e memória*, intitulado *Antigo/Moderno*, de Jacques Le Goff, originalmente publicado em 1988 na França e lançado no Brasil em 1990, pela editora da Unicamp. que discerne entre modernização (implantação da tecnologia material nos países colonizados), modernidade (concepção de Baudelaire para a especificidade da identidade de contextos recentes que reforçam a eternidade do instante e sua efemeridade, ao mesmo tempo) e modernismos (respostas culturais, simbólicas “da superestrutura” para a “infraestrutura”).

formas de *indigenização da modernidade*⁸ que explicam novas configurações globais das tradições empregadas por sujeitos em contextos transnacionais. Como contrapartida e implicação da tradução diferencial em imagens de modos de vida e situações vividas por frações dessa classe específica, percebemos a recorrência das ruínas como sintoma manifesto pelo interesse de registro das condições dos usos da cidade e do patrimônio afetivo, físico e simbólico, que é reivindicado por esta classe como referentes de uma identidade urbana, segundo a interpretação dos múltiplos legados de um modernismo alternativo, regional construído em Recife, sobre um legado de interpretação das dialéticas entre modernidade e tradição e entre global e local. Atentando a estas práticas traduzidas visualmente, esta tese procura responder: **como estes produtores culturais fazem uso das imagens, manifestando seus anseios e inquietações a partir das ruínas? Qual a visão de cidade patente ou implícita na experiência urbana destas imagens? Quais elementos constituem as ruínas simbólicas e físicas destas imagens? Qual é a especificidade da identidade urbana contemporânea do Recife, segundo esses interlocutores?**

Visualizando de antemão os fatores que embasam as questões elaboradas e derivadas dos objetivos elencados acima, *prática socioespacial, resposta cultural, contextualização de classe social e histórica, regularidade da ruína*, podemos sustentar como argumento a ser demonstrada ao longo dos capítulos que esses elementos condutores traduzem *regimes heterogêneos que representam elaborações a respeito das contradições inerentes ao processo ruinoso, no tocante aos discursos e à especificidade da ruína enquanto fenômeno, ao mesmo tempo, material e simbólico*. Estes regimes representam formas particulares de lidar com a ruína, como condição urbana e do patrimônio cultural, em situação de desqualificação, atestado residual da precariedade, seja de um passado negligenciado, símbolo preterido ou de uma edificação abandonada, como motivo representado nas imagens e estímulo para desencadear ações de mobilização artística e política, seja como metáfora para o que é comumente associado ao sentido de degradação e proximidade da morte. O que consideramos

⁸ Em sintonia com a reflexão de Mariza Peirano (2000) que situa a posição das Ciências Sociais brasileiras como periférica em relação ao arcabouço da tradição ocidental das humanidades. Por consequência, as respostas culturais dos intelectuais hegemônicos e subalternos no território nacional são elaborações da indigenização da modernidade ocidental. Como constatação da antropologia da urgência e de uma disposição que presente o fim das culturas particulares ou mesmo da atribuição heurística do conceito de cultura, Marshall Sahlins (1997) intitula seu ensaio publicado na revista *Mana* em duas partes, com a expressão pessimismo sentimental. Ao contrário da sugestão derrotista, Sahlins defende a plena vigência epistemológica do conceito de cultura para analisar as formas coletivas particulares no contexto transnacional e sob o regime da globalização, enquanto ressignificação de práticas e emergência de novos sentidos que ainda evocam as tradições indígenas nas ações.

aqui como *imagem-ruína*, a forma de registrar o tema ruinoso ou apresentando-se como vestígio de algo e *desruinização*, a reflexividade e a agência sobre uma situação enfrentada de luto ou melancolia espacial, como veremos no primeiro capítulo. Além dos regimes formulados, baseando-se no levantamento de referências realizado ⁹, também argumentamos em que medida as respostas culturais e os ativismos representam uma *denúncia das condições políticas, econômicas e técnicas do urbanismo ou um fascínio pela condição ruínosa de degradação material inevitável de todas as coisas e seres*, e agora mais acelerada pelo contexto atual de defesa da inovação e da abstração material. No contexto local, em que medida este fascínio romântico pela condição ruínosa pode estar, aparentemente, mais próximo dos setores mais favorecidos da classe artística e intelectual, uma possível reminiscência regionalista da cultura agrária açucareira dos engenhos, como foi o caso de Gilberto Freyre, com sua defesa nostálgica da arquitetura colonial da casa grande e dos mocambos, e também como é conhecida a inclinação poética de Francisco Brennand, participante da linhagem figurativa do modernismo engajado e do Movimento de Cultura Popular nos anos 60, para uma “atração temporal pelas ruínas como indícios de uma glória passada que recorda o futuro, utilizando-a como fonte de inspiração estética para quem vê a beleza na decadência.” ¹⁰ O que, supostamente, destoa da proposta popular e compromissada com o engajamento modernista da qual ele fez parte e o que poderia também estar mais familiarizado com a poética do contemporâneo, isto é, encarar a marginalidade e os formatos menos duráveis como matéria prima da experiência artística, com mais simpatia.

⁹ De acordo com Carlo Carena (1985), em *Ruína/Restauro*, reside na condição ruínosa uma dialética entre a caducidade e o esplendor das obras humanas, reconhecendo-se, simultaneamente, tanto o triunfo da natureza sobre a cultura, quanto a interferência precária da cultura como fonte, monumento e documento histórico de valor patrimonial inestimável. Sobre o grau de intervenção humana sobre a natureza e as ruínas, este autor discerne duas modalidades: *o gosto romântico pela ruína* que incorpora a degradação material na organização social como fato e *o gosto burguês “plástico”* que busca remover esse fator inevitável da ordenação social. Estas duas tendências antagônicas animaram a reflexão moderna sobre a dimensão patrimonial na história da arte e da arquitetura, as quais sobreviveram hoje como conflito incorporado à disciplina da preservação dos monumentos e bens culturais, entre uma intervenção mínima (conservação preventiva) e uma reconstituição histórica e artística (restauro) (cf. CHOAY, 2006), e entre valores de memória (intencional, histórico, antiguidade) e de uma atualidade sensível (uso), espiritual/(novidade) e artística (cf. RIEGL, 2013).

¹⁰ Ana Luiza Andrade (2016, p. 19),: “As ruínas do Recife: da cidade do sonho à catástrofe”, da Professora e Pesquisadora Ana Luiza Andrade, Disponível em <https://outroscriticos.com/as-ruinas-do-recife-da-cidade-do-sonho-a-catastrofe/>

1.2 Contextualização etnográfica: classe social, especificidade local e histórica dos ativismos

No que se refere ao modo específico como este recorte da classe artística e intelectual exprime suas reivindicações de contestação sobre as reformas urbanas e a modernização em geral, consiste na proposição das imagens sobre esse processo, articulada a um campo relativamente autônomo, segundo a terminologia de Bourdieu (1982; 1989), o da produção cultural.¹¹ A cultura erudita, ou o segmento oficial do letramento, em sua posição dominante que estabelece o cânone de uma dita cultura dominante ou “elitista”, também é responsável pelo ambiente que propicia e legitima a prática da produção cultural dos setores dominados da classe artística-intelectual da sociedade e a inscreve neste espaço de expressão política e estética que Certeau (2003, p. 46 e 49) chama de estratégico em comparação com o tático, ou seja, o dos leitores ou consumidores de imagens e textos, a ponto de este historiador assimilar o binômio escrita-leitura ao da produção-consumo. A tradução em imagens (e em textos que as acompanham) do que Certeau (2003, p. 50) chama de “práticas do espaço, maneiras de frequentar um lugar” ou da chamada apropriação espacial em Lefebvre (2006), constitui o fator que agrega a ação cultural e a proposição dos produtos para o sistema de produção cultural na cadeia de eventos que culmina no consumo dos bens culturais. Ou seja, o processo de composição das imagens e das ações derivadas registradas informa uma maneira específica de ver a cidade, e tende, mais ou menos, para a endogamia, consumo entre pares, como já assinalava Roberto Schwarz (1969) sobre uma “hegemonia cultural de esquerda”. Este, constitui a inquietação condutora da pesquisa aqui empreendida.

A chamada “relativa hegemonia cultural da esquerda no país”, constatada por Roberto Schwarz (1969) como o “traço mais visível do panorama cultural brasileiro entre 1964 e 1969”, hoje, encontra uma situação não tão dominante no campo da produção cultural, havendo um campo de disputa ideológica e política entre muitas vozes dissonantes e com uma intelectualidade que assume os interesses e o gosto de uma elite detentora de capital econômico (renda familiar acima de 20 salários mínimos, segundo a classificação acima) e dos campos de produção simbólica hegemônicos, ou seja, os organizados pelas corporações e

¹¹ Mobilizando um campo de relações objetivas da produção intelectual científica, ou artística, segundo a acepção bourdieusiana, há um sistema de produção cultural que, de acordo com Coelho (1989, p. 74) apresenta-se em quatro etapas: produção, distribuição, troca monetária e consumo ou uso efetivo do bem cultural oferecido.

grupos familiares responsáveis pelos meios de comunicação de massa. Conforme lembra o mapeamento de Fernando Perlatto (2018) sobre a cultura de esquerda e a produção cultural no país no contexto posterior ao golpe/impeachment da presidente Dilma Rousseff em 2016, a presença de intelectuais conservadores ou representantes de interesses da elite ou da classe média hegemônica possuem hoje um lugar cativo na esfera pública cultural “não apenas com a publicação de suas colunas em jornais de grande circulação do país, mas também na consolidação de um nicho específico do mercado editorial, [...], o que se perceberá a presença nas prateleiras de um tipo de literatura abertamente de direita, com lugar de destaque”.¹²

Observou-se no percurso da investigação, uma contradição estrutural que permeia a posição social de “uma fração dominada do campo da produção cultural”¹³, segundo a acepção bourdieusiana (BOURDIEU, 1982; 1989, o que incide tanto na questão da autonomia relativa do campo artístico e cultural, quanto na noção de *habitus* que sustenta a especificidade do consumo cultural e do gosto correspondente. Conforme já explicitado, tais sujeitos detêm, em geral, uma cultura de classe com tendência à esquerda política, o que possibilitou entrever um distanciamento de uma definição de gosto ou fruição estética puramente atribuída ao critério de renda e do capital econômico, do qual são majoritariamente inseridos e o que fundamenta o estrato da classe média (Classe C - faixa de renda familiar entre 3 e 10 salários mínimos) até a média alta (Classe B - faixa de renda familiar entre 10 e 20 salários mínimos)¹⁴. Portanto, no tocante ao *habitus* de classe a à experiência relativa ao gosto, percebeu-se uma cultura específica dos artistas e produtores culturais, o que não corresponde diretamente ao hegemônico da classe média, pela sua posição de relativa

¹² Onde se pode perceber obras como: *O Mínimo que você Precisa para não ser um Idiota* (Olavo de Carvalho), *O País dos Petralhas e Objeções de um Rottweiler Amoroso* (Reinaldo Azevedo), *Esquerda Caviar, Privatize Já! e Contra a Maré Vermelha* (Rodrigo Constantino), *Lula é Minha Anta* (Diogo Mainardi), *O Brasil tem cura* (Rachel Sheherazade), *Não é a Mamãe e Que horas ela vai?* (Guilherme Fiuza), *Guia do Politicamente Incorreto da História do Brasil* (Leandro Narloch), *Pare de Acreditar no Governo* (Bruno Garschagen), *O Mito do Governo Grátis* (Paulo Rabello de Castro) e *A corrupção da inteligência: intelectuais e poder no Brasil* (Flávio Gordon), *Lava-Jato, O juiz Sergio Moro e os bastidores da operação que abalou o Brasil*, de Vladimir Neto (2016), *Polícia Federal. A lei é para todos*, de Ana Maria Santos e Carlos Graieb (2017), *O jogo sujo da corrupção*, de Luiz Flávio Gomes (2017) e *Petroladões: 3 anos da Operação Lava-Jato*, de Ivo Patarra (2017) dentre outros.. Ver Perlatto, Fernando (2018). *Cultura e Política em um Brasil em Crise (2016-2018)* Disponível em : <https://revistaescuta.wordpress.com/2018/08/09/cultura-e-politica-em-um-brasil-em-crise-2016-2018/>

¹³ Como se refere Pierre Bourdieu (1982, p.192), na obra *Economia das Trocas Simbólicas*, Capítulo 04, *Campo do Poder, Campo Intelectual e Habitus de Classe* para diferenciar a posição dos artistas e escritores “burgueses” porta-vozes da da classe da qual fazem parte dos artistas e escritores engajados pela “arte social”

¹⁴ Conforme os critério adotados na Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (Pnad) e da Pesquisa de Orçamentos Familiares (POF), do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), organizado pelo Instituto Locomotiva, divulgada em abril de 2021 <https://g1.globo.com/economia/noticia/2021/04/17/classe-media-encolhe-na-pandemia-e-ja-tem-mesmo-tamanho-da-classe-baixa.ghtml>

vantagem enquanto detentora de capital cultural e de uma atribuição social de reflexividade, conferindo-lhe uma impressão de “estar acima da sociedade”, como sugere Daniel Pécaut (1990), comentando esta prerrogativa entre as gerações da intelectualidade brasileira e sua aproximação oscilante entre o setor estatal, a partir da Revolução de 30, e a sociedade civil, após o Golpe Civil-Militar de 1964.

Segundo a perspectiva dos *artivismos*, as respostas culturais refletem, em consequência do estatuto ruinoso presente no campo - etnográfico e no da produção cultural - e pelo engajamento provocado, uma condição de *urgência*. Esta última é alimentada por uma cultura progressista que tende à esquerda política e que acompanha o discurso contrário à gentrificação e à especulação imobiliária, uma modalidade estética e política de se posicionar na cidade pela preservação de um estilo de vida ou um *contra-uso*¹⁵ relativo ao uso hegemônico da cidade. Como foi formulado pelo cineasta Pedro Severien (2018, p. 20), sujeito que, embora não tenha participado desta pesquisa, fez parte do campo observado, durante a incursão do autor na festa Pérola Pulsante em meio de 2018¹⁶: “as *ações artísticas e midiáticas de urgência e emergência social* (grifo no original): [...] (entendendo) os filmes dentro de uma corrente contemporânea que pode ser nomeada como ativismo, midiativismo ou mesmo videoativismo”.

Durante o período de 2016 a 2020, mantive contato, através da imersão etnográfica na pesquisa, a partir da qual realizei entrevistas semi-estruturadas e observação participante com interlocutores que colaboraram diretamente com a investigação, os quais posso dividir, entre moradores ativistas da Várzea (subúrbio) e ativistas da região do Centro. O primeiro corresponde aos ativistas, produtores culturais e pesquisadores inseridos em movimentos sociais do Bairro da Várzea (Recife/PE): Well Carlos da Silva (produtor cultural, docente e músico), Werther Ferraz (arquiteto e urbanista, docente), Bernardo Weinstein (advogado), Paulo Figueiredo (docente da UFPE da área de Matemática) e Lula Eurico (arquivista aposentado do Fórum do Recife TJPE, músico e escritor. O segundo recorte compreende ativistas, artistas plásticos, produtores culturais, cineastas, pesquisadores, ex-moradores ou frequentadores do Condomínio do Edifício Monte Castelo ou “Prédia” e/ ou atuantes como cineclubistas e realizadores audiovisuais nos anos 80 ou como agitadores culturais durante a

¹⁵ cf. Rogério Proença Leite (2007).

¹⁶ Ver página do evento na rede social Facebook <https://www.facebook.com/events/197613037688273/>

Cena Mangubeat nos anos 90: Mozart Guerra (arquiteto, cenógrafo e artista plástico), Vládmir Combre de Sena (ator, artista plástico e curador), Marcondes Lima (ator, diretor e cenógrafo, graduado em artes cênicas e docente na mesma área pela UFPE), Marcelo Gomes (cineasta, formado em cinema pela University of Bristol), Ana Paula Portella (psicóloga, Doutora em sociologia e ativista da ONG SOS Corpo), Márcia Larangeira (jornalista e doutoranda em Estudo Culturais, ativista da ONG Sos Corpo), Miriam Juvino (arquiteta, produtora cultural e pós-graduada em Cinema), Anco Márcio Tenório Vieira (Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), da UFPE). Como desdobramento deste último grupo, atuando como promotora de festas na área central do Recife articuladas pelo coletivo Pérola Pulsante, está a antiquarista Marília Bessa Benevides, integrante do Conselho do Comitê Estadual Lula Livre PE. Foi a partir dos debates, propostos nas festas organizadas pelo coletivo Pérola Pulsante, que realizei contato com a geração de produtores culturais que residiam na Prédia e também realizaram outras festas durante os anos 90, engajados na cena mangue. Além dos colaboradores com os quais realizei interlocução diretamente, há também os sujeitos implicados no processo de trabalho de campo que serão citados ao longo dos capítulos pela sua inserção e relacionamento com os outros agentes mencionados acima, embora sem a possibilidade de promover um contato sistemático e deli-

berado: relacionados ao grupo i): Elizama Messias (docente, pedagoga, Mestre em Educação e Coordenadora Pedagógica da Escola Municipal de Artes João Pernambuco/ EMAJPE), Ana Emília Gonçalves de Castro (designer e docente da UFPE na área de Design), Leonardo Cisneiros († 1976-2021, graduado em Direito, pós-graduado em filosofia e articulador da grupo Direitos Urbanos e Ocupe Estelita, docente da UFRPE), Ivan Moraes (jornalista e vereador na Câmara Municipal do Recife pelo PSOL) e Júlia Morim (cientista social, antropóloga, doutoranda pela UFPE e produtora audiovisual); ao grupo ii): Kleber Mendonça Filho (cineasta, jornalista, ex-curador do cinema da Fundação Joaquim Nabuco) e Josué Nogueira (jornalista com pós-graduação em telejornalismo e assessoria política).

O primeiro recorte do campo pesquisado corresponde ao Bairro da Várzea, abrangendo a comunidade do Arruado, localizada no Campus da UFPE nas imediações do Sítio Arqueológico do Engenho do Meio ¹⁷ reconhecido pelo IPHAN em 1996. Estes últimos são interlocutores de uma tradição acadêmica da extensão universitária relacionada à atuação de Paulo Freire e Jomard Muniz de Britto no Serviço de Extensão Universitária da

¹⁷ http://portal.iphan.gov.br/sgpa/cnsa_detalhes.php?6575

Universidade do Recife/SEC/UR e com o Plano Nacional de Alfabetização/ PNA nos anos 60 e, também, na gestão de Ariano Suassuna como diretor do Departamento de Extensão Cultural entre 1969 e 1975, o que favoreceu a consolidação do movimento armorial como programa cultural (CASTRO, 2018). No território da comunidade do Arruado, estão as ruínas da casa grande, as estruturas de moradias do século XIX e parte do Caminho da Várzea, que interligava os engenhos da antiga região conhecida como Freguesia da Várzea do Capibaribe até o Arraial Novo do Bom Jesus, antigo forte hoje em ruínas, localizado no Bairro de Torrões, utilizado no combate aos holandeses durante a Insurreição Pernambucana (1645-1654)¹⁸. O Engenho do Meio foi propriedade do principal chefe militar da Insurreição e senhor de engenho, João Fernandes Vieira, cuja estátua foi construída sobre as ruínas da casa grande. A comunidade e o Sítio estão localizados no Campus I da Universidade Federal de Pernambuco, cujo terreno foi adquirido em 1949 pelo então reitor da Universidade do Recife, Joaquim Amazonas. A relação da instituição com os remanescentes dos antigos moradores do Engenho do Meio, no entanto, está longe de ser pacífica, tendo sido ameaçados de despejo pela administração da UFPE, mas a tentativa de reintegração de posse foi frustrada por acórdão do STJ, em meados de 2007, apesar de a comunidade estar sob a proteção federal que incluiu suas casas no Sítio Arqueológico do Engenho do Meio. Na ficha cadastral do sítio, consta a ameaça para a construção de um estacionamento. Em 2014 a comunidade foi novamente perturbada pela construção do LITPEG, Laboratório Integrado de Tecnologia em Petróleo, Gás e Biocombustíveis, inaugurado em março de 2019, que mobilizou a articulação do Movimento de Resistência Popular do Arruado do Engenho Velho da Várzea ou MRP¹⁹, por iniciativa do já falecido (em 2016), líder comunitário dos moradores, Maurício Peixoto, cuja mãe foi merendeira do Movimento de Cultura Popular nos anos 60. Além da ligação de Maurício Peixoto com a militância petista, a associação de moradores de San Martin e o MCP, segundo o depoimento por comunicação oral ao autor de Seu Lula do Arruado, arquivista aposentado e autoproclamado cronista amador e morador da comunidade, uma série de ações relacionadas à extensão universitária vinham sendo realizadas no Arruado, mediante articulação de projetos culturais da Pró Reitoria de Extensão e Cultura, ligados ao Movimento Cultural da Várzea (MCV), a partir de 2012, sob a coordenação dos professores Edelson Albuquerque e Ana Emília Castro²⁰. Vale lembrar que outras atividades de extensão

¹⁸ cf. Luiz Severino da Silva Jr (2017)

¹⁹ <https://euliricoeu.wordpress.com/2016/12/19/mauricio-peixoto-um-stakeholder-e-sua-a-m-a-d-a/>

²⁰ Conforme pode ser compreendido no vídeo que registra a ação do Projeto Cultural: “A cultura da Várzea celebra o aniversário da UFPE”, com o evento “Raízes e vozes da resistência cultural varzeana no campus da UFPE” no ano de 2013. Ver também a página

universitária no Bairro da Várzea, tendo o envolvimento do Professor Edelson Albuquerque como interlocutor, eram desenvolvidas desde o ano de 2009 pelo Projeto de Extensão Pontes de Cultura²¹, iniciativa do Núcleo Ariano Suassuna de Estudos Brasileiros (NASEB/UFPE), com financiamento do SESu/MEC e da PROEXT/UFPE (hoje PROEXC).

Enquanto que, nos coletivos varzeanos, ocorre a tentativa de tradução da linguagem do urbanismo para a cultura popular e comunitária, na produção cultural relacionada à extensão da UFPE sobre a comunidade do Arruado, a tradução é do popular para a esfera intelectual do ambiente acadêmico, para evocar a questão da circularidade cultural entre o popular e o erudito em Mikhail Bakhtin e Carlo Ginzburg (KUSHNIR, 1991). É num contexto de disputa socioespacial ligada ao planejamento urbano que o engajamento dos moradores nos movimentos Plano Diretor na Várzea e Salve o Casarão da Várzea, recebeu o assessoramento da Articulação Recife de Luta, com Leonardo Cisneiros, e do gabinete de vereador Ivan Moraes Filho, jornalista que integrou a equipe de comunicação do Centro Cultural Luiz Freire e do movimento Direitos Urbanos/ Ocupe Estelita. Os membros dos movimentos sociais varzeanos, atuando em momento recente, foram responsáveis por restaurar o legado como movimento popular da Associação de Moradores da Várzea, durante o período da pandemia²² em parceria com o movimento Várzea Viva e o GRIS Espaço Solidário, prestando serviços assistenciais contra a COVID-19, como distribuição de itens de alimentação e higiene, cadastramento para vacinação, cartilhas educativas e máscaras²³.

A outra metade do trabalho de campo foi empreendida na região central do Recife, observando-se a confluência histórica entre assessoria dos movimentos sociais, associações de bairros e sindicatos por ONGS, produção audiovisual, os ativismos das brigadas muralistas em campanhas eleitorais, acompanhando-se a herança geracional destes movimentos hoje. Segundo os relatos coletados, estes movimentos são herdeiros do período da redemocratização nos anos 80 e participaram, por exemplo, da emergência da cena punk e roqueira da Rua Sete de Setembro, da programação de eventos da Livraria Livro 7, o que tanto preparou o surgimento dos coletivos de arte contemporânea, quanto o terreno para o

<https://teatrojoaquimcardozoufpe.blogspot.com/2013/08/movimento-cultural-da-varzea-homenageia.html> Vídeo do Canal do MCV no youtube: <https://www.youtube.com/channel/UCKlyKe0P3O6RY1mEOUHmoYA>

²¹ <https://pontesdecultura.blogspot.com/>

²² Ver a matéria de Junior Silva (2020: *Várzea retoma associação de moradores no Recife em meio à pandemia*, <https://www.anf.org.br/varzea-retoma-associacao-de-moradores-no-recife-em-meio-a-pandemia/>

²³ <https://varzeaviva.com/vacinacao.php>

que veio a se configurar como o movimento mangue. Esta articulação geracional em prol de um novo conceito que mobilizasse a classe artística e intelectual da cidade, começou a se articular nos anos 80, despontando nos anos 90, embora ainda atuante a partir dos anos 2000, com a produção cultural audiovisual sob um viés comunitário e engajado pela questão urbana do Recife, em um processo com muitas implicações na atualidade, para o qual esse capítulo pretende se debruçar. A mesma conjuntura nacional da abertura política e de engajamento, que envolveu o movimento de bairros do Recife, durante os anos 80, mas que é reforçada hoje pela atuação dos coletivos paralelos e herdeiros da Associação dos Moradores da Várzea, também esteve inserida na constituição da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP) que orientou ações locais de videoativismo e das TVs comunitárias como forma de assessoramento pelas ONGS dos movimentos populares e sindicais dos anos 1980, em relação à região central do Recife²⁴.

É o caso da TV VIVA, que foi um projeto de televisão comunitária da ONG Centro Cultural Luiz Freire, ambos filiados à Associação Brasileira de Vídeo Popular, que surgiu em 1984, destacando-se como uma das primeiras TVs de Rua do país, tendo como postura socioeducativa e expressiva a exibição de programas televisivos em locais públicos, enfatizando as comunidades periféricas, que percorreu vários locais da Grande Recife, reunindo transeuntes e espectadores. O Centro Cultural Luiz Freire, através do Gabinete de Assessoria Jurídica às Organizações Populares– Gajop e do Serviço de Apoio à Educação Alternativa, também atuou na época junto dos movimentos populares de bairros, engajado na pauta do direito à moradia que culminou na Lei do Prezeis em 1987, além de exercer um protagonismo com a fundação do Movimento Nacional de Direitos Humanos – MNDH, o movimento pró-constituente na elaboração do Estatuto da Criança e do Adolescente e o monitoramento de políticas públicas na área de justiça e segurança.

Essa dimensão coletiva e gregária revelada pelo videoativismo nos anos 80 e 90, também traduziu uma tradição de engajamento de artistas e cineastas, presente desde os anos 20, com o Ciclo do Recife e com os coletivos modernistas da década de 30 em diante, dos

²⁴ Cf. Cláudio Roberto de Araújo Bezerra (2001), na Dissertação TRADIÇÃO E RUPTURA NO AUDIOVISUAL Um estudo de linguagem do vídeo popular em Pernambuco na década de 1980 e Gabriel de Barcelos Sotomaior (2014), na tese Cinema Militante, Videoativismo e Vídeo Popular: A luta no campo do visível e as imagens dialéticas da história.

coletivos de arte contemporânea a partir dos anos 70 e da geração de cineastas do Ciclo do Super-8 nos anos 70, de modo a burlar a condição de precariedade financeira dos sujeitos ou mesmo a perseguição política autoritária, principalmente durante a ditadura civil-militar, o que inspirou uma postura de guerrilha cultural, conforme se expressa Jomard Muniz de Britto:

Havia uma certa guerrilha cultural. [...] escrevi um texto em forma de um livro-envelope chamado *Nos abismos da pernambucália*, que era uma leitura do avesso da cultura pernambucana, de tudo que se dizia ser o bom caráter local, que eu procurava questionar. Quero lembrar que isso está muito ligado a uma estética tropicalista, já que foi no auge do Tropicalismo, não em 1968, mas em 1973 (BRITTO, 2005 *apud* REIS, 2008, p. 414)

Guerrilha cultural, arte-guerrilha são conceitos usados no final dos anos 60 e começo da década de 70 pelos pesquisadores Frederico Moraes, Décio Pignatari e Julio Le Parc para se referir à convergência vanguardista entre os processos de criação artística e o contexto político de esquerda envolvido na luta armada contra a ditadura militar, no intuito de chamar atenção para uma articulação de amplo alcance, nacional e internacionalmente organizada, de vários sujeitos que propuseram ações de contestação, de crítica institucional, de processos autorais, em detrimento de obras acabadas, como provocações, choques culturais. Ou seja, uma produção organizada contra o sistema hegemônico institucional e político, visando a conscientização da população e uma arte tática, como ação de intervenção na prática, não voltada aos centros oficiais de produção cultural, museus e galerias, mas direcionada ao espaço público. (OLALQUIAGA, 2019). Outra faceta revelada dessa tradição, é a chamada *Brodagem*, uma categoria acionada pelos cineastas pernambucanos para chamar atenção para as condições precárias de produção audiovisual, de falta de recursos materiais e financeiros, que são compensadas e atenuadas pela proximidade afetiva interpessoal e o circuito de amizade estabelecido entre produtores culturais para a realização das obras. Segundo Amanda Mansur Nogueira (2014), duas gerações contemporâneas de realizadores audiovisuais, uma do dito cinema da retomada dos anos 90 e outra mais nova do final da década de 2000, defendem e caracterizam seu contexto de produção como proveniente dessas parcerias a despeito da existência do Programa de Fomento à Produção Audiovisual de Pernambuco – Funcultura que lançou seu primeiro edital em 2007.

1.3 Sobre a inserção e a trajetória do pesquisador no campo

Inicialmente, quando ingressei em 2016 como discente no Programa de Pós Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco, sob orientação da

Professora Doutora Mísia Lins Reesink, o projeto de doutorado aprovado durante para o edital de seleção tinha como objeto o culto de almas penadas ou vaqueiras no catolicismo popular sertanejo, representando uma continuidade da minha pesquisa para a dissertação do Mestrado em antropologia pela UFPB. Após ter tido problemas pessoais, numa das visitas ao campo nos municípios de Princesa Isabel (PB) e Flores (PE), decidi adaptar o objeto para a temática das assombrações urbanas do Recife. Desde 2016, morando em Recife, acompanhava as atividades culturais dos meus atuais informantes por interesses de compatibilidade de classe, sendo inegável minha condição como sujeito integrante de um campo de produção intelectual acadêmico o que, apesar de facilitar a identificação e entrada no campo, dificulta uma disposição para estranhar e objetivar os interesses, representações, valores, percepção e formas de sentir o cotidiano dos interlocutores quando estes pertencem ao mesmo segmento social. Além da angústia da perda do campo anterior, passei posteriormente pela crise da *autoetnografia* e seus limites²⁵. No entanto, sem haver ainda passado pela cabeça a perspectiva de pesquisar tais atividades culturais, decidi debruçar-me sobre formas mágicas de comportamento semelhante às tradicionais vividas pelos meus “nativos” originais.

Como consequência de minha participação no circuito cultural da cena artística recifense e também como forma turística de conhecer a cidade, percebi uma experiência dedicada aos trajetos por locais tradicionais e afetivos da cidade que são considerados roteiros mal assombrados. Os grupos de caminhada protagonizados por adultos de meia idade da classe média, Caminhadas Pilateiras, Caminhadas Domingueiras, MeninXs na Rua, Sem Rumo, Trilhas Urbanas no Sol, etc., articulados pelo projeto Olhe pelo Recife - Cidadania a pé²⁶ realizam percursos com a temática do mal assombro e além deste projeto, há o Olha! Recife, iniciativa da Prefeitura do Recife, através da Secretaria de Turismo e Lazer, que oferece passeios periódicos, cujo diferencial reside na variedade de formatos de locomoção empregados: a pé, pedalando, via excursão ou embarcação pelo Rio Capibaribe (Catamaran) e na apresentação de atores que encenam as personagens que encarnam almas penadas e entidades protagonistas de lendas urbanas. Com proposta semelhante, há a iniciativa privada

²⁵ STRATHERN, Marilyn. “Os limites da autoetnografia”. In: O efeito etnográfico e outros ensaios. São Paulo: Cosac & Naify, 2014

²⁶ O Movimento Olhe pelo Recife – Cidadania à Pé, nasceu das caminhadas culturais promovidas pelo Observatório do Recife, que consiste num “movimento da sociedade civil que reúne setores empresariais, acadêmicos, movimentos sociais e cidadãos, mobilizados com o intuito de selecionar, propor e monitorar um conjunto de indicadores e metas que se constituam numa agenda de desenvolvimento sustentável para o Recife e que levem a transformá-la numa cidade melhor para se viver, socialmente justa, ambientalmente equilibrada e economicamente viável.” cf. <http://www.observatoriodorecife.org.br/o-que-e-o-odr/>

das agências de turismo Catamaran Tours e Via dourada, que promovem o Recife Assombrado - City Tour. Outros grupos também relacionados à atividade de caminhar, traçando roteiros pela cidade, promovem uma discussão participativa e eventos sobre a pauta urbanista, mediante o uso das redes sociais e aplicativos coletando sugestões de informação e imagens fornecidas pelos usuários destes recursos, no intuito de cultivar a memória e denunciar situações de desqualificação das áreas públicas, bem como do registro de lugares afetivos reconhecidos por cada sujeito na cidade²⁷

É digno de nota que, Gilberto Freyre (2008, p. 17 e 134) sustenta o mesmo discurso antimoderno ou “regionalista e modernista a seu modo” contra os excessos da tecnologia e das reformas urbanas também para falar sobre as aparições das assombrações no contexto urbano, pois para ele “o mistério continua conosco, homens do século XX, embora diminuído pela luz elétrica e por outras luzes. Por que desconhecê-lo ou desprezá-lo em dias tão críticos não só para certas fantasias psíquicas como para certas verdades científicas, como os dias que atravessamos?” e:

O Recife de hoje, donde a luz elétrica e o progresso mecânico não conseguiram expulsar de todo essas sombras e essas visagens, essas artes negras e essas bruxarias, ainda tem alguma coisa do antigo. Seus grandes sobrados vêm resistindo aos arranha-céus como senhores arruinados da terra a intrusos ricos. Demolidos, às vezes parecem continuar de pé como se tivessem almas fazendo as vezes dos corpos. Almas não só de pessoas mas de casas inteiras parecem vagar pelo Recife. Almas de sobrados. Almas de igrejas. Almas de conventos velhos que não se deixam facilmente amesquinhar em repartições públicas. As almas dos três arcos estupidamente postos abaixo. (FREYRE, 2008, p. 134).

Nesse contexto de imersão em atividades relacionadas ao pedestrianismo, comecei a esboçar um recorte sobre a população que frequentava esses grupos (no geral, pessoas idosas e, aparentemente, de classe média a média alta), que buscava compreender o interesse pelo encantamento da cidade, por um “Recife Sobrenatural,” orientado pelo viés da crônica sentimental, sustentada por pelo próprio Gilberto Freyre, segundo Raimundo Arrais (2004), que o situa como um dos expoentes de uma tradição da escrita memorialista e afetiva da cidade. Esse interesse pela dimensão mágica, supersticiosa e obscura do Recife, está portanto

²⁷ Trata-se das comunidades e páginas do facebook e instagram *Só vem quem vai a pé/Antes que Suma*, *Pernambuco Arcaico* e *Recife de Antigamente*. No tocante aos aplicativos para smartphone, há o projeto *Guia Comum do Centro de Recife* e o instagram *A Vida no Centro*, que integram experiências, histórias e imagens dos usuários que caminham e vivenciam a região central do Recife ao seu repertório informativo.

distante de uma perspectiva racionalizante da parapsicologia que visa entender os fenômenos sobrenaturais como um campo disciplinar de um ponto vista fisiológico ou da percepção extra-sensorial e que constitui uma vertente já introduzida pelo Instituto Pernambucano de Pesquisas Psicobiofísicas, fundado em 01 de Janeiro 1973 pelo pesquisador Valter da Rosa Borges.²⁸

No entanto, outro ponto de vista menos romantizado da cidade foi-me sugerido a partir da imersão no contexto desses grupos, após perceber a problemática da crise urbana que atinge a condição da locomoção e mobilidade dos pedestres e, principalmente, como idosos. No tocante ao mau estado das calçadas do Recife, conforme pude perceber em reclamações do grupo. Especialmente essa inquietação foi levantada pelo arquiteto e engenheiro Francisco Carneiro da Cunha, membro do Observatório do Recife (ODR) e coordenador do Olhe pelo Recife – Cidadania a Pé, que promove caminhadas culturais para discutir o patrimônio e a mobilidade, assim como reflete o conceito de caminhabilidade no espaço urbano em livros como *Calçada – o primeiro degrau da cidadania urbana* (Cunha & Helvécio, 2013). Na segunda metade de 2017, balançado pela abordagem dos direitos urbanos, comecei a encaminhar o projeto modificado para o contexto de crise urbana e do seu enfrentamento pela classe artística e intelectual, cujo recorte começou a ser delineado sistematicamente para trabalho de campo a partir de 2018, embora já tendo começado a fazer anotações sistemáticas sobre o contexto urbano vivido desde 2017 e observações não diretamente intencionais desde 2016, anteriormente ao contexto da mobilização estudantil universitária e secundarista no segundo semestre daquele ano.

Como estava residindo no Bairro da Várzea, não pude deixar de perceber as atividades do movimento social Salve o Casarão da Várzea, a partir de março do 2016²⁹, que estavam concentradas, na época, em promover mutirões de limpeza e conservação do terreno do Casarão Magitot, um chalé inglês reconhecido como Imóvel Especial de Preservação em maio de 2005, que se encontra em ruínas. A partir de 29 de setembro de 2016, decidiram ocupar o terreno do imóvel, motivados pela tentativa de demolição da caixa d'água, ação da prefeitura relacionada à construção de um pátio de feira nos arredores do casarão e substituição do reservatório de água. Os membros do movimento reivindicam a restauração do imóvel e não apenas a construção do pátio. Daí o impasse que provocou a ocupação no final de setembro.

²⁸ Borges (2000), *A Parapsicologia em Pernambuco*

²⁹ <https://www.facebook.com/salveocasaraodavarzea>

Logo após o início das ações do coletivo no terreno deste imóvel, a partir de 20 maio de 2016,³⁰ comecei a acompanhar esporadicamente o Ocupa MinC PE, onde a classe artística local, em resposta à extinção provisória do ministério da cultura pelo governo Temer, seguiu um movimento nacional que ocupou todas as 27 sedes regionais do Ministério da Cultura, deflagrando a intervenção na Rua do Bom Jesus, Bairro do Recife.

No mesmo mês, pude conferir no Museu Murillo La Greca, a exposição *Sobre Monumentos e Vazios*, individual da artista visual e Erica Ferrari, como parte da programação da Semana Nacional dos Museus, fruto do Prêmio de Artes Visuais do Recife (2015) – Bolsa de Incentivo à Produção em Artes Visuais, da Prefeitura do Recife que incentivou a pesquisa e residência da artista paulistana sobre “Palácios Nacionais que protagonizaram episódios de luta e violência e hoje são espaços culturais”³¹, que resultou numa instalação cujo enfoque era o processo de reconstrução do Berliner Stadtschloss -. Palácio da Cidade de Berlim, demolido logo após os bombardeios na Segunda Guerra Mundial. No seu lugar, construíram um prédio e uma praça, mas em 2002 decidiram reconstruir o palácio para abrigar um complexo cultural de museus, como sede da Humboldt-Forum³², inaugurado só em dezembro de 2020, digital e remotamente.³³ No texto de apresentação da mostra, a artista assinala que a instalação visa “refletir sobre as relações (simbólicas e materiais) que decorrem dessa operação de remodelação [...] (que) surge a partir de ‘vazios’ no tecido urbano, sejam eles físicos (com a deterioração ou destruição provocadas por guerras, expansão da cidade ou especulação imobiliária) ou de uso (com a extinção da função original ou realocação em outro edifício)”³⁴.

Pouco tempo depois, em julho de 2016, fui sensibilizado pela matéria assinada por Augusto Freitas, do jornal Diário de Pernambuco, *O circuito fantasma da cultura no Recife e em Olinda* - “Patrimônios culturais relevantes têm acervos e história invisíveis por estarem fechados. O Viver fez um guia às avessas dos espaços onde hoje só a memória aparece”³⁵ que trata de equipamentos culturais em situação de abandono pelo poder público. Na matéria, são citados alguns espaços culturais para os quais já estavam sendo organizadas ações de

³⁰ <https://www.facebook.com/ocupamincpe/>

³¹ <https://www.ericaferrari.com/sobre-monumentos-e-vazios-recife>

³² <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/humboldt-forum/home/>

³³ <https://www.dw.com/pt-br/berlim-inaugura-seu-mais-novo-e-controverso-centro-cultural/a-55208235>

³⁴ <https://files.cargocollective.com/203133/texto---sobre-monu-e-vazios.pdf>

³⁵ <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2016/07/o-circuito-fantasma-da-cultura-no-recife-e-em-olinda.html>

movimentos sociais no intuito de denunciar a situação de descaso (Cineteatro do Parque, Cine AIP, Cine Olinda, Cine Duarte Coelho) e outros que não despertaram ainda uma ação coletiva expressiva ou que já estavam sendo usados parcialmente (Centro Cultural Correios, Teatro da UFPE, Anexo do Mamam do Pátio de São Pedro, Museu da Imagem e do Som de Pernambuco, Museu de Arte Contemporânea de Olinda, Centro de Design do Recife).

Além da evocação assombrada do título da reportagem, que remetia a minha pesquisa anterior, a matéria atualiza para Recife e Olinda o contexto das fantasmagorias da modernidade sugeridas por Walter Benjamin (2009) na obra *Passagens*. As fantasmagorias, para o filósofo alemão, são a expressão cultural dos processos materiais da modernização, ou seja, a correspondência cultural no planejamento urbano, em estilos arquitetônicos, formas de sentir, visões de mundo burguês, para a concepção econômica do capitalismo financeiro, em termos marxianos, da infra-estrutura, ou como um alargamento do fetichismo da mercadoria que desloca a experiência e o valor de uso para a exibição mercadológica, a aparência consumista e o valor de troca. Benjamin (2009) explicita que a redução da experiência ao interior doméstico abarrotado por itens de consumo e coleções que visam compensar tanto a ausência do indivíduo nas ruas, quanto promover uma eternização materializada da presença do proprietário dos objetos em estilo e em gosto. A fantasmagoria, também repercute na concepção urbanística dos ambientes externos da cidade de Paris do século XIX .pelo Barão de Haussmann, onde se implantava uma reforma higienista em que se aplicava uma visão de progresso linear e retilíneo para inibir a participação dos movimentos populares da Comuna de 1848 com suas barricadas, e visava promover a especulação do capitalismo financeiro ao “enobrecer as necessidades técnicas com pseudofinalidades artísticas”. (BENJAMIN, 2009, p. 64). Na mesma época da reportagem, estava aberta na Torre Malakoff, a exposição “*A Cidade, as ruínas e depois*”, coletiva com os artistas gaúchos Andrei Thomaz, Daniel Escobar e Marina Camargo, realizada através do Prêmio Funarte de Arte Contemporânea 2015 – Espaços Norte/Nordeste, cuja abordagem conceitual sobre “a metabolização dos espaços urbanos nas grandes metrópoles brasileiras”. segundo o curador Marcio Harum, pautava questões referentes à especulação imobiliária, a descaracterização das metrópoles brasileiras - das cidades de Porto Alegre ou São Paulo e Recife, especificamente.³⁶

³⁶ Exposição "A Cidade, as ruínas e depois" propõe reflexão sobre o ambiente urbano, por Agenda Cultural Recife
<http://agendaculturaldorecife.blogspot.com/2016/09/exposicao-cidade-as-ruinas-e-depois.html>

Em 29 de setembro de 2016, foi deflagrada a ocupação do terreno do Casarão Magitot em ruínas, no Bairro da Várzea. Um dia depois se iniciaria a ocupação do interior do prédio do Cine Olinda com a estreia do documentário *Martírio* de Vincent Carelli, como continuidade das ações na área externa que vinham acontecendo desde 16 de maio de 2015. Essa primeira ocorrência trouxe destaque para o filme *Resgate Cultural* do Coletivo Telephone Colorido, responsável por uma ocupação pioneira em prol do Cine Duarte Coelho em 2004 e também pela Mostra de Cinema Sapo Cururu, que ocupou vários espaços culturais, cinemas de rua de 2005 a 2012 - o cinema do Edifício AIP (2005), o São Luiz (2006; 2010; 2012), Mercado Eufrásio Barbosa (2007) e Clube Atlântico de Olinda (2011) - e por duas vezes, em 2008 e 2009, o Cine Olinda ³⁷. Como as ações exercidas no ano de 2015, pelo Movimento Ocupe Cine Olinda em frente ao prédio do Cine Olinda, outros eventos paralelos de ocupação estavam acontecendo na área externa de outros antigos cinemas de rua em estado de abandono, como as do cineclube Cine Rua desde dezembro de 2015 em frente ao Cineteatro do Parque e seguindo a atuação dos coletivos #OcuParque (2013), Movimento Teatro do Parque (Re)Existe (2014) e, posteriormente, da Virada Cultural do Teatro do Parque (2017) e as atividades organizadas pela artista visual Bruna Rafaella Ferrer, que lançou em agosto de 2015 no prédio do Cine AIP, o projeto de livro de artista financiado pelo edital estadual do Funcultura, *Guia Comum do Centro do Recife*, com a finalidade de mapear ruínas físicas e simbólicas da paisagem afetiva da região; em 2017, Bruna formou o Conjunto 301, espaço de ocupação artística no mesmo Edifício AIP. Ainda no ano de 2015, um pouco antes do primeiro lançamento do Guia do Centro Comum do Recife, no espaço da lanchonete Chá Mate, dia 18 de julho, outra publicação, a revista *Outros Críticos*, cuja edição 07 trata do tema *Ruínas e Cultura*, foi disponibilizada ao público recifense. A revista também conta com o incentivo do Funcultura, trazendo depoimentos de muitos produtores culturais, escritores e artistas, como o ensaio poético de Jomard Muniz de Britto, *RUÍNAS da CONTEMPORANEIDADE ou PÓS-MODERNIDADE em RUÍNAS*, ³⁸ além da participação de Bruna Rafaella Ferrer, numa discussão, em companhia de Renato Lins (Renato L), Karol Pacheco e Carlos Gomes, que retoma o seu projeto do Guia Comum, inserido no panorama dos *ativismos*, da precariedade dos equipamentos culturais e as dificuldades da produção cultural, a paisagem sonora da cidade com os camelôs, os cinemas de rua ³⁹.

³⁷Os folders e banners do evento estão disponíveis em https://www.facebook.com/jurafilmesproduz/photos/?ref=page_internal

³⁸ A revista pode ser acessada online em site próprio <https://outroscriticos.com/no-ar-outros-criticos-7-ruinas-e-cultura/>

³⁹ <https://outroscriticos.com/critica-de-boteco-bruna-rafaella-ferrer-e-renato-l/>

Um mês depois, após as ocupações do Casarão Magitot e do Cine Olinda, iniciaram-se as dos centros científicos da UFPE (25/10/2016 até 22/12/2016). Estava percebendo, desde então, a interlocução que a classe artística e intelectual estava tendo com o surto nacional de ocupações universitárias e secundaristas, em setembro de 2016, cujo alinhamento de reivindicações concentrava-se na oposição ao previsto na Proposta de Emenda Constitucional PEC 241 ou 55, popularmente conhecida como “PEC da Morte” que estabelece um teto de “gastos” para a educação e a saúde que só poderá ser revisado daqui há vinte anos. Neste período, havia uma integração entre as mostras de filmes da ocupação do Cine Olinda, prédio tombado pelo Iphan que se encontra abandonado até hoje ⁴⁰, e as da nona edição da mostra Janela Internacional de Cinema do Recife com a exibição nas universidades e escolas públicas, além de apoio a iniciativas preparatórias para o Enem.⁴¹

O ano de 2016 pode ser considerado um ano muito conturbado no cenário político, pelo episódio do golpe/impeachment da presidente Dilma Rousseff, apropriado várias vezes pela classe artística e intelectual recifense como motivo de protesto pelo coro “Fora Temer”, ao mesmo tempo que foi um ano de muita efervescência na produção cultural, pelo menos no Recife, principalmente como um período onde muitas ruínas foram realçadas. Simultaneamente a essas ocupações, envolvido com a exploração da cidade, passei a frequentar, por inclinação pessoal ao dito “mundo alternativo” (daí o medo de incorrer na dita autoetnografia...), os cinemas de rua da Fundação Joaquim Nabuco, nos bairros de Casa Forte e Derby e o Cinema São Luiz, no Bairro da Boa Vista, assim como dois redutos boêmios da região central do Recife: a Rua Mamede Simões e o Largo de Santa Cruz, para os quais se reúnem os produtores culturais engajados numa cultura de esquerda. Já familiarizado com esta paisagem, também frequentei festas, geralmente gratuitas, aberturas de exposições e lançamentos de livros, filmes ou outros produtos culturais - estes na maioria das vezes, com incentivo do Funcultura - em espaços organizados por artistas coletiva ou individualmente como o Edifício Texas, o Sexto Andar (Edifício Pernambuco), Lesbian Bar, Casa Lombrada, Galeria MauMau, Iraq Club - Instituto de Resistência de Artes & Quimeras e Casa Cultural

⁴⁰*Fechado há 40 anos, Cine Olinda pode retornar com gestão da Fundaj*, por Emanuel Bento (2020) <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2020/11/fechado-ha-40-anos-cine-olinda-pode-retornar-com-gestao-da-fundaj.html>

⁴¹ Giorgia Wolf (2016), “Em Olinda, cinema ocupado recebe aula para o Enem. -Dez professores do Grupo Resolutivo revisaram conteúdos no Cine Olinda, que está ocupado por militantes” Disponível em <https://www.leiaja.com/carreiras/2016/10/29/em-olinda-cinema-ocupado-recebe-aula-para-o-enem/>

Villa Ritinha. Em alguns destes locais (Lesbian, Villa Ritinha) a festa Pérola Pulsante foi realizada e consistiu numa relevante oportunidade de intermediação para o trabalho de campo, onde conheci os moradores e frequentadores da Prédia. Além dos eventos culturais promovidos em espaços independentes, também costumava comparecer aos coquetéis de vernissages (inaugurações de exposições) em espaços institucionais (Murillo La Greca, Torre Malakoff, Fundação Joaquim Nabuco, Caixa Cultural Recife, IAC Benfica, Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Museu do Estado de Pernambuco) e em galerias privadas (Amparo 60, Arte Plural e Ranulpho), onde destaco a minha visita à mostra inaugural da Galeria Garrido, *Cataclismo: exposição coletiva de arte contemporânea em tempos de catástrofe*, estabelecida em julho de 2019, com 13 artistas locais, com flagrante tema ruinoso. E o lançamento do livro *Ressaca Tropical* na galeria MauMau em 25 de maio de 2017, do artista visual Jonathas de Andrade, publicação que reúne uma imersão num diário anônimo com registros entre 1973 a 1977, encontrado no lixo pela artista visual Clara Moreira em 2003, intercalado às ruínas do modernismo tropical da cidade do Recife de quatro fontes específicas “vistas aéreas do Recife em preto e branco da coleção do fotógrafo Alcir Lacerda; fotos em negativo colorido de um acervo amador; imagens de arquivo da Fundação Joaquim Nabuco; e fotos de prédios modernistas dilapidados feitas por Jonathas em 2008” (MALTZ, 2017).

1.4 Metodologia como agência/troca: a dialética do conflito e da concretude

A base epistemológica da investigação ou a forma como os dados estão sendo apresentados nesta pesquisa, como já pode ser depreendido, parte de uma perspectiva dialética que orienta um quadro de referências teóricas inserido na tradição do conflito nas ciências sociais, linha de pensamento que segundo Randall Collins (2009) tem como premissa a problemática do atrito social enquanto processo que vai orientar as análises e toma como expoentes Marx, Weber e, em menor grau, Simmel. Derivada desta perspectiva analítica estão a Teoria Crítica/ Escola de Frankfurt, as teorias neomarxistas e neoweberianas (por exemplo, a Teoria dos Sistemas Mundiais e a Teoria da Prática de Bourdieu), e a Tradição Funcionalista do Conflito, baseada em Simmel. A dialética agência-estrutura norteia de forma abrangente os interesses gerais de análise da tradição do conflito, que estão sintetizados na praxiologia de Bourdieu, reflete os enfoques mais ou menos voltados à interação social ou à base material da organização social. Situo a demarcação teórica desta tese numa perspectiva neoweberiana e, portanto, compreensiva, que adota a Teoria da Prática bourdieusiana, alguns

autores da Teoria Crítica (Walter Benjamin, Jurgen Habermas e Siegfried Kracauer)⁴² e a teoria funcionalista do conflito (Simmel, a antropologia urbana de Gilberto Velho⁴³ inspirada no primeiro e a ênfase neste aspecto conflitivo oriunda da Escola de Manchester articulada por Max Gluckman, mas a partir da leitura sobre a dimensão ritual em seu orientando Victor Turner⁴⁴).

Do ponto de vista específico da antropologia social, o método de coleta de dados é a observação participante a partir da imersão etnográfica no recorte delimitado (o contexto artístico e intelectual da classe média urbana recifense envolvida com a produção cultural e uma cultura engajada de esquerda) acrescida de um ajustamento teórico pela pesquisa bibliográfica e entrevistas semi-estruturadas. O enquadramento do objeto de análise, a experiência urbana refletida em imagens-ruína enquanto mediação das relações sociais do recorte aferido, inserido na tradição do conflito. As imagens-ruína constituem tanto resultados da ação social presenciada a partir da imersão do pesquisador durante a observação participante, quanto estímulos que mobilizam leituras possíveis (dos interlocutores em campo e posteriores do pesquisador já no “gabinete”) do que foi/ está sendo presenciado. Ou seja, é um ponto de encontro ou um *documento* entre a ação e a representação, o dito e o feito⁴⁵, mito/ideologia e rito, que um plano de ideias sensíveis visualmente evoca na análise e traz, entretanto, questões particulares que perpassam um outro vértice que tangencia a dialética estrutura-agência: a base fenomenológica maussiana das trocas simbólicas⁴⁶. A teoria

⁴² Para Tom Bottomore e Robert Nisbet (1980, p. 193), em *História da Análise Sociológica*, a Teoria Crítica vai além do determinismo econômico do Marxismo estruturalista, adotando uma perspectiva interpretativa que leva em consideração as ações intencionais dos humanos (projetos humanos) e a consciência gerada pelo contexto interacional e produto da linguagem enquanto como capacidade de produzir um pensamento simbólico, como pode ser depreendido da Teoria da Ação comunicativa de Habermas.

⁴³ A antropologia Urbana de Gilberto Velho que interessa a esta pesquisa é aquela que ele dedica ao estudo das classes médias urbanas mais intelectualizadas, das quais o antropólogo carioca fez parte, assumindo uma abordagem simmeliana da teoria funcionalista do conflito para enquadrar uma situação fragmentada, interacional e intencional, de seus informantes, onde a noção de *projeto* individual e geracional que orienta a trajetória desses agentes sociais, como pode ser verificado em *Individualismo e Cultura: Notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea* (1981), *Vanguarda e Desvio* (1977) e *Subjetividade e Sociedade: uma experiência de geração* (2006).

⁴⁴ Ver o capítulo 5, *Formas de Mudança* do livro *História da Antropologia* de Eriksen & Nielsen (2007)

⁴⁵ Ver o prefácio de Mariza Peirano (2002, p. 11) na coletânea de artigos *O dito e o Feito/ Ensaios de Antropologia dos Rituais*: “Um outro ponto merece destaque: a fala é um evento comunicativo e deve ser colocada em contexto para que seu sentido seja compreendido. Não é possível, portanto, separar o dito e o feito, porque o dito é também feito.”

⁴⁶ O desenvolvimento da teoria da troca maussiana constitui um avanço em direção a uma fenomenologia da experiência social concreta e codificada simbolicamente pelo princípio da reciprocidade enquanto sistema de expectativas empiricamente negociadas, em relação ao positivismo de seu tio, Émile Durkheim, segundo discerne Fernando Giobellina Brumana (1983) em *Antropologia dos Sentidos*: introdução às ideias de Marcel Mauss. Enquanto que a perspectiva positivista encarava as instituições, representações coletivas e fatos sociais como coisas, de modo apriorístico, Mauss desenvolveu a brecha deixada por seu tio em *As Formas Elementares*

maussianiana da troca é condutora da antropologia da arte do ponto de vista da agência, segundo Alfred Gell (2018), que considera a arte enquanto técnica ou artefato, (*ato tradicional eficaz*) onde os valores expressivos sobressaem os valores utilitários, e não apenas do ponto de vista sociológico que enfatiza a definição institucional da arte. O fenômeno estético ou, então, a agência subjacente a um índice sensível que pode ser um objeto ou uma ação, guarda uma intencionalidade, uma extensão ou *emanação* dos agentes que são mais ou menos intercambiáveis com essas ações e objetos, durante a atividade da troca na cadeia de eventos formada por índice (entidade material), artistas, destinatários (público) e protótipos (referentes que as ações e objetos evocam).⁴⁷ Esta abordagem focada na agência dos produtos culturais (e não apenas das artes plásticas) oferece uma operacionalidade analítica para o contexto pesquisado, pelo fato de a imagem-ruína não corresponder apenas a uma obra de arte material e pronta, mas estar relacionada também a outras manifestações da classe intelectual e artística (textos políticos, curatoriais ou ações de ocupação e intervenção urbana). O que permite uma oportuna abertura conceitual que não se prende às definições institucionais restritivas, dialogando com o inacabamento processual da arte contemporânea. Ou mesmo com uma postura associada ao contexto vanguardista do surrealismo etnográfico, que está presente nas pesquisas dos seguintes teóricos da arte e curadores bastante citados atualmente: Georges Bataille e Aby Warburg, cujos procedimentos analíticos estão próximos a uma genealogia e a uma história cultural da arte, que foram posteriormente apropriados por Georges Didi-Huberman (2018), considerando-se a *imagem como documento* ou testemunhos de intencionalidades em narrativas visuais nos contextos de montagem expositiva que evocam relações concretas de agência entre obras de arte e outros produtos culturais imagéticos que representam visualmente gestos, desejos, memórias e afecções.

Dialogando com essa perspectiva visual, a abordagem do *atlas das figuras baldias* que intitula esse trabalho, incorpora à metodologia a apresentação dos capítulos iniciada por *epígrafes visuais*⁴⁸: imagens que sintetizam o contexto geral da discussão, de modo a

da Vida Religiosa (1912), analisando o mundo das coisas a partir da extensão simbólica a ele conferida e de modo interligado, como fenômeno social total pelos códigos sociais encarnados nas trocas simbólicas, nas técnicas e ferramentas como extensões corporais orientadas pelas tradições herdadas, na noção de pessoa que vincula a própria forma de um indivíduo encarar a si mesmo socialmente estruturado e sujeito à experiência histórica. O que também distancia Mauss do estruturalismo levistraussiano, quando o primeiro condiciona as trocas simbólicas à experiência concreta e não um mecanismo abstrato e profundo que orienta a estrutura linguística a priori, mas segundo uma acepção distinta do inconsciente derivado do código dinâmico estabelecido na tradição como fato social total regente de uma contexto sociocultural.

⁴⁷ Alfred Gell (2018) desenvolve no cap. teoria do nexa causal da arte

⁴⁸ Um artigo interessante que discute as epígrafes como imagens no campo da educação e da experiência

repercutir as formulações de Aby Warburg e Georges Didi Huberman sobre a questão da montagem e exposição de itens, para além de simplesmente objetos ou obras de arte, como documentos que podem se atravessar na composição da narrativa do atlas. Outra perspectiva que dialoga com esse exercício de perceber as ideias que encarnam nas imagens, não apenas intencionalidades, mas sintomas inconscientes, está no modelo de antropologia visual defendida por Etienne Samain (2012) e Fabiana Bruno (2018), tributário da chamada virada icônica dos anos 90 ⁴⁹ que reabilitou o legado de Aby Warburg sobre a iconologia, ou estudo das visões de mundo e formas simbólicas sociais subentendidas pela imagem ⁵⁰, de Erwin Panofsky. O programa assumido pela fenomenologia das trocas simbólicas maussiana, a ênfase na categoria de agência estendida aos objetos em contextos culturais de interação, relativos também às imagens, se alinha ainda ao da *análise fenomenológica da língua* ⁵¹, o método usado por Vilém Flusser para interpretar a experiência tecnológica do homem ocidental. É este filósofo quem forneceu a base do conceito de imagem empregado nesta tese e que aprofunda as reflexões benjaminianas do ensaio *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica*.

Portanto, do ponto de vista da teoria antropológica, a pesquisa se alinha a uma tradição do conflito situada entre a teoria da prática bourdieusiana, a teoria funcionalista do conflito e a teoria da troca maussiana, enquanto antropologia da arte/agência e visual (da imagem). Cada capítulo vai ser iniciado por uma imagem, a partir da qual a discussão é suscitada, como forma de evocar o questionamento da antropologia visual sobre a imagem como ilustração linear do texto escrito, assumindo uma postura de desnaturalização documental dos seus conteúdos figurativos, para expor a agência e intencionalidades inscritas na imagem e a produção de outros sentidos em relação com os textos, outras imagens e referências selecionados, assim como pela expressão sintética da ideia geral que introduz cada capítulo, daí a proposição warburguiana do ATLAS, Didi-Huberman (2018, ps. 24 e 76): “O atlas é um objeto anacrônico uma vez que tempos heterogêneos trabalham sempre

lúdica, trazendo a interlocução de Walter Benjamin sobre a questão do brinquedo como linguagem, pensamento e aprendizagem, através da exploração infantil dos destroços, recortes, fragmentos produzidos como imagem, com a sugestão da montagem em Georges Didi Huberman - o que pode ser estendido às imagens-ruína - é Imagens como Epígrafe: Imagens Lúdicas de Experiência Infantil, de César Donizetti Pereira Leite e Adriana Regina Isler Pereira Leite (2014), disponível em <https://periodicos.uff.br/revistaleph/article/view/39079/22517>

⁴⁹ Ver o artigo de Emmanuel Alloa (2019). *Virada icônica: um apelo por três voltas no parafuso*.

⁵⁰ Sobre a contribuição de Panofsky para a história cultural e os estudos interdisciplinares das artes plásticas, ver o capítulo 01 Da pré-história à história, do livro *A sociologia da Arte*, de Nathalie Heinich (2008)

⁵¹ De acordo com a investigação da Dissertação de Mariana Teófilo Tamas (2019), *Filosofia Codificada: A Relação Entre Conceito e Imagem em Vilém Flusser*

juntos: a “leitura antes de tudo (*antes da linguagem articulada*)” com a “leitura depois de tudo”, onde este movimento dialético de legibilidade permite apreender “a forma das relações entre as coisas vistas e as palavras enunciadas”.

O interesse pela recorrência ruínosa nas respostas culturais da classe artística e intelectual, relacionados aos processos de modernização tecnológica e da reforma urbana, deriva de uma constatação proveniente do meu trabalho de campo, onde só foi possível realizar uma costura epistemológica, *a posteriori*, dos dados, que foi provocada, de certo modo, pela regularidade persistente das ruínas no campo de pesquisa. Após deixar de me perturbar pela instabilidade e descontinuidade de discursos, apesar de estarem dentro de um mesmo contexto urbano que sempre constituiu o meu enfoque anterior do projeto de Tese (a relação entre a crônica sentimental e uma dimensão mágica do Recife povoado pelas assombrações urbanas e com a crise política manifesta no espaço público que inspirou a reivindicação do direito à cidade), o que irei detalhar mais adiante. Este *insight* só foi possível após o autor da pesquisa ter encarado uma disposição de imagens e notas escritas do campo numa *mesa*, como se fossem pranchas de um *atlas* ou como se fossem o trabalho prévio para constituir a expografia de uma mostra numa galeria qualquer: uma imagem do passado revelou uma possibilidade para articular o presente, como esclareceu Didi-Huberman (2018, ps. 24 e 76), na formulação supracitada.

Considerando a disposição do atlas, sob a influência de um contexto anacrônico que incide diretamente sobre a injunção de uma análise simultânea sobre o campo pesquisado, a própria distribuição do espaço urbano também se revela como um mosaico de tempos díspares, em edificações ou em modos de vida retratados pelas imagens elencadas nesta Tese. Nesta conjuntura de figuras elencadas que se misturam, na memória e na história, em tempos e espaços heterogêneos, alude-se à reivindicação por uma agenda que tangencia o direito à cidade⁵², a ser desenvolvida e usufruída sobre uma identidade urbana percebida pelos sujeitos inseridos numa fração específica do campo intelectual e da produção cultural⁵³, referente a um

⁵² Conforme a acepção do filósofo marxista Henri Lefebvre (2011) em sua obra homônima de 1968, obra concebida em homenagem ao centenário de Karl Marx, no contexto francês da eclosão do Maio de 68

⁵³ A noção de campo aplicada à produção intelectual e à produção cultural em geral é proposta por Bourdieu (1989) na obra *O Poder Simbólico*, especificamente no capítulo 03, *A gênese dos conceitos de habitus e campo*, como um espaço sociais de relações objetivas que detém uma autonomia relativa em relação a outros campos, os quais também assumem uma configuração relacional entre uma estrutura econômica material e uma estrutura simbólica,

setor da classe artística e intelectual⁵⁴. Geralmente, esta pauta, como resposta cultural modernista, ou contemporânea, que contesta um processo de modernização material, repercute uma forma de resistência estética-política à completa assimilação aos modelos financeirizados⁵⁵ propagados pela atualidade no capitalismo tardio, os quais atendem à demanda da especulação imobiliária e a consequente desvinculação de um uso socioespacial, vernacular e cotidiano, conferido pela identidade local à paisagem, em relação aos valores genéricos estabelecidos pelo mercado global. Este atributo de anacronismo não remete a uma dimensão de defasagem ou uma incapacidade atribuída a estes sujeitos para perceber as circunstâncias do momento atual, mas sim ao que Agamben (2009) classifica como postura específica do contemporâneo. Isto é: não é da completa naturalização, integração e coerência com os anseios da atualidade que se constitui o caráter, segundo o qual o filósofo discerne como contemporâneo, mas sim o choque cultural, o contraste e o estranhamento anacrônico que permite a objetivação das disposições da atualidade. O ser contemporâneo não é um ser nativo no contexto histórico do tempo presente, mas um ser que incorpora um recuo da alteridade temporal, como na alteridade espacial do etnógrafo tradicional que tende a inspirar-lhe uma postura dialética no intuito de processar as ideias simultâneas do mesmo familiar e do outro estranho.

Sobre esse anacronismo e a constituição espacial e temporal em "colcha de retalhos", obteve-se em interlocução com os sujeitos abordados durante a pesquisa, paralelamente ao exercício do trabalho de campo, intensa consulta aos exemplares digitalizados do jornal Diário de Pernambuco depositados na Coleção Digital de Jornais e Revistas da Biblioteca Nacional ou Hemeroteca Digital Brasileira⁵⁶ para averiguação dos eventos e fatos citados nos depoimentos. Do mesmo modo, acompanhou-se a produção audiovisual mencionada pelos interlocutores, disponibilizada em canais do youtube, como o da TV VIVA, ou o site da Cinemateca Pernambucana, mantido pela Fundação Joaquim Nabuco e o banco de imagens da

⁵⁴ A convergência entre o mundo artístico e o intelectual como uma classe com um *ethos* comum ou uma posição mais sensível para a crítica do establishment, é algo constatado por Howard Becker e reforçado na leitura de Gilberto Velho (1977) no texto *Vanguarda e Desvio*, ao analisar o mesmo contexto das classes médias urbanas relacionado à produção cultural na cidade do Rio de Janeiro, cuja tendência era a endogamia ou frequência coletiva dos mesmos espaços por acadêmicos, escritores, artistas plásticos e das cênicas, cineastas.

⁵⁵ A Tese de Raquel Rolnik (2015). *Guerra dos lugares: a colonização da terra e da moradia na era das finanças*, pela Universidade de São Paulo, explora o assunto a respeito da conversão da propriedade imobiliária (real estate) como paradigma urbanístico condutor das políticas públicas em detrimento do conceito de habitação como um "bem social e da cidade como um artefato público". Disponível <https://repositorio.usp.br/item/002725337>

⁵⁶ Diário de Pernambuco <http://memoria.bn.br/DocReader/docmulti.aspx?bib=029033&Pesq=>

mesma instituição⁵⁷ e do acervo do arquivo público de Pernambuco/ Museu da Imagem e do Som/MISPE⁵⁸ Sobre as narrativas audiovisuais, procedeu-se com a ferramenta da análise fílmica segundo Vanoye & Goliot-Lété (1994) e Hikiji (2012), que se embasa em procedimentos de *desconstrução/descrição*, “*a desmontagem*” que se ocupam da exposição de fragmentos fílmicos de forma descritiva, e os de *reconstrução/interpretação*, “*montagem*” que tratam de conceber um elo, uma lógica comum para juntar os fragmentos, identificando os princípios de ligação entre uma realidade construída socioculturalmente e a narrativa.

1.5 Divisão espacial da Tese e dos capítulos

Reverberando a própria divisão espacial do campo, entre *Subúrbio e Centro*, assumimos, metaforicamente, um recorte construído a partir de uma evocação à particularidade de constituição ambiental e urbana do Recife, partindo do *Cais*, região primordial de formação da metrópole a partir do Bairro do Recife, do qual emana o topônimo do município, remetendo à paisagem ao arrecife, conforme a referência histórica à *Ribeira marinha dos Arrecifes dos Navios*⁵⁹. Desse modo, a primeira parte, *Cais*, reflete, portanto o conteúdo metalinguístico de constituição da tese, com um mapeamento de categorias e contextualização histórica do processo, trazendo de antemão as tensões percebidas no campo, entre qualificação e desqualificação de lugares, desde a atenção pelo planejamento oficial e seu posterior abandono ou vice-versa do Bairro da Várzea ou do Bairro do Recife e regiões intermediárias.

Antes, o Bairro do Recife, localizado no centro da cidade, foi uma povoação de pescadores e de atividades relacionadas ao porto, como freguesia do Corpo Santo do Recife submetida à administração da Vila de Olinda, durante o período colonial, até o ano de 1709, provocando a Revolta dos Mascates, quando foi convertida em Vila de Santo Antônio do Recife; e em cidade no ano de 1823, pela Carta Imperial de 5 de dezembro e pelo Conselho Geral da Província de Pernambuco, tornando-se capital em 15 de fevereiro de 1827. A segunda parte, *Subúrbio* refere-se à ordem temporal na qual, pouco tempo depois, em 20 de maio de 1833, a

⁵⁷ Villa Digital <https://villadigital.fundaj.gov.br/> e Núcleo de Digitalização <http://digitalizacao.fundaj.gov.br/fundaj2/>

⁵⁸ Acervo Arquivo Público/MISPE

https://www.acervo.arquivopublico.pe.gov.br/index.php/informationobject/browse?repos=158079&sort=referenc&eCode&mediatypes=&sf_culture=en&topLod=0

⁵⁹ Como se refere o donatário Duarte Coelho Pereira na chamada carta foral de 12 de março de 1537, cf. Flávio Guerra (1954, p. 37 e 73)

Várzea do Capibaribe, foi anexada ao Recife e desmembrada de Olinda ⁶⁰ e ao fato de que antes de o Recife se tornar Vila de Santo Antônio e ser emancipado de Olinda, em 1709, na primeira metade do século XVI, a Várzea já era conhecida por ser uma povoação adiantada que tomou parte na colonização do Cabo contra os indígenas que lá habitavam e por ser uma povoação sob a invocação de Santo Antônio, padroeiro do engenho doado ao auditor de guerra da capitania, Diogo Gonçalves ⁶¹. Portanto, antes do Recife ser convertido em capital em 1827, a povoação Várzea do Capibaribe sob a jurisdição de Olinda era um centro agroexportador canavieiro que concentrava 16 engenhos; então o hoje núcleo suburbano foi centro antes do centro metropolitano, assim como o cais do porto foi centro irradiador de mercadorias para a metrópole portuguesa antes de o Recife ser vila. Logo, a parte do *Centro* do Recife, vem por último, em termos de consolidação histórica, apenas com as reformas urbanas do período nassoviano, no século XVII.

O Capítulo 02) Esboço para provocar (ins)urgências diante da imagem-ruína, propõe uma **construção analítica** do objeto ruína como ferramenta conceitual e busca desenvolver o argumento sobre os *regimes heterogêneos* que refletem a caracterização dos processos observados no campo e a especificidade das respostas culturais, desdobrando-se estes em três categorias principais: *imagem-ruína, arruinação e desruinação*. **No capítulo 03 A Produção Cultural do Luto pela Cidade: Espaço e sociabilidade boêmia como resistência de enfrentamento pela precariedade** apresenta teoricamente o contexto da produção cultural a partir da posição social dos sujeitos da classe artística e intelectual, problematizando a especificidade de suas demarcações socioespaciais, a história da cultura boêmia no ocidente, o surgimento do papel intelectual engajado e a sistematização da produção cultural regional e sua relação com o contexto nacional, acadêmico, político e artístico. Já o **Capítulo 04 Tradição e Modernidade do Subúrbio: Produção Cultural, Extensão Universitária e Ativismo Urbano entre a Várzea e o Arruado,** trata da experiência urbana de ativistas vinculados à produção cultural pela extensão universitária em associação com a comunidade denominada de Arruado do Engenho Velho, formada por descendentes de antigos trabalhadores da antiga Usina do Meio do Várzea e do antigo Engenho do Meio localizado no Campus I da UFPE. Para fora dos muros da UFPE, o **capítulo 05 - Da Várzea à Província Oceânica: articulações políticas e planejamento**

⁶⁰ Leonardo Dantas Silva (2000, p. 25).

⁶¹ Pereira da Costa (2015, p. 169).

urbano dos movimentos de bairro ao centro, também propõe uma análise do diálogo da produção cultural e do ativismo urbano e comunitário de coletivos varzeanos sobre a questão patrimonial e afetiva do bairro, mediada visualmente pela legislação e linguagem urbanísticas, com o poder público municipal e outros movimentos da sociedade civil preocupados com o direito à cidade e o planejamento urbano da cidade do Recife, como a Articulação Recife de Luta e o Direitos Urbanos.

O CAPÍTULO 06 - DA FESTA DE CONDOMÍNIO AO CINEMA DE CALÇADA: boemia, produção audiovisual e contestação espacial do luto pela cidade, analisa a cena cultural que se desdobrou da experiência dos ativismos urbanos que surgiram no mesmo contexto dos movimentos de bairros, do videoativismo e da produção audiovisual das tevês comunitárias durante a redemocratização nos anos 80, protagonizada pelos moradores do Edifício Monte Castelo em interlocução com a emergência da cena mangue e sua repercussão em coletivos de um contexto mais recente (Telephone Colorido, Pérola Pulsante), observada pela imersão etnográfica do autor. Portanto, para além da TV VIVA, o que será tratado no **CAPÍTULO 07 A INVENÇÃO DA CIDADE E O ARTIVISMO: Prédia, Mangue e Cinemas de Rua,** desloca a reflexão sobre o videoativismo comunitário, que se desenvolveu paralelamente, para uma modalidade geracional de consumo cultural e de ocupação *artista da cidade* por coletivos engajados e sua relação com os cinemas de Rua, investigando-se a produção cultural em sua maioria, no formato audiovisual (vídeo e filme digital ou analógico) proposta pelos antigos moradores do Edifício Monte Castelo e dos realizadores audiovisuais que emergiram durante a - ou foram influenciados pela- cena mangue e que hoje atuam ainda em interlocução com os coletivos recentes, para além do Ocupe Estelita/ Direitos Urbanos, como é o caso do Pérola Pulsante, formado em 2018. Nas **CONSIDERAÇÕES FINAIS** da pesquisa, o autor esboça alguns resultados observados durante o percurso dos capítulos e que podem ilustrar questões elaboradas durante o processo, retomando a problemática na apresentação da Tese e na sua parte referente ao Cais.

PARTE I - CAIS

Ao longo do rio, uma luz acolchoada,
Problemas em rubro, como um trapo em chamas,
De poste em poste retrocede.
A rua, com fluir d'álcool é fermentada.
Os bares abertos sobre as calçadas
Seus tabernáculos de espelhos
Onde contempla-se embriaguez e a batalha;
Um cego se apoia na muralha
E vende a luz em caixas de um centavo;
(Émile Verhaeren, Cidades Tentaculares.
Tradução: Renato Vargas da Rocha)

2 Esboço para provocar (ins)urgências diante da imagem-ruína:

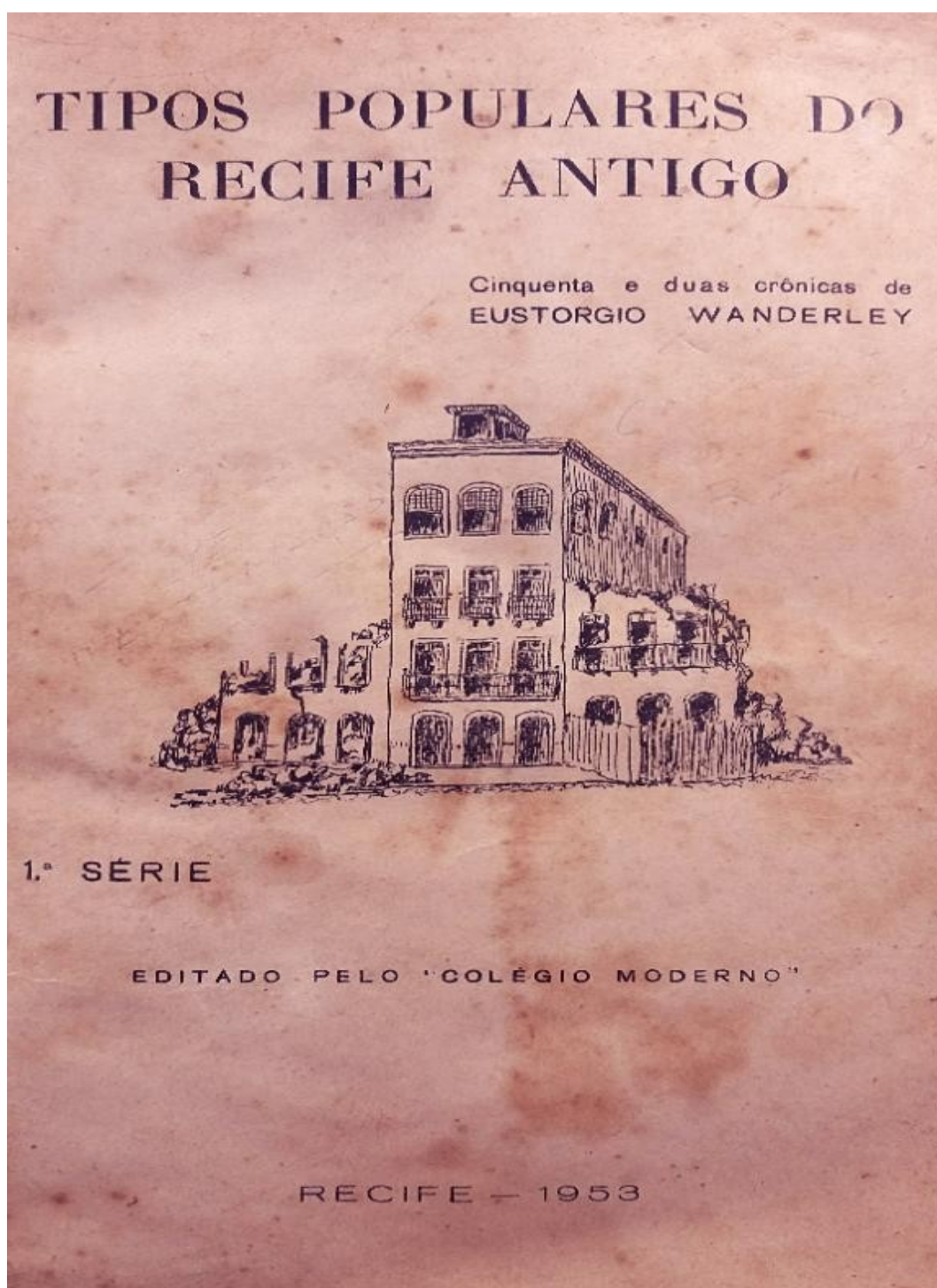


FIGURA 02: Folha de rosto do livro Tipos Populares do Recife Antigo (1953). Fonte: exemplar do pesquisador

A imagem acima (FIGURA 02), uma cristalização anacrônica em diálogo com o contexto atual da Tese, é utilizada aqui como ponto de partida para despertar relações textuais verbais, de modo a repercutir uma relação de semelhança representacional, ou seja, de iconicidade presente na figura. Ela é aproveitada enquanto referência direta ao trabalho de campo etnográfico realizado entre os anos de 2016 a 2020 na cidade do Recife: um panorama de contestação política e estética protagonizado pela classe artística e intelectual que responde às injunções das reformas urbanas que ocorrem na atualidade, praticadas pelo poder público e/ou (em parceria com) a iniciativa privada. Mas, como já esbocei, a ruína como situação e como tema das imagens é assunto de urgência e de ambiguidade, sob uma perspectiva anacrônica. O tecido da cidade, que é retratado pelos sujeitos abordados na pesquisa, através de suas imagens é uma colcha de retalhos de tempos anacrônicos sobrepostos, elementos que sobrevivem na imagem como ruína, imagem que é um resíduo do passado ou que apresenta a ruína como tema. A imagem (FIGURA 02) assinalada sobre um tempo distante que ilustra a capa e a folha de rosto de um livro de Eustórgio Wanderley, assim como é um desenho de sua autoria, representa sobrados entre ruínas impostas pela série de reformas urbanas da região central do Recife na primeira metade do século vinte. É uma forma de evocar um contexto cristalizado em minha pesquisa, ou seja, revela um intelectual e artista que se encontra nostálgico por uma cidade que está em vias de extinção e que busca expressar este sentimento sob um regime *de urgência*, visando registrar uma forma de experiência cultural da cidade, antes que ela desapareça de uma vez por todas, através das imagens e do texto escrito.

Numa leitura inicial, a imagem exposta é um **rastro-índice** memorial da década de 50, a folha de rosto de um livro tingida pelo tempo e que contém uma ilustração ou **representação-ícone** para a iminência da demolição de um sobrado em meio à ruína ou quase entre escombros. O **contexto-símbolo** de feitura da imagem são as reformas urbanas ocorridas a partir dos anos 30 no Bairro de Santo Antônio, região central do Recife, para a abertura da Avenida Dantas Barreto ⁶² (que serão retomadas mais adiante), anterior ao seu registro como crônica sentimental pelo autor citado acima, o jornalista, poeta, teatrólogo, pintor e cineasta do Ciclo do Recife (1923-1931), Eustórgio Wanderley (1882-1982), sendo ele o próprio ilustrador da capa, folha de rosto e dos desenhos interiores da obra em dois volumes *Tipos Populares do Recife Antigo* (1953). O artista nasceu num sobrado da localidade convertido em pensão para estudantes, na proximidade da Rua Estreita do Rosário,

⁶² cf. Pontual e Cavalcanti (2003).

conforme seu testemunho na primeira crônica do meu exemplar acima registrado. Outra informação relevante a ser destacada a partir deste livro de Eustórgio Wanderley é o fato de a obra ser dedicada à paisagem de tipos humanos e aos modos de vida, *saberes-fazeres*, dialogando com uma abordagem mais contemporânea e antropológica do patrimônio cultural em detrimento do patrimônio histórico e artístico⁶³. Ruínas do espaço simbólico e não só dos contornos físicos da cidade: *arquiteturas e arqui-texturas*, no sentido que Ingold (2012, p. 39), dialogando com Henri Lefebvre (2006), delineou como algo além do previsto na estrutura edificada e do texto de planejamento urbanístico que a concebeu, mas como o que produz “os movimentos e ritmos da atividade humana e não humana [que] são registrados no espaço vivido [...] Capturado nesses múltiplos emaranhados, cada monumento ou prédio é mais “arqui-textural” que arquitetônico”, o que se aplica também ao plano da “escrita não como uma composição verbal, mas como uma malha de linhas – não como texto, mas como textura.”

2.1 Imagem-Ruína, Arruinação e Ruinologia

Uma definição provisória de ruína: índice material e simbólico de uma presença temporal perdida. Que ainda não se converteu em fragmentos indiferenciados ou escombros, destroços, entulhos e que ainda guarda formas e contornos definidos, uma identidade que remete a uma época específica. Essa condição de indicialidade da ruína, remete ao que Georg Otte (2001, p. 408 e 409) aponta em *Vestígios de um materialismo estético em Walter Benjamin*⁶⁴, como uma “manifestação do tempo no espaço” ou “as testemunhas materiais que ligam – por metonímia, por assim dizer – o presente ao passado”. Yael Navaro-Yashin (2009; 2013)⁶⁵, corroborando essa abordagem, chama atenção para o processamento destes restos como *ruination* ou *arruinação*, associado a um contexto de pós-guerra e violação colonial, por exemplo, expandindo o conceito de “artefatos de destruição e violação” para “subjetividades e afetos residuais que persistem como ressaca, por trás da guerra ou da violência”. De acordo com Simmel (2016), a ruína é uma confluência das autorias humana e natural sobre um mesmo suporte material, cujo arremate é o equilíbrio de formas identificáveis e atribuíveis para as duas agências sobre a obra em processo. Essa situação

⁶³ Ver a comparação entre os dois momentos discursivos mais significativos sobre patrimônio na gestão do IPHAN desde o início da instituição com Rodrigo Mello Franco de Andrade e posteriormente com Aloísio Magalhães, cf. Gonçalves 1996.

⁶⁴ Benjamin foi aluno de Simmel, conforme revela Richter (2017, p. 18).

⁶⁵ Navaro-Yashin (2013, p. 05; 2009, p. 05).

dialética⁶⁶ também caracteriza as imagens *como ruína* - registro ou rastro de um contexto particular considerado patrimônio cultural ameaçado - *e das ruínas* - como objeto representado em imagens- - inscrevendo um aspecto do objeto de pesquisa - **imagens-ruína** - como realidade que assume uma contradição inerente da passagem temporal: ele resiste ao tempo presente, mas atesta a sua finitude; está presente como um movimento em *memento mori*.

A sua tensão interna evidencia a necessária postura dialética para encarar o objeto, mas para além de uma propriedade da matéria referida: aqui oferecemos uma postura epistemológica e metodológica da escrita combinada à visualidade do atlas, da montagem expositiva, encenada entre verbo e imagem, que deseja estimular uma deriva de relações evocadas entre ambos. É um movimento constante de síntese e análise, mutuamente suscitado pelas imagens e pelos textos escritos, extração das informações compactas na imagem e ampliadas no texto pela minha observação participante como pesquisador dos contextos de onde emergiram. O enquadramento teórico e filosófico do objeto delimitado neste trabalho de Tese é, portanto, uma perspectiva dialética em sua abordagem que coloca a contradição, o conflito, os fluxos provocados pela instabilidade material e temporal, refletida na imagem alegórica da ruína, como mecanismo central que orienta os processos simbólicos e culturais pesquisados. E também como resolução prática para as abordagens externalistas (focada no contexto histórico e social) ou internalistas (focada nas propriedades intrínsecas e nos discursos do autor de uma obra) direcionadas a um produto cultural, um objeto com finalidade estética e/ou política, considerando-se aqui as duas dimensões envolvidas e seu conflito inerente⁶⁷.

Trazendo novamente a descrição de Didi Huberman (2018) sobre o atlas como a “leitura antes de tudo (*antes da linguagem articulada*)” conciliada à “leitura depois de tudo”, e como método narrativo de montagem das imagens intercaladas ao texto verbal, devemos

⁶⁶ Como Hikiji (2012, p. 15) chama atenção para o caráter duplo da relação entre imagem e violência, que a pesquisadora em antropologia do cinema destaca a imagem da violência (conteúdo) e imagem violenta (forma). Também repercute o questionamento inserido na dissertação *A Fotografia como Ruína*, de Elane Abreu de Oliveira (2009) que encara a fotografia como rastro/ índice temporal ou seja, como ruína, categoria também que reflete uma alegoria ou imagem do pensamento a partir de Walter Benjamin.

⁶⁷ Conforme Paulo Marcondes Soares (2012) sugere no artigo ARTE E POLÍTICA NO BRASIL – OS ANOS 1960: questões de arte e participação social. Disponível em <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revsocio/article/view/235218/28243>

evocar a *iconologia dos intervalos* ⁶⁸ de Aby Warburg. Este colecionador, antropólogo e historiador da arte, propôs uma análise da imagem para além da forma estética, buscando o que ela não expressa diretamente pelo seu conteúdo, elucidando outras possibilidades de conhecimento da imagem, mediante o emprego de uma série de outras imagens que podem revelar detalhes despercebidos, motivações e situações que seriam impensáveis com a imagem isolada ⁶⁹. Uma abordagem menos formalista no trato com as imagens da história da arte, traduzida pelo mesmo como uma história *cultural* da arte, que incorporou imagens da história geral e questionamentos antropológicos para além da aparência, da forma e do estilo de representação, inspirando uma virada icônica na antropologia, na história da arte e nas ciências humanas, movimento este que hoje recupera o olhar tributário a Warburg e que está entre a percepção visual da imagem como uma ideia-imagem, expressa em um gesto visível, e a representação conceitual-verbal do seu contexto cultural. Este autor em seu *Atlas Mnemosyne* chama atenção para as sobrevivências anacrônicas (*nachleben*) contidas nas imagens de todos os tempos e que podem excitar possibilidades irrefletidas do presente, ou seja, de situações marginais, de modos de vida em desuso, de ruínas; Warburg não se prendeu a uma reconstituição particularista de um contexto cultural a ser isolado e esgotado, como na antropologia monográfica clássica, nem dispensou um conhecimento histórico e cultural sobre e para além da imagem, propondo uma metodologia da montagem em atlas, uma série de leituras transversais, sem uma linearidade narrativa que possa inibir a realização de conexões e comparações com imagens de contextos culturais e históricos distintos entre si. A relação anacrônica de extrapolação temporal com o presente não atrapalha a leitura da imagem em seu contexto ou num contexto outro que a enquadra. A relação de semelhança com o referente que a imagem representa (iconicidade) ou a relação de indicialidade, especialmente na imagem fotográfica (um indício direto que testemunhou a presença do ente representado) ⁷⁰, permite o incremento de dados e sua legitimação junto ao nível simbólico condutor das relações textuais indiretas ao conteúdo da imagem, do qual só quem viveu o seu contexto cultural de produção pode esclarecer, assim como quem não presenciou, mas que realizou uma pesquisa de imersão histórica, pode aproximar-se. Esta perspectiva warbuguiana de um atlas que permite a investigação de imagens e seus desdobramentos históricos imprevistos, inconscientes e sobreviventes, inspira uma *ruinologia* ou

⁶⁸ cf. Paola Berenstein Jacques (2017).

⁶⁹ Sobre a iconologia dos intervalos e a questão da montagem de narrativas visuais ver Philippe-Alain Michaud (2013).

⁷⁰ Foi consultada aqui a reflexão semiótica do antropólogo visual português José da Silva Ribeiro (2004) a respeito da abordagem semiótica da imagem como possibilidades de signo (ícone, índice e símbolo).

arquiologia proposta por Antello (2016), que se embasa na *arqueologia filosófica* de Agamben (2008), ou seja, na procura pelas ideias que não constam como dados empíricos, origens exatas documentadas ou fatos da história oficial. Buscando, na verdade, rastrear possibilidades conceituais escondidas entre as camadas de textos e imagens dos arquivos: “os ‘*archái*’, são aquilo que poderia ou deveria ter sido, e que poderá ser, talvez, um dia, mas que, por enquanto, só existe no estado de objetos parciais ou de ruínas, fazendo parte de um “ainda não.” (Agamben, 2008, p. 111).

2.2 Regime de Urgência, Retórica da Perda e Desmaterialização do Mundo

Na esteira dos deslocamentos brasileiros de Lévi-Strauss (1981), entre o urbano e o tribal, a passagem de uma perspectiva etnográfica, inclinada à alteridade dos “nativos” exóticos e distantes, para o interesse sobre a condição desviante dos sujeitos metropolitanos, em contexto complexo e próximo. E como já assinalada pela menção à etnologia da emergência, foi acompanhada, também, de um *regime de urgência*, como compulsão por registrar culturas, aparentemente, ameaçadas, e pela controvérsia entre tendências positivistas e românticas, presentes na própria constituição disciplinar da antropologia⁷¹, inserida no intervalo da noção de cultura, entre os termos de civilização e *kultur* e na gradação entre o *folk* e o urbano. Essa tendência ambígua, ancorada em uma previsão geral de catástrofe para o ocidente metropolitano, entre a constatação de uma modernização frustrada na especificidade dos trópicos e o desencantamento do mundo revelado por uma suposta “autenticidade primitiva”, permanece em contexto recente para além da antropologia com o enfoque nas populações tradicionais e mesmo no da antropologia urbana brasileira. A orientação desse *corpus* disciplinar é inspirada tanto na Escola de Chicago de sociologia, preocupada com o desvio de atores sociais, conflitos entre comunidades e a problemática da crise urbana,⁷² quanto na Escola de Manchester, que desenvolveu pesquisas sobre a emergência ritual e a questão dos conflitos tribais e étnicos nas cidades africanas, em uma abordagem situacional das interações sociais.⁷³ Como é fácil de prever, por exemplo, a partir dos estudos sociais sobre a violência urbana, do *Condomínio do Diabo* para a *Cidade de Muros*⁷⁴, a repercussão interdisciplinar de temas geográficos, urbanísticos e humanos sobre o espaço da cidade,

⁷¹ cf. Adam Kuper (2002), *Cultura, a visão dos antropólogos*.

⁷² ver José Guilherme Magnani & Lillian de Lucca Torres (org.). *Na metrópole: textos de antropologia urbana*. São Paulo, EDUSP/FAPESP, 1996,

⁷³ Esta perspectiva situacional e sobre conflitos sociais influenciou tanto a Antropologia das Cidades, que foi sistematizada por Michel Agier (2011) quanto na abordagem simmeliana, bastante difundida por Gilberto Velho.

⁷⁴ Títulos das obras emblemáticas no campo da antropologia e violência urbana, respectivamente, de Alba Zaluar (1994) e Teresa Caldeira (2000).

demonstram uma realidade cotidiana que é acompanhada há muito por diversos setores da sociedade civil, além da classe artística e intelectual, atravessando-se os muros da academia, desde as primeiras reflexões sociológicas sobre as consequências do advento da revolução tecnológica via capitalismo industrial, na segunda metade do século XIX.

Preocupação ou estranhamento que envolve temas já abordados na literatura do escritor franco-argelino Albert Camus, por exemplo, como a dinâmica do *exílio* (a incapacidade de fundir-se ao espaço ou de participar da existência dos outros) e do *reino* (o ser integrado no espaço, na natureza e/ou na sociedade humana) (RODRIGUES, 2018, p. 47). Sob esse regime de urgência em responder a uma *arquitetura (ou planejamento urbano) do medo*, é um tanto consternante verificar a prevalência, ou mesmo o reforço, do motivo que inspirou esta pesquisa, durante o contexto anterior ao atualmente pandêmico, derivado de um processo que acentua a fobia ao ambiente urbano das ruas e uma *escalada da abstração* ⁷⁵ tecnológica globalmente: a desmaterialização da realidade vivida e associada ao exílio do *espaço público*, gerando uma enxurrada de respostas culturais e interpretações por parte de artistas e intelectuais. Para além de um simples choque com a modernização tecnológica e a geração das imagens virtuais representativas da realidade com as quais convivemos atualmente, a consequente substituição da convivência tradicional por meios paralelos à realidade material, anterior à massificação da internet no final do século passado e à pandemia, a institucionalização do conceito de progresso trouxe reformas espaciais e temporais bastante tangíveis na esfera pública urbana, o que acompanhou a transição do capitalismo industrial para o financeiro. ^{76,77}

A desmaterialização do mundo está, aparentemente, associada à condição de ruína, por representar uma realidade ameaçada, em crise, mas que *ainda não* se dissipou, o que pode ser

⁷⁵ A dita *escalada da abstração*, é um conceito do filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser (2012) que sugere uma explicação sobre o processo evolutivo da comunicação humana por imagens, ou seja, que “abstrai a circunstância da profundidade#”, do primeiro gesto da manipulação primitiva que apreende objetos, obstruindo o fluxo temporal desta materialidade para o segundo, o sentido da visão que estabelece uma perspectiva, e o terceiro que é a conceituação linear mediada pelos sinais gráficos da escrita. Vale ressaltar, de antemão, que, para este autor citado e que conduz a leitura das imagens proposta por aqui, que a lógica que permeia o progresso tecnológico é a do texto científico regido pela conceituação linear, em contraste com a que se instala nas imagens: dialética e cíclica, do eterno retorno e da magia. Como um desdobramento das duas lógicas, surge a imagem técnica, resultado da aplicação de um texto científico que traduz cálculos referentes ao estudo da luz e da inteligência artificial: a fotografia analógica ou a convertida em arquivo digital

⁷⁶ Flusser (2011)

⁷⁷ Sobre a desmaterialização da arte contemporânea, a partir da segunda metade do século XX e com elementos já anunciados pelas vanguardas anteriores, ver Eduardo de Jesus (2018), *Walter Zanini: vanguardas, desmaterialização, tecnologias da arte*.

estendido ao simbólico como relação com o contexto físico e não apenas às construções arquitetônicas e monumentos, mas ao patrimônio em geral, conforme a noção institucional, que abarca o imaterial e material, de Patrimônio Cultural Brasileiro, “bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”, segundo o artigo 216 da Constituição Federal de 1988, que substituiu a noção de Patrimônio Histórico Artístico, focada na dimensão material, de acordo com o Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937.

Como será visto nos capítulos a seguir, essa noção atual de patrimônio cultural, os locais da cidade ou as práticas que foram reconhecidos pela instância oficial do poder, se fez acompanhar de um campo de disputa simbólica sobre os sentidos socioespaciais que demarcam diferenças internas da classe intelectual e artística e entre as classes sociais favorecidas e subalternas. Adiantamos, porém que, no contexto histórico brasileiro com repercussão direta em Recife ⁷⁸, a discussão inerente ao próprio contexto da classe intelectual e artística sobre os usos da cidade, o patrimônio e as identidades locais e a nacional, em relação à produção cultural do modernismo, a urgência política das vanguardas históricas e aos quadros oficiais do poder, foi situada como uma retórica da perda, segundo a reflexão de José Reginaldo Gonçalves (1996), que compara duas concepções/discursos sobre o Patrimônio em relação à identidade nacional brasileira que organizaram a gestão do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), alinhadas a dois protagonistas: Rodrigo Melo Franco de Andrade e Aloísio Magalhães.

O termo *retórica da perda*, que intitula o livro do pesquisador mencionado acima, refere-se às construções do discurso que elegem certos bens culturais (o arquitetônico-histórico no mandato de Andrade e o cultural imaterial no de Magalhães), como representantes de uma totalidade nacional ou identidade idealizada. São alegorias ou metonímias do tipo parte/ todo, que demandam uma intervenção do Estado Nacional pelo reconhecimento de sua importância, articulado por esses intelectuais, antes que desapareçam

⁷⁸ Como se pode antever pelo papel de liderança do artista e designer pernambucano Aloísio Magalhães, no Recife, para os modernismos e sua implicação experimental das vanguardas na arte contemporânea a partir dos anos 60, em especial a criação da editora Gráfico Amador, conforme sugere Clarissa Diniz (2014), o que será explorado mais adiante.

pela ação do tempo ou com a globalização. As ações dos dois mandatários guiaram-se ou pelo princípio da civilização brasileira que comandava a herança das edificações históricas na construção nacional (Rodrigo Melo Franco de Andrade), ou pelo de desenvolvimento econômico e tecnológico associado ao reconhecimento das particularidades das culturas populares (Aloísio Magalhães). Logo, a emergência do modernismo como respostas culturais e políticas às ameaças da modernização global e tecnológica, evocando certas concepções de nacionalidade e identidade, provocou, historicamente, tanto uma disputa sobre os *lugares de memória*, quanto uma revisão da história oficial e o questionamento dos poderes que produziram esses discursos responsáveis por uma *inflação patrimonial*⁷⁹ ou injunção de preservar certos monumentos, desconectados da experiência cotidiana da maioria das pessoas que transitam no espaço público das cidades.

Pierre Nora (1993) chama de *lugares de memória* a conversão material, simbólica e funcional da memória vivida individual e coletiva para o arquivo; discernindo a especificidade da condição da memória, de natureza inconsciente e espontânea, do *dever de memória ou história*: “os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, organizar celebrações, manter aniversários, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque estas operações não são naturais”. O autor assume, então, que a postura defensiva da história sobre a memória é um reconhecimento de uma vulnerabilidade presente na dialética lembrança e esquecimento que forma a memória, portanto, a compulsão por registro é antes história do que memória, um recurso que visa a garantia externalizada do arquivo e uma liberação para o esquecimento interior de cada sujeito ou dos coletivos. Em consonância com Huyssen (2000) que, em *Seduzidos pela Memória*, antevê que a mercantilização midiática da memória pela indústria cultural pode acelerar o esquecimento, em especial o legado da Segunda Guerra e o passado opressivo das minorias, promovendo uma obsessiva musealização, um “entretenimento memorialístico do trauma”.

Essa experiência de espetacularização global ou de apropriação mercadológica da memória, também atingiu o contexto urbano do Bairro do Recife, a partir do processo de revitalização e de tombamento da área durante a década de 1990, inspirando respostas culturais em demarcações socioespaciais propostas pela classe artística e intelectual da cidade,

⁷⁹ E em argumento parecido com o de Pierre Nora e Andreas Huyssen, Françoise Choay (2006) que considera como *próteses da memória* o regime de patrimonialização excessiva que chama de inflação patrimonial.

no caso, pelo movimento manguebit/manguebeat. Os chamados *contra-usos*⁸⁰, expressão pela qual, Rogério Proença Leite (2007), utiliza para identificar uma demarcação socioespacial das diferenças, em oposição aos usos hegemônicos da cidade, no intuito de fazer uma aproximação com a noção de *tática* de Michel de Certeau, ao reconhecer que, na falta de um lugar próprio pelos sujeitos dominados, o lugar este que é também concebido de modo estratégico pelos sujeitos dominantes, poderá haver uma leitura ou apropriação particular deste contexto, por parte dos dominados, que é imprevista pelo planejamento estratégico ou gentrificação, como se sucedeu na revitalização do Bairro do Recife.

2.3 Ocupar as ruínas como modo de atuação cultural na precariedade

Logo, a ruína, enquanto forma que persiste, traz um contraste antropológico clássico: a dialética natureza (que indica a transformação material inevitável) e cultura (a intervenção humana a partir da criação de formas de vida simbólica e tecnicamente transmissíveis). Esta perspectiva próxima a uma interface ecológica das ruínas e o impacto ambiental da ação humana remete às reflexões da antropóloga estadunidense Anna Tsing (2019) a partir de uma consideração das agências não humanas em resposta a este tipo de intervenção como forma de destacar adaptações de sobrevivência de espécies biológicas. O que chama atenção em seu trabalho não é uma romantização das condições precárias que afetam populações humanas e não humanas marginalizadas, mas uma realidade inevitável que acompanha a existência no mundo tecnológico e do consumo, onde a aceleração e incremento da produção de materiais e resíduos desperta consciências e formas de vida proponentes de uma experiência, como um arranjo que metaboliza e amortece esse excesso, culminando numa riqueza imprevista que surpreende como potencialidade de *reação e agência* diante do desfavorecimento ou da falta sobre os recursos materiais.

Tais práticas, também empregadas largamente pelos humanos, são objeto de uma grande quantidade de estudos hoje, no design⁸¹ e na antropologia da técnica, encaradas como “desvios conscientes ou não dos princípios econômicos e técnicos que norteiam a produção industrial, desta forma colocam em xeque os fundamentos éticos e históricos do modo de

⁸⁰ O termo contra-uso também foi utilizado para nomear a exposição homônima do artista visual Márcio Almeida, inaugurada em janeiro de 2012 no Santander Cultural localizado no mesmo Bairro do Recife, cuja obra reflete sobre a condição urbana dessa metrópole, chamando atenção para as questões do exílio, apropriação de território e trânsito dos sujeitos.

⁸¹ Ver a Dissertação: *Desobediência tecnológica e gambiarra: o design espontâneo periférico como caminho para outros futuros* (2019), de Pamela Corrêa, disponível em <https://repositorio.unb.br/handle/10482/37267>

produção capitalista” (MALHÃO, 2015, p. 01), a partir das noções de gambiarra, desvio de uso, desobediência tecnológica, design não intencional ⁸². Nas artes visuais, a partir do conceito de Gambiologia, cunhado pelo curador, artista visual e mentor do coletivo homônimo, Fred Paulino, apresenta-se uma apropriação poética do ‘jeitinho brasileiro’, com a proposta de uma “ciência da gambiarra, essa maravilhosa habilidade do brasileiro [...] de adaptar-se conforme suas necessidades, e mais ainda, reinventar objetos ao seu redor, exercendo a criatividade espontaneamente”. ⁸³ Situação reconhecível também no Recife dos anos noventa, mediante a metáfora do mangue e da imagem do estuário que inspirou a constituição do Manifesto Caranguejos com Cérebro, escrito em julho de 1992 pelo jornalista e músico pernambucano Fred Zero Quatro, fundador da banda Mundo Livre S/A, para destacar a riqueza simbólica e natural do meio urbano metropolitano, apesar do crescimento desordenado e da miséria, não para desmobilizar e contemplar passivamente um cenário autossuficiente, mas, ao contrário, para estimular a articulação de uma produção cultural, a Cena Mangue (LIRA, 2000)..

Para exemplificar a pertinência de se pensar tanto a abundância das imagens (técnicas), quanto a questão das ruínas, quando reportamo-nos ao contexto contemporâneo das políticas e do urbanismo a nível global, nacional e o experienciado na cidade do Recife, é sob a necessidade de se colocar diante de uma inflação e naturalização delas (das imagens e das ruínas), que se reivindica uma produção cultural manifesta na mediação simbólica proposta por uma classe artística e intelectual. No contexto recente, a emergência de se pensar as imagens incide na dimensão global e macropolítica que envolve o contexto das chamadas *guerras híbridas*, uma reconfiguração geopolítica articulada por táticas militares que visam interferir sem o emprego direto da força bélica sobre governos, para os quais são direcionados diversas formas de antagonismos, atuando mediante a divulgação constante de “bombas semióticas”, ou seja, informações compactadas e dissociadas do contexto, ideologias

⁸² O próprio HD Mabuse, um dos articuladores do manguebeat é explícito quanto ao uso da gambiarra como matéria prima da produção cultural da cena: “É você não ficar dependente de definições que vêm de fora daqui. Você é quem sabe, aqui, qual é o contexto que você vai fazer aquele negócio. Não pode se prender a fórmulas prontas. A gambiarra é a base da vida da gente aqui, de boa parte da produção. Isso associado a um pensamento mais coletivista. Uma das categorias que eu acho extremamente danosa, que vem com a cultura de startup para cá, é esse hiperindividualismo”, Conforme matéria produzida pelo site do projeto Memórias do Futuro, proposto pelo Softex Recife, que “reúne pessoas que atuaram nas bases da tecnologia da informação de Pernambuco no período pré-Porto Digital.”
<https://www.memoriadofuturo.com.br/2019/01/31/mabuse-porto-digital-manguebeat/>

⁸³ Ver o site do coletivo Gambiologia <https://www.gambiologia.net/blog/apresentacao> e a entrevista concedida ao Sesc São Paulo “A arte da gambiarra correndo nas veias” (2013)
https://www.sescsp.org.br/online/artigo/7238_A+ARTE+DA+GAMBIARRA+CORRENDO+NAS+VEIAS

simplificadas, símbolos, imagens, palavras de ordem moralizante que confirmam expectativas (viés de confirmação), *fake news*. Apesar de uma presumida superação da Guerra Fria ou da “caça às bruxas” anticomunista, ou ainda da narrativa antiimperialista, a conjuntura atual bolsonarista em sua base militarista alinha-se ao procedimento da inversão da realidade ou da inculcação sistêmica pela repetição contínua de frases de efeito em memes e pacotes de informação, em imagens técnicas e virtuais, situação exposta pela etnografia de Piero Leirner (2020) e resumida em seu prefácio de autoria de Marco Antonio Gonçalves (2020, p.) quando assinala que a guerra híbrida se realiza “por posts condensados em imagens”, sendo uma “concepção imagética que [...] se associa à produção de autômatos, cativos capturados “por coisas que não existem” mas que ganharam existência em imagens e que por serem imagens transbordam seus rastros no real, acionando, assim, a potência das imagens que desde Platão, revelam e enganam, simultaneamente”.

Logo, apesar desta “irrealidade” da mensagem contida nas imagens, elas carregam uma “potência” virtual e um rastro do real, acionando uma agência política ou performando uma intenção nelas incutida. O que as elegera enquanto “arma”, como forma de intervenção direta ou indireta na realidade, reforçando um contexto de urgência e emergência, conforme pode ser constatado no uso das imagens durante as ações da comunidade virtual Direitos Urbanos e relacionadas ao Movimento Ocupe Estelita, a partir de 2012, processo que ocorreu em paralelo às manifestações de massa capitalizadas pelas redes sociais a partir de 2011 com a Primavera Árabe e com o Occupy Wall Street.⁸⁴

⁸⁴ Atualmente, e dialogando com o contexto global posterior às ocupações de Wall Street em 2012 que influenciou a geração dos movimentos Ocupe Estelita e Direitos Urbanos, no mesmo ano de 2012, prolifera-se uma discussão global em torno do uso do espaço público e da mobilidade das cidades pelos cidadãos, particularmente os pedestres e ciclistas, em detrimento da cidade explorada apenas pelos interesses econômicos, especulativos e imobiliários, e a partir da inserção na rotina utilitária do mercado de trabalho. Autores como Jane Jacobs (2011) e Francesco Careri (2013) oferecem uma reflexão em torno dos modelos de urbanismo que devolvem a cidade aos pedestres, possibilitando um uso do espaço público pelos mesmos, apesar de a tendência de privatização e gentrificação dos espaços. No Recife contemporâneo, a discussão local, ecoando as vozes destes autores, arquitetos e urbanistas realiza uma produção intelectual que visa refletir sobre a privatização do espaço urbano, o abandono do patrimônio público e a mobilidade. O foco desta pesquisa, no entanto, não será sobre as ruínas dos galpões do Cais Estelita, bastante problematizadas e documentadas, como exposto acima, mas sim sobre a continuidade e a recorrência das ruínas para tratar a modernidade e seus processos de modernização e as estratégias modernistas e respostas culturais da classe intelectual e artística que hoje atuam num contexto de continuidade reflexiva e reivindicativa para além do Ocupe Estelita.

2.4 A Imagem-ruína como Dialética do Inacabamento entre a plenitude e a precariedade

Vasari, ao falar da Virgem da Capela dos Médici, escreve que “mesmo que não tenham completado as suas partes, conhece-se... na imperfeição do esboço, a perfeição da obra”; e Condivi, a respeito das esculturas da Sacristia nova, diz: “nem o esboço impede a perfeição e a beleza da obra” (O não acabado, Giorgio Agamben, 2012 p. 63).

Há uma convergência teórica de autores que serão evocados ao longo da discussão presente na tese, sobre o *fundamento imemorial e pulsional* das imagens em geral e, ao mesmo tempo, sua *presença fantasmagórica e espectral* (Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman, Aby Warburg), assim como a transferência destes aspectos da imagem artesanal ou tradicional para a imagem-técnica a partir da fotografia, segundo a noção de *inconsciente óptico* (Walter Benjamin)⁸⁵ e recebendo um caráter mágico como *eterno retorno* disponibilizado nas superfícies reproduzíveis (Vilém Flusser). Historicamente, a expressão dos desejos inconscientes ou de motivos recorrentes como a ruína, revelam um *pathosformel*⁸⁶ encarnado psiquicamente nas imagens. A comunicação mediada por imagens, portanto, evoluiu dos registros rupestres inscritos em superfícies rochosas, num plano bidimensional, para o texto escrito que representava a realidade por linhas, unidimensionalmente. Derivadas destas imagens dispostas inicialmente em planos e depois convertidas em conceitos mediante sinais gráficos dispostos em linhas, surgiram as imagens técnicas, as fotografias, planos concebidos por textos científicos, ou seja, provenientes de teorias da óptica, que registram visualmente o contato luminoso da matéria em superfícies materiais bidimensionais, o filme fotossensível, na forma de pontos de cor e sombra microscópicos, gerando uma impressão luminosa, no caso da fotografia analógica, cuja revelação é química. Consequência das mesmas teorias científicas e cálculos abstratos, a inteligência artificial produziu a fotografia digital, ou seja, a partir de uma projeção gerada por um sensor eletrônico que opera a conversão dos dados luminosos em código binário e em arquivo de computador, sem revelação química ou impressão material. Toda a escalada da abstração, segundo Flusser

⁸⁵ Ver o artigo *O pensamento como imagem*, de Carlos Pernisa Júnior e Marisa Landim (2008)

⁸⁶ Ideia desenvolvida pelo historiador da arte e da cultura alemão Aby Warburg (2015) no artigo *Dürer e a Antiguidade Italiana* para identificar *fórmulas de pathos* ou formas de sentir expressas em gestos ou motivos recorrentes que circulam entre as culturas em diferentes épocas e contextos, como é o caso analisado por Warburg, um estudo comparativa entre o Renascimento e a Antiguidade e também entre os índios Pueblos e mesmo a persistência destes motivos na modernidade, como se fossem cristais de memória histórica e coletiva, como se refere Giorgio Agamben (2012) no texto *Ninfas*.

(2012), promove, então, a conversão dos dados materiais e volumes na pura adimensionalidade ou desmaterialização, processo este que sintetiza o terceiro gesto de conceituação nas imagens técnicas ou imagens concebidas pelo texto científico.

Para além do dito marxiano “tudo que é sólido desmancha no ar” - propagado por Marshall Berman, para ilustrar as transformações incessantes na paisagem urbana nova iorquina, traduzidas em reformas urbanas constantes da modernidade -, e da própria inversão da dialética idealista de Hegel defendida pelo materialismo marxiano, negando a preeminência da ideia sobre a matéria - o que pode ser constatado, inclusive, na separação entre valor de uso (material) e valor de troca (convenção ideal por cálculo) das coisas de sua teoria sobre a alienação -, Flusser (1985) resgata a relação das imagens, ou seja da dimensão sensível, com a ideia, o que remonta à noção etimológica grega de ideia, *eidōs*, que significa imagem. Evocar a polêmica platônica e idealista de tomar as ideias como formas essenciais além da dimensão sensível, serve aqui para delimitar filosoficamente a inquietação antropológica clássica que anima a disciplina: natureza e cultura, a qual é outra nuance da dialética que será retomada aqui novamente. Outra contribuição de Flusser (1985) fundamental para esta pesquisa incide no discernimento entre *conceito*, enquanto elemento constitutivo do texto escrito linear e *ideia*, enquanto elemento constitutivo da imagem. Conceito, etimologicamente provém do latim *concupere*, quer dizer apreender, agarrar, ou seja, fundamento lógico do pensamento verbalizado, em contraste com a dimensão imaginativa da ideia, que guarda uma relação com a dimensão sensível da imagem bidimensional, menos abstrata que a racionalização textual linear.

As leituras das imagens, como modos de apreensão das ideias sobre o “objeto ruinoso”, segundo Flusser (2011) são formadas por um tempo cíclico do eterno retorno que visa esquadriñar o plano da representação visual em várias direções e voltando sempre a alguns pontos prodigiosos que despertam mais atenção e que podem definir uma orientação para o conteúdo apresentado. Ao contrário da leitura do texto verbal, onde a ordenação conceitual de sentido ocorre pela sucessão linear das palavras formadas por blocos de sinais gráficos e não por uma amostragem bidimensional do quadro com mais camadas sincrônicas de informação. Podem ser modos de capturar as ideias dispostas visualmente em imagens (gráficas, ilustrações, fotográficas e audiovisuais) ou conceitualmente em imagens de pensamento (imaginadas pelas sugestões e evocações de conceitos em textos verbais), ou

ainda por meio de *arquiteturas* (edificações) ou de *arquitexturas* (textos e imagens) ⁸⁷, como na “ruinologia” sugerida por Andrade *et al.* (2016), evocando o insight ingoldiano anteriormente explicitado. É nesta conjugação entre ideias presentes em imagens de textos visuais e em conceitos de textos verbais, direcionados ao “objeto ruinoso”, que a escritura desta Tese visa debruçar-se. Esta síntese, encabeçada pelas imagens de pensamento ⁸⁸, revela um posicionamento dialético, tal qual o procedimento utilizado pelos teóricos da Escola de Frankfurt (especialmente Siegfried Kracauer e Walter Benjamin) para descrever e analisar as cidades de Berlin e Paris, no começo do século XX. Em cujos textos, estes autores estavam preocupados com as ruínas num sentido amplo: trapos, a “arquitetura evanescente” ⁸⁹ de galerias e modos de vida em desapareição; situação provocada pela emergência da modernidade industrial e, neste contexto e o desta presente pesquisa, vale chamar a atenção que a categoria da ruína evocada equivale tanto à decadência material concreta, quanto a conformação de presenças-ausentes, lacunas de identidades urbanas em vias de descarte e da extinção iminente. Embora, este objeto atrás das ruínas em imagens, não seja sempre tratado de forma reverente pelas instituições ou seja reconhecido oficialmente como patrimônio cultural. Esta tensão axiológica ou de valores sobre a possibilidade de reconhecimento ou tombamento do patrimônio, assim como as disputas culturais acerca dessa consagração, é outro ponto que incide na condição das ruínas.

Eis aqui uma leitura de urgência e ambiguidade sobre as ruínas. Dentre outras leituras que as posicionam entre um índice de consagração de uma forma ou identidade e um potencial de inacabamento que constata sua integridade precária, sua condição como fragmento inesgotável que gera uma instabilidade informal. Nas histórias da arte, da filosofia e da literatura, a ruína se dirige à leitura de afirmação do cânone clássico greco-romano que sustenta a transição da Idade Moderna à Contemporânea, seja na modalidade tributária ao escolasticismo medieval presente na produção cultural do contexto barroco, seja na reverência ao gótico pelo romantismo alemão ou disseminada durante o neoclássico nas

⁸⁷ Andrade et al. (2016). Ruinologias: ensaios sobre destroços do presente

⁸⁸ *Denkbild*, ou imagem de pensamento, trata de um gênero de escrita proposto por representantes da chamada Escola de Frankfurt e por alguns de seus interlocutores: Max Horkheimer, Walter Benjamin e T.W. Adorno, Ernst Bloch, Siegfried Kracauer e Bertold Brecht, segundo o livro *Imagens de Pensamento: Reflexões dos Escritores da Escola de Frankfurt a Partir da Vida Danificada* de Gerhard Richter (2017)

⁸⁹ Consultar a obra “*Arquitetura Evanescente: O Desaparecimento de Edifícios Cariocas em Perspectiva Histórica*”, de Fernando Atique (2019).

gravuras de Piranesi, por exemplo.⁹⁰ A consagração do cânone clássico como ruína, ilustra uma “profética afirmação” atribuída a Schlegel, lembrada por Agamben⁹¹ (2012), a qual enuncia “muitas obras dos antigos transformaram-se em fragmentos, enquanto muitas obras dos modernos o são ao nascerem” e sugere um contraste entre a identidade das obras clássicas e as modernas, respectivamente, associadas à perenidade e à efemeridade. A ruína como condição essencial posterior (clássica) ou como inerentemente precoce (moderna), conforme o pressentimento baudelairiano. Entre o índice de consagração e o inacabamento essencial, a ruína assume uma dimensão ambígua, dialética: está presente, resiste, mas não totalmente, sugere uma outra possibilidade de interpretação do mundo, uma coexistência anacrônica com a paisagem da atualidade em devir. No momento contemporâneo de fruição das ruínas, elas aparecem como diagnóstico contraditório para a vulnerabilidade e a ameaça ao patrimônio duradouro, presumidas pela voracidade de mudanças progressistas da modernidade em detrimento de uma identidade tradicional⁹². Daí emerge a outra característica de leitura, especificamente contemporânea no caso aqui presente, voltada para a tensão que abala a estrutura das ruínas: a urgência em evitar seu desaparecimento.

No tocante à imagem-ruína, a dialética do inacabamento é o princípio que mais se alinha às percepções que pretendo explorar ao longo desta tese, para expor um contexto ambíguo de desmaterialização, ora reivindicado enquanto poética processual⁹³, no surgimento da arte contemporânea que incorporou a imagem-técnica dos meios de comunicação de massa e ações efêmeras no espaço urbano (*graffiti, happening e performance*), em detrimento da expressão acabada da obra-prima durável.⁹⁴ Neste contexto, a desmaterialização das obras efêmeras produziu o arquivo de artista⁹⁵ musealizado e a assimilação destas mesmas obras como produto lucrativo para o mercado de arte. O que inicialmente, nos anos 60, no contexto de afirmação da vanguarda neoconcreta por artistas cariocas como Hélio Oiticica, era

⁹⁰ Alois Riegl (2013, p. 26): “a visão da ruína deveria tornar o espectador consciente do genuíno contraste barroco entre a grandeza de outrora e a degradação do presente”; ver também o ensaio de João Adolfo Hansen. (2001). Barroco, neobarroco e outras ruínas.

⁹¹ cf. Agamben (2012, p. 61)

⁹² O que sinaliza para as noções da inflação patrimonial em Choay (2006) e da retórica da perda em Gonçalves (1996)

⁹³ René Passeron (1997) delimita *poiética* como investigação da conduta criadora dos homens e atuação responsável compromissada com o futuro e a originalidade em detrimento da estética enquanto investigação da sensibilidade, da fruição, das emoções de forma hedonista e da obra acabada

⁹⁴ Ver Walter Zanini (2018), O Impulso para o Imaterial. In: JESUS, Eduardo de. Walter Zanini: vanguardas, desmaterialização, tecnologias da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

⁹⁵ Boris Groys (2015, p. 73-79) considera que na arte contemporânea o interesse social pelas obras de arte acabadas foi convertido em interesse pela documentação artística das atividades dos artistas, traçando uma investigação que reflete esse sintoma a partir da contextualização biopolítica.

encarado como ruptura institucional – contrária à concentração das obras em espaços de legitimação determinados (os museus e galerias) e à separação entre arte e vida cotidiana, o que produziu o efeito contrário, como reforço do poder destas instituições, conforme acusou Peter Bürger. Ora, a desmaterialização é rechaçada como imposição mercadológica do planejamento urbano que converte valor de uso dos lugares em valor de troca especulativo, a partir de áreas originalmente ocupadas por artistas ou populações mais vulneráveis economicamente em locais rentáveis para a iniciativa privada. É o que aconteceu ao Bairro do Recife no contexto da revitalização e posterior tombamento nacional como sítio histórico em 1998. Antes, um conjunto arquitetônico degradado e em ruínas, predominantemente ocupado por boêmios, prostitutas e sujeitos periféricos moradores da Comunidade do Pilar, tornou-se lugar propício para ateliês coletivos e individuais de artistas plásticos a partir dos anos 80 (Quarta Zona de Arte, Carga e Descarga, Betânia Corrêa de Araújo, Márcio Almeida e outros) e para festas da Cena Mangue nos anos 90⁹⁶, agora encontra-se como alvo da especulação imobiliária, prospecção empresarial e ocupado pela iniciativa privada com serviços de lazer e consumo. A mesma problemática é apreendida no contexto dos cineastas que defendem a existência (e resistência) dos cinemas de rua como espaços de sociabilidade em detrimento da concentração do mesmo tipo de equipamento cultural nos shopping-centers e dos coletivos do Bairro do Várzea que enfrentam o que entendem como uma invasão do mercado imobiliário que pode produzir um impacto socioambiental em vários níveis (aumento do tráfego de veículos, poluição, valorização fundiária das propriedades e expulsão de população vulnerável componente das comunidades Zonas de Interesse Social ZEIS).

2.5 Da Arruinação à Desruinização: da ressaca melancólica ao luto espacial e agência de luta

Como previamente explorado desde a introdução até aqui, estamos interessados neste momento em assinalar os *regimes específicos e heterogêneos* que configuram as respostas culturais em relação ao fenômeno ruína enquanto realidade simbólica e material. Dois regimes ou modalidades de inscrever a ruína como objeto, inquietação, enquanto formas de

⁹⁶ O contexto de ocupação boêmia do Bairro do Recife pela classe artística e intelectual é uma situação bastante citada em Teses e Dissertações que investigam a formação dos coletivos artísticos em seus ateliês coletivos, destaco os trabalhos Cartografia das Artes Plásticas no Recife nos anos 1980 (2014) de Joana D’Arc de Souza Lima e Arte Contemporânea no Recife dos anos 1990: Grupo Camelo, Grupo Carga e Descarga e Betânia Corrêa de Araújo (2016), de Jane Pinheiro.

reagir ou registrar suas *apreensões diante do ruinoso*, já foram apresentadas: *arruinação e imagem-ruína*. Tudo isso remete à impossibilidade de exorcizar, afastar em definitivo a ruína⁹⁷ e a decadência das coisas promove, por ironia, a proliferação destes processos, mas, em alguns casos, não necessariamente, a reivindicação pelo restauro, por exemplo, esteja associada à superficialidade e negação do valor de memória.

Antes, talvez, estes processos possam requerer uma *agência pela reescrita ou deslocamento da memória disponível*, como é o caso do campo aqui pesquisado no bairro da Várzea, como será visto mais adiante, visando uma renovação comunitária de um casarão do tipo chalé inglês com outros usos e significados ao anterior (transformar um hospital odontológico em centro cultural). Talvez isto também seja uma alternativa à noção de *Arruinação*, quando comparamos os varzeanos aos cipriotas-turcos, interlocutores de Navaro-Yashin (2009). Os varzeanos, provavelmente, pleiteiam o que chamo de *desruinização* do imóvel tombado, já reconhecido como patrimônio pela comunidade, enquanto que os sujeitos que estão em uma condição mais vulnerável, em contexto bélico, estão menos inclinados a um distanciamento intelectual, artístico e lúdico, a uma catarse provocada pela atividade estética, quando tal operação é direcionada para as ruínas com as quais convivem, algo que os aflige diretamente; são aquelas que de um trauma muito palpável, que acumulam-se junto aos escombros das guerras do Chipre do Norte, provocando *maraz* ou tristeza profunda. uma condição de abatimento que inviabiliza um distanciamento ou uma superação do luto pela luta diária, como é previsto na análise freudiana que preconiza a disjunção entre a normalidade do luto e a patologização da melancolia (TRAVERSO, 2018).

Defendemos aqui, baseado no que foi observado no contexto etnográfico, um outro regime de lidar com as ruínas, simbólica e materialmente, a *desruinização* como contraponto

⁹⁷ Cabe assinalar aqui que, a oposição entre *exaltação e a negação da ruína como desmaterialização e degradação* corresponde ao que Carlo Carena (1985, p. 127) já havia constatado como contradição da modernização industrial, entre um “gosto burguês” pela novidade e um “gosto romântico pela ruína”, a consequente hegemonia do primeiro, apesar do reforço da obsolescência das coisas, quando percebe que: “o tratamento apressado da morta ou a hibernação, a transformação estética dos cemitérios, a abolição de símbolos e cores fúnebres, o terror da velhice e a fúria dos restauros físicos através da medicina ou da plástica, constituem, por fim, um sinal da remoção, por parte da sociedade contemporânea, do pensamento da degradação natural e da impossibilidade de dar lugar ao degradado na organização social. A eficiência e o prazer seu auxiliar - as novas normas do viver industrializado - são o oposto do abandono ao tempo que a ruína e a sua conservação tradicionalmente comportam. Mesmo o próprio restauro tenta, muitas vezes, restituir às coisas um esmalte que elas nunca possuíram. E tudo isso, por ironia do destino, exatamente num momento em que a própria obra do homem acelera poderosamente o processo de decadência natural das coisas” (CARENA, 1985, p. 127).

a essa patologização da melancolia espacial percebida por Navaro-Yashin (2009) em seu campo, um afecto que provoca apatia, abatimento. E também como relativização ao contraste entre o luto saudável, provisório e a constância melancólica patologizada, de acordo com as formulações freudianas e adotadas pela antropóloga supracitada. A incorporação da perda de um ausente indefinido, enquanto condição psicológica prolongada dos indivíduos é reconhecida por melancolia, segundo o conhecido ensaio freudiano abordado por Agamben (2012) e Traverso (2018) e na etnografia de Navaro-Yashin (2009). No contexto analisado pela antropóloga, produto de um espaço de afecção que provoca melancolia espacial nos sujeitos, as autoridades turcas foram responsáveis por uma “normalização” política ou “domesticação do abjeto”, ou seja, dos “troféus” de guerra dos antigos cipriotas gregos, *ganimet*, provocando uma “avaliação crítico-reflexiva” da conduta de pilhagem e apropriação dos objetos alheios. Justamente, uma “elite”, representantes em posições de poder e privilégio, determinaram algo que foi seguido por muitos como normalidade, e por outros, com pesar. A variação pressuposta das formas de lidar com o “troféu”/*ganimet*, como equiparação de justiça, uma vez que os gregos cipriotas fizeram o mesmo, ou com desgosto, não anula uma racionalização ou “avaliação crítico-reflexiva” direcionada aos objetos.

Na *desruinização*, longe de haver um abatimento pela condição ruínosa, reivindica-se a ruína como resposta cultural, potência e agenciamento da realidade, uma revisão dos sentidos associados ao trauma ou ao reconhecimento histórico oficial de certos eventos gloriosos, memorizados em homenagem a grandes representantes da elite política e cultural. Um deslocamento dos sentidos tradicionais da ruína, uma apropriação pelos vencidos da história. Sem deixar de reconhecer a ruína como fenômeno produzido pela degradação inevitável, como identidade material ou simbólica que persiste temporal e espacialmente, a operação de desruinização incorpora estes processos, conferindo outros sentidos e outros usos. O que é mais importante: é um processamento da experiência coletiva anterior a uma operação de restauro de alguma estrutura física; trata-se de um reconhecimento do valor de algo menosprezado ou que supostamente despertaria um melancolia espacial no sentido empregado por Navaro-Yashin (2009), num momento em que se apercebe um dado explícito de precariedade, mas não se produz uma desmobilização dos sujeitos. Como já foi constatado acima pelas respostas culturais da desobediência tecnológica cubana, das gambiarras periféricas e da arte contemporânea, do jeitinho brasileiro ou do sentido evocado por expressões populares como “se vira nos trinta”, “se a vida lhe der um limão, faça uma

limonada”. No campo pesquisado, tanto nas reações dos varzeanos, quanto nas dos ativistas da região central, a *desruinização* é reconhecida quando há uma tomada de posição, quando os sujeitos dedicam atenção especial a alguma coisa antes relegada ao abandono, por exemplo, reivindicando o direito à cidade e a singularidade positiva desse elemento ruinoso.

É nesse sentido que a melancolia pode ser despatologizada ou o luto como normalidade freudiana provisória ser questionado, e assumir um sentido mais próximo ao da melancolia de esquerda afeita à defesa do recolhimento meditativo e introspectivo dos renascentistas e da incorporação do luto como motivo de engajamento e luta, segundo Enzo Traverso (2012). Ou aproximar-se da nostalgia madura e reflexiva prevista por Huyssen (2014) e é algo frisado nas obras dos artistas contemporâneos, como Jonathas de Andrade⁹⁸, que propõem um olhar crítico sem lamentação para as contribuições do modernismo e as peculiaridades do contemporâneo, encarando-se as utopias fracassadas, não como perdas irreparáveis ou momentos de injustiça insuperáveis, mas como potencialidades que podem ser exploradas no futuro, a partir de uma revisão crítica ou pelo olhar dos vencidos na história oficial.

Uma melancolia de engajamento presente na cultura de esquerda, de certo modo, impulsiona as ações geralmente autodenominadas como de *ocupação/resistência* e visam uma contestação espacial, planejadas pelos movimentos organizados com apoio da sociedade civil, associações de bairro e coletivos de artistas. Suscitadas por um contexto que provoca ruínas por deliberação oficial do poder político e do poder econômico pelo mercado financeiro, por mais que não sejam ruínas provocadas por um contexto bélico, como as estudadas por Yael Navaro-Yashin (2009; 2013)⁹⁹. O reconhecimento de um patrimônio cultural urbano em situação de perda, tanto o material das edificações e espaços públicos, quanto o imaterial de manifestações populares ou práticas culturais, anima o posicionamento da classe artística e

⁹⁸ Silas Martí, Folha de São Paulo, quinta-feira, 08 de julho de 2010 Jonathas de Andrade olha para utopias fracassadas. Revelado na Bienal do Mercosul, artista de 28 anos estará na Bienal de SP: Alagoano radicado em Recife tem exposição em que intercala ruínas e trechos de diário encontrado no lixo. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0807201013.htm>

⁹⁹ A despeito do meu contraponto ao conceito de arruinação de Navaro-Yashin (2009), cuja proposição prevê uma ressaca como efeito da melancolia espacial, no contexto da desruinização da arte contemporânea também existe um certo reconhecimento coletivo da condição de *ressaca*, o que pode ser vislumbrado nos trabalhos desenvolvidos e chamados *Ressaca Tropical* (2009; 2016) por Jonathas de Andrade, como exposição e livro de arte: que o artista, longe de destacar apenas o sentido de debilidade física do processo metabólico provocado pela concentração etílica, acentua o caráter de insurgência tropical atribuído à natureza das ondas do litoral nordestino e, particularmente, pernambucano, o que inclusive nomeia o topônimo dessa unidade federativa.

intelectual no modo de encarar a cidade, promovendo uma reação urgente, “desruinizada”, de oposição aos rumos capitalistas vigentes das políticas públicas implementadas nas reformas urbanas. Uma reação à padronização abstrata, à gentrificação, à financeirização, à desmaterialização e à descaracterização. A cidade artisticamente unificadora é o motivo, o elemento faltante, a utopia que anima o engajamento destes sujeitos em uma postura melancólica de esquerda, de luta provocada pelo luto de uma cidade perdida, a qual, segundo Traverso (2018) corresponde a um engajamento que promove uma mudança subjetiva que se afasta da resignação e se dirige ao campo da proposição de uma alternativa à realidade vivida; tenta-se restaurar uma espacialidade do passado, *desruinizar* uma utopia em um espaço marginalizado pelo presente, uma alteridade espacial ou heterotopia em termos foucaultianos, uma forma de resistência contrária ao apagamento desta forma de vida digna de reconhecimento para estes sujeitos.

A incorporação cotidiana do ausente como atuação política e projeto cultural, pode ser apreendida na leitura da melancolia de esquerda em Traverso (2018) e na condição de trapeiro da modernidade em Walter Benjamin, que visa recolher os cacos e fragmentos da experiência, procurando um sentido alternativo ou uma narrativa integrativa para as ruínas pela ausência de uma modernidade emancipadora ou da realização concreta da utopia revolucionária. A negação da arte como um projeto de emancipação política coletiva é paralela à desilusão relativa a um grande projeto revolucionário de esquerda e de ponderação pelos regimes totalitários da própria esquerda. As vanguardas estéticas não assumem mais um espaço de radicalismo na atualidade. A estética como luto, alusão que Rancière (2005) faz à mudança de uma paradigma de radicalismo político das vanguardas para um modelo emocional onde os testemunhos das vítimas das opressões e tragédias do século XX ganham protagonismo, e onde Traverso (2018) o acompanha, distinguindo uma transição da *utopia para a memória* e da *esperança* (de uma revolução de esquerda) para uma *responsabilidade de esquerda sob a hegemonia capitalista*. Neste intuito, como se verá nas análises a seguir, os sujeitos incorporam um paradigma estético e político, onde a memória presente nas ruínas é reconstituída, assumindo um papel de responsabilidade crítica diante da destruição das obras modernas.

A melancolia da esquerda, associada a uma postura romântica de resistência aparentemente contrária à modernidade é uma postura conservadora, não no sentido associado

atribuído à direita política, mas referente a uma possibilidade alternativa de emancipação moderna e iluminista perdida (TRAVERSO, 2018). É também uma reivindicação por uma inserção política e cultural num modernismo alternativo e regional ou *sem entraves*, como pode ser aludido em Huyssen (2014), uma tradição sobre a consciência urbana do Recife, fenômeno que surgiu como reação às reformas urbanas do século XX. Por ser ainda uma manifestação modernista, as reivindicações pelo direito à cidade ou pelo seu caráter de identidade urbana não só consagram, como patrimônios, elementos antiquados da paisagem citadina, mas também os modernos. Como é a mobilização da classe artística em prol dos Cinemas de Rua, do Edifício AIP, Edifício Oceania e as Casas Modernistas da Rosa e Silva¹⁰⁰. Existe uma aparente contradição entre a preocupação da classe artística em preservar as ruínas da arquitetura modernista como um fato urbano da identidade do Recife e a própria concepção da modernidade que, em Baudelaire (2010), está associada à eternidade do efêmero, do instante, ou seja, isto, por si só, inibe a inculcação de um caráter único ou identitário na paisagem e sua continuidade preservacionista. Respondendo à lógica do pensamento da cultura sob o viés econômico que impõe à paisagem suas arbitrariedades de estilo arquitetônico globalizado, a classe artística e intelectual assume uma postura de oposição ao projeto neoliberal, de enfrentamento a despeito das várias batalhas perdidas durante o século XX contra o capitalismo. Daí a nostalgia crítica e reflexiva das ruínas de edificações ainda modernistas, pois representam um passado recente, em que se podia ainda ver outra perspectiva de futuro, conforme lembra Huyssen (2014), onde a esquerda se mobiliza por um luto melancólico contrário ao contexto político e econômico globalmente, onde o modernismo poderia ser *desruinizado* como identidade espacial alternativa.

A diferenciação do valor artístico dos monumentos na cidade é tributária, primordialmente das análises de Alois Riegl (2013) no clássico *O Culto Moderno dos Monumentos*, texto fundamental ao campo da preservação patrimonial do qual fez parte esse autor austríaco. A dimensão da particularidade urbana também foi acompanhada pelo

¹⁰⁰ Ver as seguintes matérias: Leonardo Vila Nova (2017), *Conjunto 301: repensando memórias de um tempo em ruínas*

disponível em

<https://poraqui.com/recife-antigo-centro/conjunto-trezentos-e-um-repensando-memorias-de-um-tempo-em-ruinas/> Débora Britto (2018) “Bátima” contra a destruição de patrimônio modernista no Recife disponível em <https://marcozero.org/batima-contr-a-destruicao-de-patrimonio-modernista-no-recife/> e Mateus Araújo (2016), Verdadeiro edifício Aquarius tem sua própria Clara e assédio de construtora, disponível em: <https://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2016/09/21/verdadeiro-edificio-aquarius-tem-sua-propria-clara-e-asse-dio-de-construtora.htm>

pensamento urbanista, na concepção de fato urbano em Aldo Rossi (2018), contemporâneo de Giulio Argan (2005), cujas ideias convergiram no campo da história da arte aplicado à intervenção urbana (este último foi prefeito de Roma). A relação entre o reconhecimento artístico da cidade como fato particular e uma cultura de esquerda de resistência contrária, segundo Traverso (2018) discerne a partir de Eric Hobsbawm (2003), a uma apropriação do projeto moderno e iluminista de emancipação política coletiva da humanidade por uma razão instrumental que orienta o capitalismo em sua fase financeira atual. A resistência ao projeto moderno puramente instrumental, econômico e calculista, emana de um pensamento de luto, o qual segundo Rancière (2005, p. 12) caracteriza politicamente os movimentos estéticos na era pós-moderna, momento em que constata a falência da racionalidade moderna e da derrocada da esperança pelos regimes políticos de esquerda, em que a estética se converte no “no lugar privilegiado em que a tradição do pensamento crítico se metamorfoseou em pensamento do luto”.

O mesmo se aplica à melancolia militante de Walter Benjamin (1987), o qual criticava uma melancolia de esquerda pequeno-burguesa do movimento literário da Nova Objetividade, associada a uma assimilação indolente ao estilo de vida burguês e um cinismo, mas cultivava uma melancolia ativa, tática e crítica ao estilo de vida burguês moderno. Benjamin defendia uma tarefa de recolhimento dos fragmentos da vida vencida dos sujeitos marginalizados e dos estilos arquitetônicos banidos, posição apresentada tanto na montagem do seu livro inacabado *Passagen Werk* [Passagens] quanto na resenha do livro *Os Empregados* de Siegfried Kracauer (2015). Esta ressignificação da melancolia acompanha a apreensão antropológica do luto, a qual segundo Robert Hertz (2004) considera que a resposta cultural mediante o pesar da ausência não é o reconhecimento de uma perda definitiva e de uma separação incontornável do ente querido, que, supostamente, demanda uma superação necessária, mas sim uma transformação da relação cotidiana com o ausente e os ancestrais.

3 A Produção Cultural do Luto pela Cidade: Espaço e sociabilidade boêmia como resistência e precariedade



Fig 03. - Capa da Revista Mauricéa, N° 01

3.1 Contextualização das respostas culturais: modernismos ou regionalismos

Para desenvolver inicialmente a tarefa deste capítulo de mapear, situar e contextualizar discussão sobre as respostas culturais pela classe artística e intelectual, que traduzem, ao mesmo tempo, visões da cidade, modos de ocupação espacial e ruínas, no Recife dentro do recorte já especificado, partiremos da imagem fotográfica que registra a capa da primeira edição da revista *Mauriceia*, sob direção e responsabilidade do jornalista e bacharel em direito Joaquim Inojosa, cuja missão era propagar o modernismo (artístico e literário) paulista, o futurismo e estimular a produção literária livre da influência parnasiana que predominava na época.

Durante o período de publicação da revista, que rendeu apenas quatro números, entre novembro de 1923 e janeiro de 1924, teve como parceiro de redação, um jovem chamado Jair Oliveira¹⁰¹, que abandonou o serviço na segunda edição, ficando toda a organização do periódico e seleção dos colaboradores exclusivos para Joaquim Inojosa, até a revista parar de ser editada quando este último passou a ter uma coluna literária no *Jornal do Comércio*, cuja gráfica também imprimia a revista¹⁰². Como destaca Neroaldo Azevedo (1984), a respeito da revista e da carreira de Joaquim Inojosa, o papel de disseminação do ideário modernista não consistiu em uma pregação rígida, uma vez que uma parte considerável dos colaboradores da *Mauriceia* era composta de defensores do regionalismo, como o presidente do Centro Regionalista do Nordeste, Odilon Nestor, Mário Sette e Sylvio Rabello que contribuíram no primeiro número da revista e portanto opositores do credo futurista de Marinetti e de sua versão nacionalizada em Graça Aranha, além de que uma parte dos autores ainda escrevia sob a perspectiva formal dos sonetos e do parnasianismo, sem a disposição do verso livre e receptiva aos temas coloquiais e urbanos do modernismo. A interlocução relativamente mais tensa entre os regionalistas e modernistas, durante a década de 20, se dava predominantemente nos veículos de imprensa: entre os jornais *Diário de Pernambuco* (defesa do regionalismo) e *Jornal do Comércio* (do modernismo) e entre revistas literárias como a *Mauriceia* e a *Revista do Norte*, voltada ao regionalismo.

¹⁰¹ Azevedo (1984, p. 48)

¹⁰² Rezende (1997, p. 101)

O fato de uma revista modernista ilustrar uma técnica de construção vernacular representativa da ocupação informal da cidade do Recife, tributária da cultura africana e quilombola (mu+kambu quer dizer esconderijo, em quimbundo)¹⁰³ e em contexto precarizado de moradia, geralmente em ambientes de insalubridade flagrante como em terrenos alagadiços e próximos à área de manguezal, constitui, aparentemente, um contraste significativo em relação à sua proposta. Na página 07 da revista, Joaquim Inojosa propõe um editorial que exalta a cidade do Recife sob a influência batava de Maurício de Nassau (daí o nome da revista), durante o século XVII - período conhecido por promover uma reforma urbana considerável, definindo uma parte do traçado atual de sua área central-, fazendo um contraponto entre o mar (selvagem) e o rio Capibaribe (civilizado) que acompanha toda a configuração urbana da cidade, mediante a qual o editor, dirigindo-se ao curso de água de doce como personagem, exprime: “contemplas, indiferente, o mar que rugue nos recifes, cheio de indignação contra o teu progresso e invejoso da marcha processional da civilização”. Logo em seguida, na página 09, realiza um salto para década de vinte na qual se investia o programa modernista da revista, elogiando a gestão estadual do juiz Sérgio Loreto, presidente da província de Pernambuco de outubro de 1922 a outubro de 1926, que empreendeu vultosas ações de reforma urbana, como a construção da Avenida Beira Mar na orla da zona sul, iniciando o processo de especulação imobiliária e ocupação da área de Pina e Boa Viagem para veraneio, além de promover uma série de melhoramentos sanitários e remodelação de instalações hospitalares, a partir dos plano higienista empregado por Amaury de Medeiros, genro do chefe do poder estadual e dirigindo o Departamento de Saúde e Assistência de Pernambuco (DSA) e projetando a reestruturação do Hospital Oswaldo Cruz e do Hospital de doenças Nervosas e Mentais (Hospital da Tamarineira). No âmbito higienista ainda, Amaury projetou vilas operárias para combater a insalubridade dos mocambos, encaradas pela gestão estadual como avessos, portanto, ao simbolismo progressista que também se associava à municipal no mandato do prefeito Antônio de Góes Cavalcanti (tio materno de Amaury), engenheiro responsável pela criação dos cobogós, revestimento vazado e solução plástica arquitetônica modernista original de Pernambuco.

¹⁰³ ver LIRA, José Tavares Correia de. Mocambo e cidade: regionalismo na arquitetura e ordenação do espaço habitado. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

A apresentação gráfica da revista contendo uma fotografia de mocambo, em meio a detritos e uma figura humana, aciona todo um repertório de outras imagens que evocam, além da disputa cultural e política entre concepções do modernismo e do regionalismo, uma visão da cidade do Recife e o papel de suas reformas, tendo-se em consideração que as condições de emergência das posturas da classe artística e intelectual perante o meio urbano foram desencadeadas por um conjunto de fatores convergentes sob um ideário positivista de transformação, saneamento e industrialização progressivas do Brasil republicano na passagem do século XIX para o XX. Como pode ser depreendido do exemplo acima e o que vai ser dado a seguir, a arregimentação de adeptos dos dois movimentos em questão está intimamente relacionada ao projeto de cidade ao qual se deseja atrelar uma identidade local (regionalismo) ou nacional (modernista). Quando Inojosa explora a imagem de “atraso” do mocambo na capa da revista *Mauriceia* e ao longo das suas 48 páginas, para além dos textos de regionalistas e passadistas, promove um contraste para exaltar uma “marcha rumo ao progresso” e a efervescência urbana e cultural do Recife no momento. No restante das outras páginas, entre as várias dedicadas para a publicidade de estabelecimentos comerciais e industriais localizados em Recife, Timbaúba, Olinda e Caruaru, divulga muitos empreendimentos da família proprietária do *Jornal do Commercio*, até mesmo como esboço de coluna social, ao comentar a elegância de Therezinha Pessoa, filha do usineiro, fundador da Usina Santa Terezinha, José Pessoa de Queiroz, na prática do *footing na Rua Nova*, como uma das mocinhas que desfilavam na época pelo logradouro em direção a sorveteria Biju. Divulga ainda as ações dos autores modernistas do eixo Rio-São Paulo (Ronald Carvalho, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida) e uma composição poética do pernambucano Austro Costa, denominada *O Recife da Madrugada é um Poema Futurista*, logo após ao editorial evocando de forma ufanista o período holandês com seus aterramentos do rio Capibaribe e aos elogios à gestão urbanística e higienista de Sérgio Loreto. A articulação do movimento regionalista se deu, também, motivada pelo conjunto de modificações drásticas impingidas à paisagem do Recife, o que foi alvo de inúmeras críticas veiculadas principalmente no *Diário de Pernambuco* Annibal Fernandes e Gilberto Freyre, este último favorável à contribuição vernacular do mocambo na paisagem.

No repertório de ações conjuntas da classe artística e intelectual, por meio das quais comungam dos princípios que revelam uma visão local ou nacional de mundo sobre as tendências culturais e artísticas desenvolvidas globalmente, são desenvolvidas formas de

intervenção política e cultural no espaço público urbano. Destaco aqui, para salientar uma certa imbricação e continuidade genealógica entre as posturas dos movimentos das vanguardas históricas, das neovanguardas dos anos 60 e os atuais, os seguintes eixos de articulação das respostas culturais modernistas que atuaram no Recife e que ainda repercutem. Primeiramente, o embate do *modernismo futurista e nacionalista* de Joaquim Inojosa, influenciado pelo modernismo paulista em sua tendência para a experimentação formal na literatura e para os temas urbanos, e tecnológicos, na pintura, assim como a exaltação das reformas urbanas do Recife no começo do século XX, com o *regionalismo, a seu modo modernista*, articulado por Gilberto Freyre a partir da década de 20, ideário político e estético, que não propôs um estilo formal, mas um compromisso com a representação de temas locais tradicionais, a arquitetura moderna nos trópicos conciliada com a preservação da paisagem rural, do ambiente natural e do tradicional *caráter da cidade*, a ecologia social e a lusotropicologia (AZEVEDO, 1984; REZENDE, 1997). Corrente esta que influenciou de modo relativo um modernismo abstrato e experimental que surgiu com as obras de Vicente do Rego Monteiro, Cícero Dias, Lula Cardoso Ayres (nos anos 40), a cena musical incentivada pela gravadora Rozenblit¹⁰⁴ a partir do final da década de 50 e o modernismo figurativo e engajado, em alguns aspectos, como na consideração dos mocambos como modelo de habitação popular por Miguel Arraes nos anos 60. Depois, a partir da década de 1940, a mesma tensão repaginada entre a tendência experimental e a abstrata do modernismo em oposição a uma chamada tradição figurativa das artes plásticas em Pernambuco que foi atualizada pelo modernismo engajado e figurativo articulado por Abelardo da Hora, a Sociedade de Arte Moderna do Recife e o Atelier Coletivo em continuidade ao Salão dos Independentes na década de 30. Essa linhagem engajada e figurativa repercutiu no Movimento de Cultura Popular, organizado por Miguel Arraes e Germano Coelho no começo dos anos 60, no Movimento Armorial liderado por Ariano Suassuna e nas galerias e ateliês surgidos com o Movimento da Ribeira em Olinda, nos anos 70 e permaneceu hegemônica nos anos 80 durante as Brigadas Artísticas e anos 90 até ocorrer o processo de institucionalização da arte contemporânea no final dos anos 90 e sua consolidação nos anos 2000, com a Semana de Artes Visuais (SPA das Artes).¹⁰⁵ Já o modernismo experimentalista e nacionalista, que teve sua decodificação majoritária no Eixo Rio-São Paulo, especialmente pelo protagonismo de Oswald e Mário de Andrade, repercutiu largamente no Tropicalismo a partir de 1968, que

¹⁰⁴ Teles (2003)

¹⁰⁵ ver Dissertação de Raíza Cavalcanti (2011)

teve como expoente local, Jomard Muniz de Britto. O Tropicalismo desdobrou-se em várias ações no campo das artes plásticas, música, teatro e cinema, a partir da premissa que era sair da esfera tradicional dos espaços de arte e da produção cultural convencionais. Essa perspectiva pode ser ilustrada também pelas experimentações de Hélio Oiticica e dos neoconcretistas, do cinema marginal de Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, do Teatro Oficina e das canções de Gilberto Gil e Caetano Veloso. No Recife, pelas contribuições do movimento musical udigrudi, do grupo de teatro Vivencial Diversiones, o ciclo de cinema em super-8 e as intervenções urbanas de Paulo Bruscky e Daniel Santiago durante os anos 70. Nos anos 80, os artistas influenciados pelo modernismo experimentalista se fizeram presentes no contexto de redemocratização com a emergência da Brigada Henfil e os coletivos de artistas plásticos como Formiga Sabe que Roça Come, Quarta Zona de Arte, Carasparanambuco e, a partir dos anos 90 os coletivos de artistas plásticos Carga e Descarga, Molusco Lama, Telephone Colorido, Valdisnei, Camelo, Submarino e o movimento Maguebit/Maguebeat, articulado pelos músicos e magueboys Fred 04 e Chico Science, o que foi acompanhado na esfera do cinema pelos realizadores do circuito chamado Árido Movie (LIMA, 2011; PINHEIRO, 2016).

No Recife da contemporaneidade, ocorre uma conciliação da tendência experimental, presente na arte contemporânea que se instalou entre os tropicalistas e a cena musical do maguebeat, com uma parte do programa regionalista freyreano que estava tanto infiltrado na assimilação de temas locais e dos ritmos da cultura popular (frevo, baião, coco, ciranda, maracatu), quanto na preocupação com a identidade urbana e patrimonial da cidade e sua descaracterização, suscitada pela crítica aos excessos de modernização, higienismo e abstração das reformas urbanas e pela evocação da paisagem fluvial e ribeirinha, a ecologia dos manguezais etc. Se na década de 1990, os ritmos populares e a estima pela paisagem ecológica da cidade foram incorporados ao movimento, assim como a crítica ao crescimento urbano desordenado e o discurso do higienismo e do progresso, o contexto recente dos *ativismos*, mobilizados pelas redes sociais e em contato com os fenômenos globais da interatividade virtual configurados como enfrentamento ao capitalismo financeiro, surgidos entre 2011 e 2012 e estimulados no Recife, foi considerado como um novo *maguebeat* ¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Conforme a matéria de Mariana Filgueiras (2014), *Produção cultural do Movimento Ocupe Estelita ganha fôlego no Recife e já é chamada de 'novo mague beat'*. O Globo, Rio de Janeiro, 4 dez. 2014. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/producao-cultural-do-movimento-ocupe-estelita-ganha-folego-no-recife-ja-chamada-de-novo-mague-beat-14730838>

Segundo a reportagem de Mariana Filgueiras (2014), além da convergência de reivindicações e interesses dos organizadores dos movimentos Direitos Urbanos e Ocupe Estelita com a cena mangue dos anos 90, que podem ser constatadas na denúncia contra a gestão pública e privada das cidades orientadas predominantemente pela lógica do progresso econômico, da verticalização e o abandono do espaço público e a desfiguração da paisagem natural e do entorno do centro histórico, também o manguebeat pode ser retomado como referência a partir da efervescência da produção cultural articulada em várias linguagens artísticas (plásticas, gráficas, cênicas, musicais, cinema, literatura) e entre vários setores da sociedade civil (academia, profissionais liberais, movimentos sociais) e do interesse nacional e internacional para essas ações, que despertaram atenção global para o contexto metropolitano do Recife, situando-a, novamente, no cenário mundial.

O conceito de cultura que é empregado no contexto da produção cultural de imagens do Recife contemporâneo oscila de um caráter antropológico deste conceito, *para um conceito de cultura que assume uma hierarquia local de valor*¹⁰⁷. Ou seja, reconhece as outras culturas em sua validade ética, política e estética, mas incorpora uma postura cultural defensiva, assumindo uma tensão estética-política mediante a qual se reconhece uma cultura matriz como modelo de originalidade, desenvolvimento e autenticidade. E, por conseguinte, que detém uma autoridade para decodificar as outras culturas com as quais se relaciona e, ao mesmo tempo, precisa ser salvaguardada, depurada, aperfeiçoada como modelo exemplar. Um meio termo entre o conceito humanista-universalista e o conceito antropológico-relativista de cultura¹⁰⁸. É o que Huyssen (2014, p. 29 e 35) denomina como *cultura superior ou cultura tradicional ou autóctone e moderna*, em contraste com as outras três demarcações que o autor formula: *cultura nativa e popular nacional, culturas subalternas ou das minorias e a cultura midiática transnacional*. Esta matriz cultural como base de referência para a produção cultural posiciona os sujeitos dentro de um cânone etnocêntrico e regionalista de interpretação da modernidade, um *modernismo alternativo ou sem entraves* (HUYSSSEN, 2014, p. 23) que remete diretamente, por exemplo, ao legado das ações de Gilberto Freyre e do Centro Regionalista do Nordeste, entre 1924 e 1926¹⁰⁹, “regionalista, tradicionalista e a seu modo modernista” segundo o próprio que visava sistematizar uma matriz cultural discernida por uma tradição intelectual com ênfase local contra o que chama

¹⁰⁷ cf. Huyssen (2014).

¹⁰⁸ cf. Santaella (2003, p. 35).

¹⁰⁹ Freyre (1976) e Oliven (1999)

de “mau cosmopolitismo e do falso modernismo”, propondo uma consciência urbana da cidade do Recife a partir das noções de caráter da cidade exposto em inúmeros escritos a respeito da especificidade regional da arquitetura e da configuração cultural, assumida a partir dos costumes herdados da colonização portuguesa.¹¹⁰

No entanto, o conceito antropológico de cultura, como será visto mais adiante, hoje é hegemônico como orientador da política pública de cultura no Estado de Pernambuco, a partir da gestão do Ministro Gilberto Gil, assumindo a feição de mediação simbólica da sociedade em qualquer modo de vida coletivo, dentro do cânone próximo ao da arte contemporânea, que despontou como cânone a partir dos anos 60, embora tenha sido considerada hegemônica, apenas, a partir do começo do século XXI no Estado de Pernambuco, segundo a dissertação de Raiza Cavalcanti (2011) sobre o SPA das Artes, promoveu uma apropriação sobre os experimentalismos modernistas que se configuraram até os anos 50. Os artistas marginais como Paulo Bruscky e Jomard Muniz de Britto no período da ditadura militar alinharam-se ao movimento mundial em direção ao contemporâneo e global, articulando redes nacionais de artistas (Tropicalismo) e internacionais (Arte Postal, Arte Correio, Grupo Fluxus) que buscavam uma crítica institucional e aos suportes tradicionais da arte, propondo uma fusão entre arte e política nas intervenções urbanas e na incorporação dos objetos cotidianos e técnicas industriais no processo poético de produção cultural.

Nesse embate de tendências internas no campo cultural, reverberando tradições locais de “indigenização da modernidade”, para situar as questões que tangenciam as respostas culturais, histórica e antropológicamente, serão apresentadas algumas categorias que dialogam com o esquema conceitual exposto no capítulo anterior e que contextualizam a dimensão espacial que relaciona as ações e imagens produzidas no recorte da classe artística e intelectual. A partir de agora, portanto, apresentaremos um quadro referencial de categorias, inquietações e eixos de articulação de conteúdos explorados assumindo uma perspectiva dialética, contraditória e conflitiva a orientar a abordagem empregada: *o espaço público urbano, a produção cultural, o engajamento estético, político, lúdico, pelo luto e a cultura de esquerda. a tradição experimental da brodagem.*

¹¹⁰ cf. Arrais (2004) e Rezende (1997)

3.2 Espaço Público: dialética entre a formalidade jurídica e a identificação cultural/constituição de lugar

É preciso demarcar aqui uma discussão que será retomada mais à frente, sobre a noção de espaço público e suas respectivas problemáticas, chamando atenção para a diferença significativa entre espaço, uma categoria de entendimento da cognição social, no sentido durkheimiano, que revela uma dimensão instrumental sobre a heterogeneidade do substrato material que conforma a totalidade dos elementos geográficos, e *lugar*, a demarcação simbólica do espaço pela sociedade, ou seja o lugar antropológico de Marc Augé (SILVANO, 2017). Pois, reside na ambiguidade entre o nível da demarcação socioespacial específica dos lugares e a reivindicação política por um espaço público generalizado previsto em lei e planejado pelo urbanismo, a discussão sobre o *direito à cidade* e a cidadania do indivíduo segundo a definição de igualdade formal pelo Estado-Nação liberal e democrático que estabelece participação política e econômica de cada ente da sociedade civil (WIEVIORKA, 2002). Nesta perspectiva, o espaço da cidade é recortado, por referências simbólicas particulares de uma identidade coletiva urbana geral e também por usos particulares de classes sociais e grupos, mas que também pode ser generalizado, enquanto garantia legal e instrumental para a constituição posterior como lugares demarcados formal e informalmente. É, portanto, na disputa simbólica por lugares que se constitui o espaço público, mas também na defesa política de uma regularidade instrumental que provê os usos possíveis da urbanidade e como garantia da igualdade formal das diferentes formas de mediação simbólica (CYMBALISTA *et al*, 2017).

Tomando-se como referência a revisão comparativa proposta por Rogério Proença Leite (2007, p. 143) do conceito de *espaço público*, no sentido empregado por Richard Sennet na obra *O declínio do Homem Público* e o correlato *esfera pública* em *Mudança Estrutural da Esfera Pública*, de Jürgen Habermas, podemos constatar a disputa e a ambiguidade investida na definição de lugares pelas identidades coletivas e o reconhecimento do espaço a partir de um quadro formal, urbanístico, generalizado. Para Sennet, espaço público equivale a espaço urbano, que está em decadência no contexto contemporâneo, como consequência psíquica narcísica produzida pelo encorajamento progressivo das relações de consumo em âmbito privado. Para Habermas, esfera pública constitui uma *estrutura liminar* de transição, onde a classe burguesa europeia assume um protagonismo em relação à esfera do poder público formada pelo Estado e pelas cortes aristocráticas no século XVIII, para um

contexto onde o Estado provoca uma desprivatização econômica e do provimento de serviços de bem estar social para as famílias, assumindo um papel de protetor e incentivando a redução dos sujeitos à esfera íntima, na fase do capitalismo industrial a partir do século XIX. No contexto de consolidação dos meios de comunicação de massa a partir do século XX, a esfera pública acaba sendo refuncionalizada como espaço midiático de consumo e lazer, restringindo ainda mais a sociabilidade pública. Na esfera pública burguesa, intermediária e presente no contexto inaugural da modernidade, salões, pubs, e cafés literários ocupavam um lugar de destaque onde se promovia o debate público de artigos de jornais, por exemplo. Reivindicava-se, portanto, um sujeito universal, herdeiro de uma tradição grega e ocidental, que assumia uma função política de liberdade humanista para além das classes sociais, segundo a leitura de Renato Ortiz (1994, p. 151) sobre a esfera pública habermasiana. A menção a uma cultura letrada dos cafés é associada, no contexto europeu, principalmente no francês, à formação de uma cultura boêmia, artística e intelectual, que assumia uma conformação ambígua entre uma marginalidade romântica e de heroísmo dos sujeitos desajustados em relação ao *status quo* burguês e uma reivindicação de consolidação artística e/ou literária com direito às compensações materiais burguesas do conforto a partir do reconhecimento enquanto gênio, segundo Jerrold Seigel (1992). A atribuição do comportamento boêmio surgiu associada aos ciganos provenientes das tribos eslavas da região ocidental da República Tcheca (Bohemia), incorporando o significado de conduta desregrada, ébria e antiburguesa, o que, mais tarde, se assomou a uma postura militante de esquerda, como evidenciam Enzo Traverso (2019), Jerrold Seigel (1992) e Herbert Lottman (1987) sobre o papel dos cafés parisienses para a organização política e revolucionária a partir de 1830, permeando as ocorrências da Comuna de Paris até as da Resistência contra a ocupação nazista na década de 1940.

Assim como a transnacionalidade nômade dos ciganos, no Brasil, a cultura boêmia de esquerda herdou essa caracterização burguesa europeia dos cafés e migrou para o contexto das classes médias brasileiras, como na emergência da *esquerda festiva* na década de 60, a partir da expressão do jornalista Carlos Leonam para classificar o comportamento boêmio da classe média de esquerda que frequentava os bares de Ipanema/Rio de Janeiro, o que, segundo Zuenir Ventura (1988), não incorporou inicialmente uma acepção pejorativa em relação a uma esquerda séria, engajada na luta armada durante o regime militar. No Recife, a esquerda festiva foi assimilada por Jomard Muniz de Britto com a esquerda ortodoxa e militante,

voltada para o sentimento nacional-popular e a revolução social, fazendo um contraponto com o desbunde boêmio dos tropicalistas que defendiam o movimento de contracultura internacional em detrimento da revolução partidarizada e nacionalista (BRITO, 2018). De acordo ainda, com a problematização de Rogério Proença Leite (2007), a ideia de um espaço público nos termos europeus é estranha para o contexto brasileiro, onde se constituiu historicamente uma ideologia de família ou familismo regendo o meio interpessoal que tende a ser refratário à dimensão moderna impessoal do liberalismo, citando José de Souza Martins, que apresenta a noção em obras como *A Sociabilidade do Homem Simples* (2012) e *O Cativo da Terra* (2010); ressoando essa análise, não podemos deixar de mencionar Roberto DaMatta (1997), em sua leitura sobre a dialética indivíduo e pessoa a partir do contraste entre a lógica holista e hierárquica e a da modernidade liberal e democrática no contexto brasileiro, no livro *Carnavais, Malandros e Heróis*. O que é ratificado localmente no Recife por Lúcia Leitão (2014), ao se debruçar nas reflexões de Gilberto Freyre em *Sobrados e Mocambos* sobre uma hegemonia socioespacial dos espaços privativos, como herança dos usos e funções patriarcais da *Casa Grande* e do *Sobrado*, os quais concentravam atribuições ligadas aos serviços públicos localizados na rua, o que pode ser ainda constatado na proliferação das edificações denominadas pela autora como *Espaços Bloco* (condomínios fechados e shoppings-centers), além de outras situações informais como as ruas fechadas em bairros suburbanos, camarotes de carnaval, a endogamia doméstica dos bairros e comunidades populares que privatizam os espaços de ruas e calçadas como locais de convivência particular. Para a autora, a noção de espaço público assume uma feição urbanística, formal onde o indivíduo liberal, o diferente ou forasteiro é acolhido igualitariamente e não está sujeito às lógicas intimidatórias de personalidades tipicamente comunitárias. Portanto, nada mais estranho ao contexto hegemônico brasileiro das classes altas, médias e baixas, do que a reivindicação por uma parcela da sociedade civil pelo espaço público, herdeiro da modernidade burguesa e liberal e de uma cultura boêmia de esquerda, que contém um valor cultural como potencial de sociabilidade em si mesmo e que incorpora articulação política, alteridade, experimentação e criatividades artísticas e intelectuais. Como é acionado pela fração da classe média, que é herdeira tanto da esquerda do desbunde tropicalista, quanto da esquerda nacional-populista, pesquisada por esta tese, como será detalhado mais adiante, mas ambas pertencentes a um paradigma da modernidade burguesa e liberal que confronta, desigualmente, o tradicionalismo.

A dimensão espacial no sentido formal e legalista, alinhada ao atributo civil da individualidade ou participação anônima e estatística, econômica e política, entra em conflito, portanto, com a noção antropológica de lugar e, consequente, com a afirmação do pessoal, da persona ou máscara no sentido maussiano que traduz os particularismos da posição social e o seu reconhecimento, as credenciais simbólicas numa retórica cultural do *ethos*, o que é discernido por DaMatta (1997). Entre a pessoa e o indivíduo, e o lugar e o espaço, de acordo ainda com Wieviorka (2002), há a posição de ator social que exerce escolhas e agenciamentos, que são sempre políticos, para além ou aquém da previsão legal e oficial, ou seja o papel específico de sujeito e as questões relativas ao poder. A resolução para esse binarismo espaço-lugar, pode estar numa brecha revelada por Milton Santos (1994, p. 71; 2009, p. 22) que define a dimensão espacial como um “conjunto de objetos e de relações que se realiza sobre estes, não entre estes”, usando-os como intermediários para modificar a natureza, assumindo uma organização indissociável de “sistemas de ações e sistemas de objetos” que encerra outras categorias internas, como lugar, território e paisagem. Geograficamente, duas novas acepções espaciais podem ser encaradas para contrastar outras possibilidades desta dimensão ser exercida e que incorporam a injunção das distribuições e assimetrias de poder: *paisagem e território*.

A noção de paisagem empregada por aqui provém das formulações da socióloga Sharon Zukin (2000), em sua leitura sobre uma tensão proposta pelo geógrafo J.B. Jackson, entre uma paisagem política construída segundo as convenções eruditas de uma elite e uma paisagem vernacular, autoconstruída ou habitada pela população geral, mais ou menos identificada com o planejamento urbano oficial. Paisagem enquanto “*ordem espacial imposta ao ambiente construído ou natural*” que repercute usos distintos conferidos à dimensão espacial, que se inserem numa leitura marxiana entre valor de troca e valor de uso que, respectivamente, evocam uma dominação política espacial e uma apropriação espacial, conforme sugere Lefebvre (2006). Zukin (2000), no entanto lê a questão vernacular a partir de uma leitura específica que privilegia a apropriação espacial e os usos das camadas mais marginalizadas e despossuídas da população, ao contrário da arquitetura e da história da arte cuja leitura refere-se a uma tradição local geral, a qual é reivindicada pelos atores sociais estudados nesta tese, que é a leitura de uma classe intelectual artística que corresponde a uma fração dominada do campo da produção cultural e científica, mas, que ainda assim, fala a partir do cânone letrado.

Ainda no que tange às questões do poder e da agência, nos estudos sobre territórios nacionais e étnicos, espaço tende a ser assimilado ao seu aspecto *territorial*, ou seja, de “*mediação espacial do poder*”, (HAESBART, 2006), quando existe uma necessidade de controle físico sobre os fluxos e as fronteiras, num contexto de conflito e predominantemente político. Amselle (2017, p. 36) analisando o contexto étnico africano, atribuiu a delimitação, tanto espacial, quanto étnica, a uma estratégia colonial de dividir para imperar, uma vez que os espaços e topônimos étnicos apresentavam uma distribuição mais complexa e ampla entre as sociedades tribais englobadas e englobantes, que se envolviam em redes de trocas econômicas e de pessoal, e associa o tribalismo e o acirramento étnico à migração do espaço rural para a cidade, num contexto onde as redes de sociabilidade entre as populações tradicionais foram desmanteladas pela dominação colonial: a “etnicidade” poderia, portanto, surgir antes de tudo como um produto da urbanização, da edificação estatal e do comércio no sentido mais amplo do termo, e isto qualquer que seja o período considerado. Se aceitarmos esse ponto de vista, torna-se fácil constatar que nada distingue de fato o “tribalismo” ou a “etnicidade” africanos do renascimento do “regionalismo” a que assistimos em Pernambuco ou na Europa. Nos dois casos, esses movimentos de volta às origens, de “autenticidade”, se enraízam bem na realidade urbana, eles são uma projeção citadina sobre uma realidade rural e passado meramente imaginário. E é o distanciamento social e geográfico que, tanto na Europa quanto na África ou em Pernambuco, permite conferir pureza e homogeneidade a um meio heterogêneo e hierarquizado.

Mais afinado ao espaço tenso como “aquilo que age sobre os objetos e sujeitos/relações” e ao contexto dos estudos étnicos e urbanos de Amselle (2017) na África está o situacionismo, inscrito numa tradição tributária dos estudos africanos e urbanos da Escola de Manchester, e que, na antropologia, dialoga com o *corpus* teórico articulado por Michel Agier (2011). A ideia de uma situação como evento particular que interage com um espaço e um contexto cultural específico, ultrapassando o campo disciplinar da antropologia no século XX que aplica essa noção aos estudos urbanos, intrometeu-se, de forma elucidativa, no campo emergente da arte contemporânea a partir dos anos 60 e final da década de 50, com o surgimento da agenda política e experimental do movimento Internacional Situacionista no ano de 1957. O movimento sediado em Paris advém da fusão de outros dois (Internacional Letrista e Internacional para uma Bauhaus Imaginista), tendo como fundadores principais Guy

Debord, Constant e Asger Jorn (ZANINI, 2018, p. 132). A proposta deste grupo baseava-se numa releitura política marxista e revolucionária sobre a sociedade, reivindicando a superação do processo artístico como atividade especializada da divisão social do trabalho, assim como das próprias relações de trabalho que fundamentam a vida cotidiana, assumindo uma postura que intenta um alargamento do campo sensível e experimental como exercício de descoberta para além do campo estético e artístico, visando um *comportamento lúdico-constructivo* em tempo integral. O grupo também sofreu influência do Grupo Socialismo ou Barbárie, fundado em 1949, e da teoria da vida cotidiana de Henri Lefebvre, sociólogo francês já citado e autor da ideia de direito à cidade, que entre os anos de 1957 e 1958 ministrou um curso de sociologia em Nanterre, do qual participaram os membros do movimento, Guy Debord e Raoul Vaneigem (SILVA, 2014, p. 36). Também realizou uma atualização das explorações urbanas e da crítica institucional dos museus e galerias, protagonizadas por duas vanguardas históricas modernistas, a dadaísta e a surrealista, no começo do século XX, partindo da concepção de *urbanismo unitário*, cuja finalidade era a exploração da cidade, distanciando-se das convenções funcionalistas do modernismo arquitetônico, e o colapsar dos produtos artísticos acabados, da autoria individual e dos espaços de legitimação tradicionais, incorporando o espaço público e o experimento coletivo como instâncias criativas que ativam o aproveitamento do tempo livre.

Segundo Francesco Careri (2013, p. 83 e 90), os procedimentos pelos quais se valeram os situacionistas para execução do programa de *urbanismo unitário* foram a *deriva*, “uma atividade lúdica coletiva que não apenas visa definir as zonas inconscientes da cidade, mas que pretende investigar os efeitos psíquicos que o contexto urbano produz no indivíduo”, baseada nos princípios e métodos da *psicogeografia*, “estudo dos efeitos precisos do meio geográfico, conscientemente organizado ou não, que atuam diretamente no comportamento afetivo dos indivíduos” e na *situação construída*, “momento da vida, concreta e deliberadamente construído mediante a organização coletiva de um ambiente unitário e de um jogo de acontecimentos”. Outro procedimento, destacado por Walter Zanini (2018, p. 133) a respeito do experimentalismo dos situacionistas, também relacionado ao urbanismo unitário, foi o *détournement* ou *desvio*, que incide numa apropriação, sequestro de uso ou função original ou “ressignificação dos meios de informação, em sua intenção de demonstrar o “esgotamento” cultural e artístico. Debord aplicou-se em subverter conteúdos de mapas, fotos,

cartuns, histórias em quadrinhos, por exemplo. Por sua vez, Jorn sobrepõe imagens deformadas e inscrições em pinturas de gosto amadorístico ou acadêmico.”

Nesta perspectiva situacional, a observação do fenômeno social que envolve a classe artística e intelectual e sua apropriação do espaço urbano pode ser indicada em três planos, segundo Agier (2011, p. 33), os *saberes* coletados sobre a cidade pelo antropólogo, os *espaços* enquanto processos da cidade e as *situações* que definem os movimentos dos atores sociais. A construção desses saberes se dá a partir de uma abordagem que integre, conceitualmente, estes atores na dinâmica espacial e processual da cidade, ou seja, mediante uma abordagem “regional”, “situacional” e “reticular”, que os acompanha em regiões morais ou afetivas e segue suas redes de sociabilidade, entre e para além destes lugares específicos, tentando capturar as lógicas e padrões destes fluxos e composições locais, nas situações que os conformam. O enquadramento tríptico proposto por Agier (2011), segundo níveis de apreensão do espaço social urbano: os saberes estão na dimensão conceitual e epistemológica da reflexão intelectual, os espaços estão inseridos no nível da mediação e circulação dos símbolos e imagens inerentes ao processo histórico e cultural de formação da cidade e as situações se inscrevem no plano microsocial da percepção dos indivíduos ou “observação dos fenômenos na escala interacional”, “contexto fenomenológico da interação” (AGIER, 2011, p. 74), o qual é discernido por este autor como um quadro social ou *setting* que configura o contexto estrutural.

Atualizando ou contrariando essa influência ou resíduo do inconsciente internalizado pelo sujeito psicanalítico da chamada psicogeografia, Yael Navaro Yashin (2009; 2013), propõe uma análise focada no espaço afectivo, como condição objetiva que provoca sensações fora do controle ou do interior do sujeito psicológico, incorporando o que chama de virada afetiva deleuziana que considera o afeto não como sentimento subjetivo, mas como sensação não discursiva, pré- ou extra- individual e linguística, atmosférica, que gera um espaço ou ambiente, ou seja, que atravessam o sujeito em intensidades específicas (FAVRET-SAADA, 2005, p. 159). Será visto nos capítulos mais à frente, exemplos que ilustram as contradições de poder, as suas situações e interações consequentes da reivindicação pelo espaço urbano, partindo da tomada de posição pelos direitos urbanos/ direito à cidade. Proclamam o estatuto desses direitos como parte ou em nome de uma visão universal esclarecida que pretende assumir politicamente o papel de mediador engajado que procura defender o uso democrático,

horizontal, coletivo contra o uso arbitrário, vertical, privativo da cidade. Segundo uma leitura intelectual e artística do instrumental jurídico aplicado e direcionado para organizar a cidade de acordo com demandas específicas de reconhecimento, tanto da identidade urbana e do patrimônio cultural do Recife, quanto expressões do comportamento de uma fração da classe média que ostenta uma cultura de esquerda. Ilustram essas demandas, a reivindicação pela restauração ou tombamento de equipamentos culturais ou imóveis considerados relevantes, estética e historicamente, por alguns movimentos sociais articulados pelas redes sociais ou em atitude isoladas de moradores e frequentadores (Teatro do Parque, Cine Olinda, Cine AIP, Casarão Magitot, Casas Modernistas da Rosa e Silva, Edifício Caiçara, Edifício Monte Castelo, Edifício Oceania e vários outros exemplos para além do Cais José Estelita); a formação de movimentos sociais da sociedade civil que se articulam virtualmente pelas redes sociais no intuito de conscientizar a população geral a respeito de intervenções do planejamento urbano oficial e a possibilidade de questionar juridicamente essas ações, como é o caso da revisão do Plano Diretor do Recife, realizada a cada dez anos e prevista pela Constituição Federal - Articulação Recife de Luta, Salve o Casarão da Várzea, Plano Diretor da Várzea/ Articulação Várzea de Luta, Direitos Urbanos, para além do Ocupe Estelita), assim como a proposição de intervenções urbanas e processos criativos na esfera das artes visuais/ plásticas e cinema que refletem a cidade, segundo as mesmas aspirações acima, questionando o ordenamento urbanístico oficial e acionando a identidade de bens culturais materiais e imateriais (ativistas, cineastas e demais artistas e produtores culturais residentes no Edifício Monte Castelo e protagonistas da luta pelos Cinemas de Rua).

3.3 Poética do lúdico, Estética do luto & Política de luta

Entre a *urgência* das vanguardas históricas e das neovanguardas dos anos 60 assimiladas pela arte contemporânea, cuja proposição principal era realizar uma superação da divisão social do trabalho entre arte e vida cotidiana, e o contexto de mobilização artística-intelectual *apesar da precariedade* ou valendo-se dessa situação, existe uma dimensão irônica, lúdica ou boêmia de encarar essa mesma realidade, antes de haver a crítica ou denúncia da modernização ou das consequências do capitalismo, que, algumas vezes, reivindica o estatuto da resistência cultural das classes populares. O elemento lúdico, porém regrado e concentrado, da experimentação e do jogo, que está no campo artístico e científico, segundo Johan Huizinga (2007), apresenta regras internas que sinalizam para uma realidade

alternativa à do senso comum, do hegemônico da vida cotidiana e que fogem às cobranças imperativas de um utilitarismo prático com aplicação imediata. Detém uma seriedade, uma austeridade regrada para compor uma realidade alternativa e experimental que pode interferir na realidade comum a posteriori, mas não obrigatoriamente.

Do mesmo modo, da perspectiva da antropologia da festa defendida por Jean Duvignaud (1983) e Léa Freita Perez (2012), dialogando com Huizinga (2007), em sua afirmação da dimensão lúdica, como algo suplementar e alternativo ao social, próximo da natureza e da fruição dos desejos, é reconhecido o caráter festivo como além do fato periódico temporal e ritual para demarcar as instituições sociais, conforme o enquadramento estrutural funcionalista. Neste sentido, a festa como mecanismo e experiência específica vai para além de um epifenômeno das representações sociais, religiosas e rituais que visam reforçar a coesão social ou uma transgressão autorizada para reafirmar a estrutura e as posições previamente determinadas, conforme é aludido na dinâmica ritual por Victor Turner (2015). Como é reconhecido por este último, existe as brechas ao real socializado, liberadas pela estrutura na condição ritual durante a realização do evento e a festa, em sua especificidade perigosa, de carnavalização e inversão, abriga um potencial de mudança e não apenas de transgressão permitida para reforço da ordem. Portanto, segundo Perez (2012), o festivo e o lúdico estão mais próximos do que é coletivo e menos do que é institucional e socializado, operando divisores na estrutura temporal, não apenas como organização estrutural, mas porque constituem momentos de abertura para novas possibilidades da sociabilidade, de confronto, gozo e dissipação, não utilitários e perturbadores, por excelência, Ou seja, revelam potenciais de inscrição política do dissenso na ordem vigente para além do que é reconhecido socialmente: “a virtualidade festiva nos coloca diante da alteridade radical relativamente ao mundo da regra: a da “destruição concertada”, pois ao redistribuir a ordem estabelecida na ordem do desejo, opera a “dissolução dos elos que organizam o real”, mostrando como o social “não é todo da realidade” (PEREZ, 2012, p. 36).

Embora hoje esteja neutralizada pelo mercado e as instituições de arte, a crítica institucional que esteve presente, literalmente, como atitude original, em *A Fonte* (1917, o urinol de Marcel Duchamp), assume um apelo a um recurso humorístico e provocativo, que teve ressonância global tanto na Pop Arte de Andy Warhol, quanto nas experimentações

tropicalistas de Hélio Oiticica ou nas superoitistas de Jomard Muniz de Britto e de Paulo Bruscky em Recife¹¹¹.

Anterior ou paralelamente a esse caráter irônico da arte contemporânea popularizado pelas vanguardas do começo do século XX, a produção cultural do Recife, em meio aos embates entre as versões concorrentes ou antagônicas do regionalismo e modernismo, estava permeada por um ethos *boêmio*, reconhecido como tradição da classe artística e intelectual que ocupou a região central e o bairro do Recife, praticamente, durante todo o século XX, como pode se depreender a partir das pesquisas de Fídias Teles (1989; 2000), presentes no livro *Os malabaristas da vida: um estudo antropológico da boemia*, as de Sevy Madureira (1996), na obra *Bairro do Recife: A Revitalização & O Porto Seguro da Boemia* e da redação da *Constituição da República Independente do Bairro do Recife*, elaborada pelo advogado, poeta e político¹¹², Gustavo Krause, cujo primeiro artigo diz: “A República Independente do Bairro do Recife será organizada sob a forma de frevocracia, regime anarco-musical, exercido pelos boêmios, músicos e poetas” (CAVALCANTI, 1999, p. 34). Esse documento estava afixado na frente do Gambrinus, bar inaugurado em 1930, tendo sido o mais antigo estabelecimento do gênero no Bairro do Recife até o ano de 2000, quando precisou ser fechado para as reformas da boate Chanteclair, por estar localizado em seu andar térreo.¹¹³ Entre 1944 e 1992, funcionou na Avenida Guarapares, número 147, o Bar Savoy que era considerado pelos frequentadores como Real Academia Savoy, para emular com a Faculdade Direito, origem de muitos de seus clientes, entre eles, vários intelectuais, artistas e políticos como Ascenso Ferreira, Capiba, Francisco Brennand, Wilton de Souza, Wellington Virgulino, Jomard Muniz de Britto, Lula Cardoso Ayres, Mauro Mota, Gilberto Freyre, Ariano Suassuna, Aloísio Magalhães, Vamireh Chacon, Roberto Magalhães, Jarbas Vasconcelos, Marco Maciel, Marcos Freire. O principal deles foi o poeta Carlos Pena Filho, que ganhou algumas homenagens físicas, como a placa de mármore entalhada com os versos do refrão do poema

¹¹¹ No campo de pesquisa acadêmica em artes visuais, já existe a investigação da condição da ironia e do humor em Teses e Dissertações, como poética de criação das obras e princípio conceitual que orienta os trabalhos, Destaco aqui a tese de LIMA, Felipe Scovino Gomes. *Táticas, posições e invenções: dispositivos para um circuito da ironia na arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro, 2007, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e as dissertações de Mariana Merino de Freitas Xavier (2011) *Piada explicada: imagem e humor em uma pesquisa em poéticas visuais* e Thais Franco (2018), *Não é bem assim: vertentes da ironia na arte de Patricio Farias*, ambas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

¹¹² Gustavo Krause foi prefeito do Recife (1979-1982); governador de Pernambuco (1986-1987) e ministro (da Fazenda em 1992 e do Meio Ambiente em 1995-1999)

¹¹³ MOTTA, Sidney. Vuco-vuco no Gambrinus. Jornal Beijo da Rua, Rio de Janeiro, maio de 2002, p.2. Disponível em <http://idojr.blogspot.com/2008/08/vuco-vuco-no-gambrinus-chanteclair.html>

Chopp, sobre o próprio estabelecimento, inaugurada pelo prefeito Miguel Arraes em dezembro de 1960, ano da morte do poeta, morto acidental e precocemente no dia primeiro de julho; 31 anos depois o cartunista Lailson de Holanda concebeu um painel na fachada do bar que retrata diversos motivos dos poemas de Carlos Pena Filho (os 30 homens sentados de ‘Chopp’, os casarios da paisagem recifense, o Boi Serapião, o casal azul, a rosa amarela, o cangaceiro Lampião) e o Salão Canto do Poeta, construído pelo seu último proprietário, o português Joaquim Esteves Pereira, que também lançou em 1983 um concurso nacional de poesia, premiando Marcus Accioly. (COUTINHO, 1995).

Na década de 70, tanto Paulo Bruscky, quanto Jomard Muniz de Britto envolveram-se com a Troça Carnavalesca Independente Nós Sofre Mais Nós Goza, formada por artistas e intelectuais que se encontravam no complexo cultural organizado pela livraria Livro 7, que foi inaugurada no ano de 1970 no mesmo endereço que ocupou até encerrar suas atividades no final da década de 1990. A livraria acabou convertendo-se em um estabelecimento plural, com bar, loja de discos, artesanato, cordel e, provisoriamente, o Teatro Hermilo Borba Filho, gerenciado por Marcus Siqueira¹¹⁴. A troça começou no sábado gordo do carnaval do ano de 1974, a partir de um encontro inusitado em frente ao Bar Savoy, outro reduto boêmio dos intelectuais e artistas, quando um folião anônimo pronunciou o que seria o título da agremiação em companhia dos artistas Wellington Virgulino e Marcos Cordeiro, do professor Roberto Pimentel e dos poetas José Mário Rodrigues e Clénira Bezerra; a partir do ano de 1977 a troça passa a se concentrar na Livro 7 e se notabiliza pelo caráter satírico em relação à situação política local e nacional presente nos temas das camisetas, dos concursos de suas fantasias e do próprio hino que embala os foliões associados.¹¹⁵

Nos *ativismos* contemporâneos mais recentes, essa dimensão também se faz presente na Troça Carnavalesca Mista Público-Privada Empatando Tua Vista, organizada desde 2014 pelo coletivo Direitos Urbanos, que se apresenta em vários protestos e eventos na cidades, sob o mesmo viés de denúncia das aflições citadinas e para além do feriado momesco, se autodefinindo como “um ato político-folião crítico à verticalização excessiva, que negligencia o planejamento urbano, a história do lugar, privatiza o descortinar das águas, a paisagem e a

¹¹⁴ Ver Ribalta nº 129, Outrubro de 2012, publicação do Sated-PE, no link <https://satedpe.com.br/home/wp-content/uploads/2009/12/RibtOutside12.pdf>

¹¹⁵ “Dica aos visitantes: Aproveitem o Nós Sofre”. Diário de Pernambuco, 10 de fevereiro de 1988, Caderno de Turismo.

vista dos monumentos ¹¹⁶. No tocante a essa operação de carnavalização do cotidiano, das adversidades e opressões citadinas, o que pode ser recordado em Mikhail Bakhtin (1999) como uma resposta dos mais fracos à exclusão estrutural das esferas legítimas de exercício do poder, a classe artística e intelectual, não estando na mesma posição social dos sujeitos da cultura popular, pode, no entanto, de acordo com Bourdieu (1982, p. 192) se assemelhar a esses enquanto fração dominada da elite cultural:

as categorias mais desfavorecidas da intelligentsia proletaróide condenada às formas menos refinadas da vida boêmia [...] que, em virtude da ambiguidade estrutural de sua posição na estrutura de classe dominante, vê-se forçada a manter uma relação ambivalente tanto com as frações dominantes da classe dominante (“os burgueses”) como com as classes dominadas (“o povo”).

A conversão do luto em questão de luta para essa geração que viveu o contexto da ditadura militar e se reunia na Livro 7, constitui-se também, como uma postura nacional e unificada a partir da série de eventos que antecederam e culminaram na Passeata dos Cem Mil, realizada em 26 de junho de 1968 no Rio de Janeiro, na qual Paulo Bruscky foi preso (TEJO, 2016). Essa manifestação é reconhecida como fato histórico por ser uma resposta ao autoritarismo que embalou o movimento cultural brasileiro no final dos anos 60 e que trouxe a pauta do luto simbolizado pela morte do estudante secundarista Edson Luís, durante a repressão militar aos protestos dos alunos contra o aumento das refeições no Restaurante Central dos Estudantes (Calabouço), que foi reivindicada posteriormente pela Frente Unida dos Estudantes do Calabouço e mobilizou o acontecimento da passeata, antes de ser instalado o AI-5 em dezembro de 1968 (HOLLANDA e GONÇALVES, 1986).

A dimensão estética que mobiliza as sensibilidades dessa classe, não se dissocia, aparentemente, da constituição política e artística, o que, também, perpassa a questão da distinção bourdieusiana da constituição do gosto, dos padrões de consumo e *habitus* por classe social. Mas vai além disso. Enquanto formas de sentir compartilhadas e contrastivas, ou seja, *partilhas do sensível* de acordo com a leitura de Jacques Ranciere (2005) é que podem ser encaradas, por exemplo, as particularidades de uma fração dominada da campo da produção cultural que possui capital simbólico, que a faz sentir-se inclinada à apreciação de edificações com poucos andares e ser contrária tanto, à verticalização excessiva dos arranha-céus, quanto ao emprego de vidro espelhado, a defender o patrimônio cultural, a mobilidade para além do automóvel, o ciclismo e o espaço público enquanto direito da

¹¹⁶ Conforme pode ser conferido na página do movimento <https://direitosurbanos.wordpress.com/empatando-tua-vista/>

sociedade civil, de promover uma arte contemporânea autoral e engajada politicamente, a frequentar cinemas de rua, cineclubes ou locais abandonados pelo poder público e bares cujos arredores são degradados e marginalizados. Subjetividades que tendem a se identificar coletivamente com certos padrões estéticos, sensibilidades, que se colocam politicamente, a despeito de um enquadramento pela classificação por renda no setor médio ou na classe média-alta.

Ao contrário de Alfred Gell (2018), que considera a dimensão estética como contraproducente para a análise antropológica da agência artística, de modo a enfatizar uma definição de arte de modo abrangente e que acolha a experiência das populações tradicionais, embora assuma que o estético não possa ser negligenciado sempre, a posição que se aproxima mais ao do contexto investigado nesta Tese é a de Andreas Huyssen (2014, p. 30 e 31) que considera a dimensão estética como moldura dos desejos tanto na cultura de massa, quanto nas vanguardas modernas ou políticas, admitindo que “é retrógrado afirmar, no estilo populista da esquerda, que qualquer preocupação com a estética é intrinsecamente elitista” e que “a luta contra o estético como senha do modernismo e do elitismo europeus tornou-se obsoleta”.

O suposto impasse entre a dimensão estética, concreta e sensível e a abstração conceitual, ideológica e política já foi, aparentemente, resolvido na maioria das proposições da arte contemporânea enquanto uma reivindicação do dinamismo formal e do inacabamento dos processos criativos, incorporando uma aproximação da arte com a vida pela postura de adotar e/ou refletir sobre os objetos e ações cotidianas, sem restrições institucionais ou acadêmicas. Postura essa assumida pela leitura tropicalista da contemporaneidade brasileira a partir dos anos 60. No entanto, a tradição filosófica alemã já pensava uma superação da dicotomia entre a sensibilidade e a racionalidade, desde Friedrich Schiller (1991), em sua proposição de um *impulso lúdico*, enquanto síntese de impulso formal ordenador da multiplicidade do mundo material com o impulso sensível que reconhece a inesgotabilidade criativa do real. Noção que dialoga com as *afinidades eletivas* de Goethe, desenvolvidas por Max Weber¹¹⁷ e apreendidas na abordagem formal de Simmel (1983), quando este concebe a *sociabilidade como uma forma lúdica de sociação*, prevendo que os indivíduos em um grupo, para além de possuírem interesses comuns calculistas, apresentam um impulso artístico, um

¹¹⁷ Ver o artigo de Michel Löwy, (2011), *Sobre o conceito de afinidades eletivas em Max Weber*

gozo lúdico que diz respeito à coexistência nas regras do jogo e o desempenho virtuoso de suas formas, quando manifestam seus conteúdos mentais plurais de forma objetivada, ultrapassando a dimensão pessoal em um ordenamento simbólico de grupo, num esforço mútuo de identificação.

A dimensão sensível da percepção (*aisthesis: estética*), segundo esta perspectiva que implica numa ordenação social, vai além do estético apenas como uma doutrina formalista do belo, aos moldes classicistas, segundo uma acepção erudita de refinamento e de cultivo do espírito. A fruição ou percepção (*aisthesis/estética*) evoca uma cadeia de eventos onde o impulso ou desejo lúdico pela associação coletiva culmina, portanto, numa forma expressiva objetivada ou sublimada. A dinâmica desse desejo pelo prazer da sociabilidade, envolve a esfera da produção cultural e das artes numa criação voltada à liberdade, ou seja, o que Jauss (1979, p. 68, 75 e 83) delimita com funções da práxis estética a partir da interação interpessoal derivada de um processo técnico de *criação (poiesis)*, que incide na fruição/percepção (*aisthesis*) ou *recepção* dos produtos culturais que mobilizam distintas visões de mundo pela dimensão da *comunicação*, como uma descarga ou liberação emocional, *catharsis*, que promove um processamento reflexivo da experiência coletiva (JAUSS, 1979). A natureza do estético, neste sentido, está diretamente implicada num estímulo criativo que conduz à percepção e à uma liberação emocional e da consciência, para além de uma garantia de acesso ao belo. É uma fruição mais próxima da operação dos jogos, do lúdico, do faz de conta, da encenação, de encarar a realidade imediata de forma distanciada, sob diversos ângulos possíveis e combinações. O drama barroco alemão, *Trauerspiel*, estudado por Walter Benjamin é traduzido, literalmente, por jogo do luto, o que Willi Bolle (1988, p. 66) associa ao modo em que a modernidade é encarada pelo campo progressista intelectual, convertendo o luto em reflexão e agência militante, ao mesmo tempo como:

A organização do pessimismo — ou seja: a organização da Melancolia — tem na obra de Benjamin faces distintas, que dependeram das circunstâncias históricas e políticas. No período em questão, final dos anos 1920, coexistem em sua obra um temperamento militante e uma atmosfera feérica; a Modernidade como "Trauer-Spiel" não é apenas "luto", mas também "jogo". A atuação no "espaço imagético", o que Benjamin considera tarefa primordial do escritor, não consiste apenas em "derrubar a hegemonia intelectual burguesa e estabelecer o contato com as massas proletárias"; igualmente válida é a "iluminação profana" do leitor, do pensador, do homem que espera, do 'flaneur', do sonhador:

Além da recorrência ruínosa do campo pesquisado, a dimensão boêmia acompanha a conscientização de um modernismo alternativo regional e a busca pela sua preservação associada a um valor arquitetônico a ser reconhecido oficialmente ou já tombado. Esta consciência de um modo de vida caracterizado pela *flânerie* ou ocupação do espaço público, também pode estar associada com construções sem valor arquitetônico para a política oficial, mas com valor afetivo, da ocupação de uma marginalidade em ruínas que os colocam em contato com um destino comum da situação derrotista das classes desfavorecidas sob o capitalismo. De acordo com Traverso (2018), esta disposição persistente de enfrentamento na cultura de esquerda, apesar das inúmeras derrotas, está associada a uma resignificação do conceito de melancolia, que diverge da atribuição patológica de Freud relativa a um abatimento profundo do ser e se aproxima da leitura de Aby Warburg sobre a melancolia renascentista exposta em Albrecht Dürer, uma condição de recolhimento meditativo, introspecção e reflexão crítica sobre as derrotas e as limitações enfrentadas.

A ocupação de locais abandonados ou em ruínas constitui uma metáfora desse embate contra os rumos atuais da modernidade. As ruínas segundo Alois Riegl (2013) representam um sintoma do tempo como passagem e sustentam o valor de antiguidade como celebração desta passagem em si mesma. Os sujeitos herdeiros desta tradição do pensamento crítico à esquerda procuram restituir um valor de uso a um local impregnado de valor de antiguidade, e com potencial valor artístico e/ou histórico e se traduz na ocupação das ruínas ou espaços em abandono. A preocupação específica da cidade como uma obra de arte envolve o reconhecimento do urbano como um fato particular. Tal dimensão repousa na consciência e no reconhecimento da esfera artística como atividade diferenciada e separada das outras, ou seja na especialização derivada da divisão social do trabalho que caracteriza a modernidade urbana a partir da revolução industrial.

Retomando a descrição do objeto desta Tese, a partir de outra forma de manifestar imagens para além da perspectiva visual, pictórica, gráfica, figurativa ou fotográfica, as imagens de pensamento, verbalizadas e inferidas de palavras, representações discursivas, segundo o conceito de Walter Benjamin (2012) estão presentes na caracterização das estratégias da classe artística e intelectual para se contrapor politicamente e esteticamente às posições hegemônicas do campo da produção cultural, as quais se constituem na proposição de manifestos e petições, que correspondem a uma atitude tradicional, típica expressão da

classe intelectual no Ocidente desde o final do século XIX com o Caso Dreyfus (1894), segundo Leclerc (2003).

Na tomada de posição político-ideológica e na conscientização sobre a modernidade, a especificidade da categoria de atores sociais a ser englobada como intelectuais, de acordo com o levantamento histórico e sistematização proposta por Gérard Leclerc (2003), surgiu como um sintoma moderno da especialização e ruptura secular das universidades e especialização dos campos científicos, agora separados da dimensão tradicional e religiosa. Tal conjuntura ocorreu, quase ao mesmo tempo na Rússia na década de 1860 com o termo *intelligentsia* e na França, na década de 1890 com a adoção pejorativa do termo *intelligent* para classificar os sujeitos universitários e escritores que apoiaram o capitão judeu Alfred Dreyfus condenado pelo conselho de guerra pela acusação de espionagem a favor da Alemanha, apesar da comprovação de sua inocência pelo Comandante Picquard em 1986. Logo os “intelectuais” liderados por Émile Zola em manifesto e abaixo assinado exigiram a revisão do processo e o restabelecimento das formalidades jurídicas que foram encobertos pelo exército e com respaldo da população conservadora, nacionalista, antisemita e os monarquistas. A partir de então, Leclerc (2003) discerne, no entanto, sobre a ambiguidade da posição instruída e progressista dos intelectuais contra, supostamente, um senso comum hegemônico propagado por uma elite estabelecida e reproduzido diversa e irrefletidamente pelas massas. Esta posição ambígua é relativa ao fato de que os intelectuais são herdeiros dos letrados tradicionais, do clérigo medieval e do humanista renascentista, onde assumem a continuidade de uma tradição crítica de conciliação escolástica entre fê e razão que culminou numa maior autonomização do campo intelectual a partir de um processo de contínua secularização que já vinha acontecendo dentro do *corpus* letrado cristão e no Renascimento.

Ou seja, o intelectual é tanto um produto da superação do cânone tradicional, quanto uma continuidade e que Leclerc (2003) ainda aponta outra característica fundamental sobre a ambiguidade e dos privilégios da condição intelectual: o sujeito goza de um equilíbrio precário entre uma função de integração social e uma de inovação, está entre o engajamento e o recolhimento melancólico do monge, embora o contexto de sua consagração seja mais pendente para o lado do engajamento e da inovação, um apelo mais considerado pela sociedade contemporânea e próprio de sua relação midiática em obras, imagens e manifestos públicos. O privilégio do intelectual enquanto classe social, para além de sua correspondente

formação universitária e expertise profissional que lhe proporciona alguma inserção econômica aparentemente confortável em relação às massas trabalhadoras, repousa numa posição de distância lúdica e crítica das disposições tradicionais que lhe são facultadas. Esta suspensão estrutural autorizada pela estrutura permite a constituição de uma *communitas* nos termos de Victor Turner (2015, p 43) que caracteriza o campo da produção cultural, artístico, científico, universitário e do lazer, nas sociedades complexas com divisão de trabalho especializada e secular, nomeada como liminóide, que são “áreas privilegiadas - laboratórios e salas de estudos - à margem da corrente principal de eventos produtivos ou políticos.” e seus “gêneros de lazer, das formas e ações simbólicas” (Turner, 2015, p. 55), onde, contrastivamente à esfera liminar das sociedades tradicionais onde o engajamento individual nas atividades rituais e comunitárias cotidianas é obrigatório, “dá-se grande ênfase pública ao inovador individual, à pessoa singular que se arrisca e opta por criar” (p. 58).

Da “diversão levada a sério” dos mangueboys, na cena mangue e dos intelectuais e artistas recifenses em geral, à seriedade humana do brincar em Victor Turner (2015), não se espanta a inclinação destes sujeitos, em sua ambiguidade estrutural para uma resolução contraditória entre recolhimento experimental, reflexivo e melancólico e uma urgência de engajamento festivo, expressivo e político-estético, embora esteja pressuposta a inovação cultural no papel social do intelectual e do artista. Quando promovem festas nas ruínas, reivindicam, direta ou indiretamente, a agenda do direito à cidade que visa uma intervenção da sociedade civil e do poder público para cessar o abandono dos espaços públicos, para lembrar a regularidade jurídica de aplicação de leis que estão previstas na Constituição de 1988 que preconizam o cuidado com o patrimônio cultural, assim como a observação do Estatuto da Cidade (2001) que “regulamenta os arts. 182 e 183 da Constituição Federal, estabelece diretrizes gerais da política urbana e dá outras providências.” Como os intelectuais liderados por Zola no emblemático Caso Dreyfus.

3.4 A Produção Cultural como Dialética Estrutura e Agência

Novamente, é necessário recorrer à experiência *híbrida* inerente à imagem técnica, ou seja, *a priori* conceitual e linear proveniente do texto científico e ao mesmo tempo como ideias dispostas em captura visual sobre um quadro bidimensional. Para repercutir vários conflitos insolúveis que vão além dos dualismos da antropologia visual, entre o texto escrito e texto visual, da imagem como ilustração da explicação verbal ou da capacidade heurística das

narrativas visuais como documentos indispensáveis¹¹⁸. A experiência híbrida, que como lembra Hannerz (1997) citando DuBois, carrega *conflitos inconciliáveis*. Longe de ser resolvido, o conflito entre verbo e imagem sugere o conflito ocidental gerado pela dominação da escritura por uma elite religiosa e depois letrada e científica, que a partir da segunda metade do século XX foi assimilado às projeções televisivas, cinematográficas e cibernéticas que simularam o contato audiovisual em larga escala com os dados da oralidade e da imagem em movimento, concorrendo pela legitimidade da informação e da interpretação do mundo global com o mercado editorial e a imprensa. Assim, como disputa entre imagem e texto para definir ou fabricar a realidade ou qual o melhor formato de representá-la, no campo pesquisado está a dimensão dialética e contraditória que vai nortear a produção e a política culturais a partir das relações entre uma estrutura econômica e institucional e o nível simbólico e ideológico das ações empreendidas pela classe artística e intelectual.

Sobre o lugar destes conflitos, a perspectiva antropológica na divisão de trabalho disciplinar do campo das ciências sociais está, aparentemente, mais acostumada a traduzir para a escrita etnográfica o plano micropolítico das interações e da observação *in loco*, ou seja, com um nível mais próximo da experiência sensível “visual” e da “oralidade”, enquanto que, para a sociologia, há uma inclinação para interpretar textualmente os discursos institucionais mediante abordagens mais formalizadas e menos dispostas aos flagrantes subjetivos da imersão etnográfica em contextos de “sociedades simples”, ao passo que a ciência política, ainda mais comprometida com o institucional, se debruça sobre as ações e deliberações de governo e a natureza oficial do poder sob ordem jurídica, ou seja, oficialmente letrada¹¹⁹. Num contexto de análise desta tese, que se debruça parcialmente

¹¹⁸ Sobre a reflexão do emprego das imagens, principalmente as fotográficas, como uma ferramenta de análise antropológica e sua capacidade heurística para elucidar disposições culturais e suas implicações teóricas relacionadas ao texto escrito, Etienne Samain (2004) e seu orientando João Martinho de Mendonça (2010, p. 345), investigam a transição de um uso das imagens como ilustração do texto verbal, proveniente da influência das ciências naturais no processo de constituição e consolidação da disciplina para um uso mais experimental, onde as imagens se destacam enquanto montagem, narrativa ou encadeamento de ideias, a partir do exemplo das pesquisas de Margaret Mead com os balineses: “Se a concepção objetiva e “empiricista” da imagem fotográfica for superada por outra concepção, mais subjetiva e expressiva, a “prancha fotográfica” deixa o campo da “história natural” e a tendência basicamente ilustrativa que as imagens frequentemente assumem nesses casos.”

¹¹⁹ Giovanni Sartori (1981, p. 159-161) esclarece em *A Política: lógica e método nas ciências sociais*, sobre a escalada autonomização do campo político a partir de englobamento da cultura grega pelos romanos, ao conduzir a noção de pólis, relativa à cidade-estado grega, que comporta uma dimensão étnica ou de pequena escala, traduzindo uma inserção na vida comunitária, ou seja, uma dimensão horizontal, sem a estruturação hierárquica da vida comum que se instalou na versão moderna de Estado, conforme a primeira articulação do termo neste sentido por Maquiavel. A contínua verticalização da política se deu a partir da ampliação da pólis grega com a noção romana de *civitas*, e sua judicialização em *civilis societas* (sociedade civil). Ou seja, a

sobre o institucional, aproximando-a da perspectiva sociológica e dos Estudos Culturais, a definição antropológica de cultura passa a ser mais atravessada pela problemática do poder que anima o campo da produção cultural a partir da perspectiva de Pierre Bourdieu, que será adotada nesta tese, em sua abordagem materialista do simbólico, ao mesmo tempo, uma sociologia da dominação e uma Teoria da Prática abrangente, que situa a sociologia compreensiva da ação social weberiana entre a *estrutura social* e a *agência* dos atores sociais.

A definição antropológica da cultura, enquanto conceito abrangente sobre a mediação simbólica dos modos de vida particulares, entra em conflito, portanto, com a definição operacional e humanista dos Estudos Culturais e de alguns estudiosos da *política cultural*, engajada com a transformação social e distanciada da dimensão tradicional, associada à etnicidade e, também, da estrutura do *habitus* bourdieusiano ou como sugere Teixeira Coelho (2008, p. 32) “O que importa, então, como motivador e objeto dos estudos de fato culturais e como motivador e objeto das políticas culturais, são [...] as obras de cultura, e não o *habitus* [...] do todo constituído por aquilo que a antropologia costuma apresentar como próprio da cultura”. A preocupação política de uma cultura de esquerda marxiana, inerente à fundação dos Estudos Culturais, com a sistematização proposta por Raymond Williams é, portanto, com a emancipação dos sujeitos subalternos das representações hegemônicas da cultura tradicional e “estagnada” no Estado Nacional¹²⁰.

“Marasmo” e “estagnação” são exatamente as acusações e palavras que os movimentos culturais recifenses dos anos 60 e 90 destacavam, respectivamente, no Manifesto Tropicalista assinado por Jomard Muniz de Britto (1968) e no Manifesto Caranguejos com

dimensão micropolítica do convencionalmente tido como antropológico tende para a observação do contexto “horizontal” e menos para o verticalizado institucionalizado ou macropolítico.

¹²⁰ Sobre o embate entre o conceito de cultura na acepção antropológica e o libelo anticulturalista e antirelativista dos Estudos Culturais, o artigo de Alicia Ferreira Gonçalves (2010, p. 70) promove uma discussão sobre a problemática da contribuição da antropologia para o imperialismo ou mesmo o apartheid, de acordo com a menção ao antropólogo sul africano Adam Kuper: “O debate entre antropólogos e os ativistas filiados aos estudos culturais coloca em questionamento o papel da antropologia nessa disciplina e nesse movimento político. Os estudos culturais e seus ativistas partem do pressuposto de que a cultura, alta cultura serve ao poder e reproduz a dominação social. A discussão gira em torno do conceito de cultura em sua vertente sistêmica e funcionalista e de identidade como entidade ontológica fixa e ancorada em elementos irreduzíveis, nos estudos culturais, cultura é sinônimo de “alta cultura” e funciona como ideologia – falsa consciência no sentido marxista refere-se às artes, à mídia e ao sistema educacional, contudo, podemos afirmar que se trata de uma concepção restrita de cultura, que difere da concepção antropológica – essa problemática foi discutida por Marcus e Fischer em texto publicado em 1992, “Antropologia como crítica cultural”.

Cérebro, por Fred Zero Quatro (1992)¹²¹, como situações provocadas pela dominação hegemônica da tradição, a qual era o discurso oficial das políticas culturais alinhadas com a ideologia de uma classe artística e intelectual sobre o *nacional popular* que orientou oficialmente os governos a nível federal e estadual a partir da Revolução de 30 e o Estado Novo até o golpe militar de 1964. Esse último contexto histórico, substituiu a ideologia do desenvolvimentismo, resultante de uma aliança da esquerda com a burguesia industrial, que promoveu a industrialização, proletarianização e o incremento de um mercado interno autônomo, pela ideologia da integração consumista, segurança nacional e retorno à antiga ordem, com uma maior abertura ao capital estrangeiro em benefício de uma elite oligárquica agroexportadora, desfavorecida pela Revolução de 30. Conforme apontam Daniel Pécaut (1990) e Renato Ortiz (1985; 1994), a ideologia nacional desenvolvimentista e populista articulada pela classe intelectual estava engajada politicamente com a classe dirigente estatal em dois momentos distintos: durante os governos de Getúlio Vargas (1930-1954) na geração modernista entre 1920-1940 e a partir de Juscelino Kubitschek, na geração entre 1954-1964, formada pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros/ISEB criado em 1955 por decreto do governo interino de Café Filho. Com o golpe militar em 1964, os intelectuais adeptos do ideário nacional populista emancipador das classes populares e trabalhadoras foram afastados dos quadros oficiais de poder e se aproximaram da sociedade civil ou foram exilados e perseguidos. O ISEB foi dissolvido e como aponta, Renato Ortiz (1985), o fenômeno global da incorporação de uma política cultural regida pela cultura de massas e orientada pelo mercado de bens simbólicos, também se sucedeu no Brasil, porém englobando a postura conservadora dos intelectuais representantes das elites oligárquicas contrárias à globalização tecnológica no Conselho Federal de Cultura instituído em 1966. A agenda militar da modernização conservadora com o Plano da Integração Nacional e o ideário da Segurança Nacional, na origem dos investimentos maciços em telecomunicações, visava o controle político e ideológico pela criação do Ministério das Comunicações, da Embratel, o estímulo às indústrias culturais de massa, televisiva, fonográfica, cinematográfica e ao monopólio dos conglomerados de comunicação (Globo e Abril). O governo militar assumiu uma visão empresarial e de mercado, sendo o principal agente de censura, anunciante e patrocinador da

¹²¹ No Manifesto Tropicalista (1968): “1. Constatamos (sem novidade) o marasmo cultural da província. (Por que insistimos em viver há dez anos da Guanabara e há um século de Londres? Por fidelidade regionalista? Por defesa e amor às nossas tradições?” e constatando a permanência do motivo a partir da mesma época (anos 70) nos anos 90, o Manifesto Caranguejos com Cérebro (1992): “Bastaram pequenas mudanças nos ventos da história, para que os primeiros sinais de esclerose econômica se manifestassem, no início dos anos setenta. Nos últimos trinta anos, a síndrome da estagnação, aliada a permanência do mito da *metrópole* só tem levado ao agravamento acelerado do quadro de miséria e caos urbano.”

iniciativa privada, o que Ortiz (1994) chamou de *moderna tradição brasileira*, onde o *popular* seria deslocado do *nacional* e seria definido pelo alcance do consumo, assim como o nacional seria definido pela “interligação dos consumidores potenciais espalhados pelo território nacional” (Ortiz, 1994, p. 165). Nesta época, também, houve a introdução dos processos que definiram atualmente a arte contemporânea, principalmente a transferência dos suportes tradicionais da arte moderna (pintura e escultura) para outras formas mais desmaterializadas de expressão a partir do emprego da imagem técnica e da linguagem dos veículos de comunicação de massa, em especial a fotografia, o vídeo, o filme em película Super-8 para registrar momentos caseiros, ações de performance e intervenções urbanas. Ou seja, deslocaram uma obra acabada nos formatos convencionais para o corpo do artista ou do espectador, ou ainda para as paredes da cidade ou até em *outdoors*, fato este que inspirou o já citado Tropicalismo em Hélio Oiticica e o processo criativo dos artistas recifenses como Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Celso Marconi e Jomard Muniz de Britto, o que realizaram em nome de um experimentalismo, conforme revela Soares (2003, p 205):

[...] deve-se ressaltar o propósito da criação de um projeto experimental-artístico no âmbito da arte brasileira como expressão do que Mario Pedrosa chamou de “novo ciclo de vocação antiarte”, de “arte pós-moderna”: “que não é mais puramente artístico, mas cultural, radicalmente diferente do anterior...” (PEDROSA Apud OITICICA, 1986, p. 09). E embora nossa atenção esteja centrada nas atividades de Oiticica, isso não exclui a possibilidade de se ter referência num conjunto mais amplo das manifestações da vanguarda brasileira, particularmente desde o Neoconcretismo.¹²²

Em contraste com o contexto ditatorial da política cultural dos anos 60, que acompanhou a emergência do tropicalismo e da linguagem conceitual da arte contemporânea, a redemocratização nos anos 80 trouxe a concepção da cultura como direito e a questão da cidadania cultural com a criação do Ministério da Cultura (1985), deslocando a visão empresarial e monopolista do Estado como promotor da cultura para uma visão jurídica, o que se afirmou categoricamente na elaboração da Constituição de 1988 no Artigo 215 “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.” e na conjunção com o patrimônio cultural no Artigo 216 já mencionado¹²³.

¹²² ver a Tese “BRASIL TROPICÁLIA: do itinerário de uma arte brasileira à destruição da aura artística de Hélio Oiticica” de Paulo Marcondes Ferreira Soares (2003).

¹²³ cf. Caio Gonçalves Dias (2014, p. 49)

A visão da cultura como direito permeou a formulação de Leis de incentivo, a partir de 1986, como a Lei Sarney, de número 7.505 de 02 de Julho de 1986, que previa o estímulo aos investimentos privados em projetos e ações culturais mediante renúncia fiscal. A Lei Sarney foi regulamentada pelo Decreto número 93.335, de 3 de Outubro de 1986, a partir da qual criou-se o Cadastro Nacional de Pessoas Jurídicas de Natureza Cultural (CNPJ) com ou sem fins lucrativos, mantido pelo Ministério da Cultura e o da Fazenda, implementando-se o direcionamento de subsídios das empresas ou indivíduos financiadores para as pessoas jurídicas inscritas no CNPJ. Em 1990, a Lei Sarney foi extinta no Governo Collor e acabou convertida à Lei Rouanet, número 8.313 de 23 de Dezembro de 1991. Segundo Caio Gonçalves Dias (2014), em sua Tese “*Da “Antropologia Filosófica” ao “Do-In Antropológico”: um estudo crítico da ideia de políticas culturais no Brasil (1985-2013)*”, o conceito antropológico de cultura orientou a normatização das gestões do Ministério da Cultura de Celso Furtado, Ministro de Estado de Cultura entre 1986 e 1988; Francisco Weffort, Ministro de Estado de Cultura entre 1995 e 2002; e Gilberto Gil, Ministro de Estado de Cultura entre 2003 e 2008, explicitado a partir dos posicionamentos escritos de seus mandatários. O campo da produção cultural, entretanto, encontra-se dividido entre uma noção de cultura restrita, humanista e estetizante voltada ao cultivo do espírito e para as Belas Artes, e a noção ampla antropológica, conforme se pode apreender pela postura de Teixeira Coelho que concebe a *política cultural* como ciência das formas de organização da cultura e um “programa de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas” (Teixeira Coelho, 1997, p. 300) em contraposição a outros autores do campo, como Antonio Rubim que propõe o conceito de *política pública de cultura*, a partir da noção antropológica, compartilhada e ampla, que, segundo Dias (2014, p. 141) atende “à concepção dada ao termo pela Unesco” e a ao imperativo contemporâneo de “formular a noção de políticas culturais como um conjunto de intervenções resultantes de atividades políticas – que incluiriam o Estado, mas também grupos comunitários, sociedade civil, iniciativa privada, entre outros – possuidoras de caráter normativo e organizado”. Ainda conforme o mesmo autor, a gestão de Gilberto Gil no MinC adotou a concepção de *políticas públicas de cultura* como noção hegemônica que conduziu a implantação do Sistema Nacional de Cultura (SNC) “que cria mecanismos que possibilitem uma integração mínima e incita, em consequência, que municípios e estados estabeleçam a

estrutura necessária [...] aos financiamentos federais.”¹²⁴ A estrutura do SNC e dos seus correspondentes estaduais e municipais é representada pelo dito “CPF da Cultura”: Conselho, Plano e Fundo. O Sistema Estadual de Cultura de Pernambuco, que aderiu ao nacional em 2014 por deliberação do governo Eduardo Campos (PSB), partido que gerencia a situação política ainda hoje, contém dois órgãos gestores das ações de políticas culturais, a Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe) e a Secretaria de Cultura (SECULT/PE), o Conselho Estadual de Cultura de Pernambuco, o Plano Estadual de Cultura (revisado a partir das ocorrências da Conferência Estadual de Cultura), e o Sistema Estadual de Financiamento da Cultura (Funcultura).

Logo, a produção cultural no Recife, atualmente, herda uma tradição da vanguarda de ruptura tropicalista incorporada por Gilberto Gil em comunhão com Jomard Muniz de Britto no segundo *Manifesto Tropicalista: Inventário do nosso Feudalismo Cultural*¹²⁵ assinado em conjunto com Aristides Guimarães (PE), Alexis Gurguel (RN), Anchieta Fernandes (RN), Caetano Veloso (BA), Carlos Antônio Aranha (PB), Celso Marconi (PE), Dailor Varela (RN), Falves da Silva (RN), Gilberto Gil (BA), Marcus Vinícius de Andrade (PB), Moacyr Cirne (RJ) e Raul Córdula Filho (PB) e que define seus correligionários como adeptos de uma

posição de radicalidade crítica e criadora diante da realidade brasileira hoje; vanguarda cultural como sinônimo de militância, da instauração de novos processos criativos, da utilização da “cultura de massa” (rádio, tv, etc.) com a finalidade de desmascarar e ultrapassar o subdesenvolvimento através da explosão de suas contradições mais agudas; “ver” com olhos “livres”.

É num contexto híbrido, dialético e conflituoso, não *mestiço* como na acepção apaziguada tradicional de Sílvio Romero, portanto, que tal hegemonia do conceito antropológico na política pública de cultura e de uma situação tropicalista se instala, uma vez que, depois de sua conversão em Secretaria de Cultura no Governo Collor e da tentativa frustrada do Governo Temer, o Ministério da Cultura criado em 1985 no Governo Sarney, foi extinto pelo Governo Bolsonaro e incorporado ao Ministério da Cidadania. A produção cultural no contexto observado do Grande Recife é tanto promovida de forma independente ou comunitária, pela sociedade civil e por coletivos organizados com renda própria ou por arrecadação coletiva via *crowdfunding*, quanto financiada por editais públicos e programas de patrocínio privados e pelo fundo estatal (Funcultura) do Sistema Estadual de Pernambuco.

¹²⁴ *ibid.*, p. 129.

¹²⁵ <https://outroscriticos.com/ii-manifesto-tropicalista/>

Um conflito bastante visível, retomando a *dialética estrutura e agência*, foi observado por mim durante o trabalho de campo nas falas dos meus interlocutores, é o provocado pela burocratização e institucionalização resultante de uma profissionalização do circuito cultural e de uma escassez de verbas e de iniciativas de fomento, o que pode ser apreendido pela conversão do artista independente em *artista gestor*, como aconteceu com a inserção da referência vanguardista do tropicalismo (Gilberto Gil) num quadro hegemônico e oficial. Já num contexto recente, posterior a uma suposta autonomia artística do artista plástico que fazia tudo sem mediação em seus espaços e ateliers, ou dos cineastas que produziam com apoio mútuo, em espírito de “*guerrilha cultural*” pelos superoitistas nos anos 70 e de “*brodagem*” a partir dos anos 80, que cederam à necessidade dos “*saberes de Estado (escrita de projetos, preenchimento de editais, manejo de legislação, prestação de contas entre outros)*” (DIAS, 2014, p. 130) para poder ter acesso aos recursos e competir pelos fundos disponíveis; situação que é similar a dos coletivos do Bairro da Várzea, seja para poder acessar operacionalmente a linguagem urbanística empregada na revisão do Plano Diretor do Recife e na legislação patrimonial do município, seja para receber incentivo dos editais de extensão da UFPE.

3.5 Agência, Estrutura e Política Cultural nos Campos da Extensão Universitária e da Produção Cultural Audiovisual

Sobre as modalidades de produção cultural de acordo com o recorte da tese, baseado em três partes para análise: i) *extensão universitária*, ii) *produção audiovisual* podemos indicar algumas particularidades inerentes a cada campo, a despeito do componente independente de autogestão acionado pela sociedade civil, em suas organizações não governamentais e de movimento sociais, que permeia cada um deles, como é o caso do contexto comunitário varzeano, onde atuam tanto a instância institucional, mediante atividades propostas pela Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (PROEXC-UFPE), quanto movimentos sociais de bairros (Movimento Cultural da Várzea, Associação de Moradores, Salve o Casarão da Várzea) e organizações da sociedade civil mais ampla (Articulação Recife de Luta, Direitos Urbanos e Produtora Colabor@tiva PE).

A institucionalização das universidades brasileiras se deu muito tardiamente em relação ao restante das universidades latinoamericanas, formadas já nos primeiros séculos da colonização espanhola por ordens religiosas; apenas durante a Era Vargas, com a reforma Francisco Campos de 1931 (decreto nº 19.851 de 11/04/1931), formulou-se o primeiro estatuto das universidades brasileiras e já neste contexto foi inserida a experiência de extensão universitária herdada de modelos europeus e estadunidenses. Segundo João Antônio de Paula (2013, p. 10 e 13) ¹²⁶, com estas referências, buscou-se uma legitimação e estabilidade para a modernização no sistema capitalista “mediante a implantação do Estado do Bem-estar Social” no modelo europeu que “originado na Inglaterra, [...] expressou o engajamento da universidade num movimento mais geral, que envolveu diversas instituições (o Estado, a Igreja, Partidos)” com a “educação continuada e educação voltada para as classes populares; extensão voltada para a prestação de serviços na área rural” e no modelo estadunidense, “uma maior aproximação da universidade com o setor empresarial de vocação rigorosamente liberal”. A revisão dos conceitos importados de extensão universitária, para uma proposta com perfil de extensão mais engajada ou adaptada ao contexto brasileiro, visando um desenvolvimento territorial, de acordo com Ana Dubeux (2018), em detrimento de outro apenas “difusionista” que visava oferecer cursos “destinados a propagar, em benefício coletivo, a atividade técnica e científica dos institutos universitários”¹²⁷, apenas sucedeu-se no contexto de Reforma Universitária a partir dos anos 50 e com a proposta de Paulo Freire na Universidade de Recife, através do Serviço de Extensão Universitária, consolidando-se com a criação do Fórum de Pró-Reitores da Extensão das Universidades Públicas Brasileiras (Forproex) em 1987. O programa das Reformas de Base, que foram sustadas pelo governo militar, foi redirecionado como Lei Básica da Reforma Universitária (Lei n. 5.540/68), criando-se na década de 1970, a Comissão Mista (Ministério da Educação e Cultural/MEC e Ministério de Interiores/MINTER) do Centro Rural Universitário de Treinamento e Ação Comunitária (CRUTAC) - Campus Avançado, da qual derivou-se a Coordenação das Atividades de Extensão (CODAE), em 1974, responsável pelo Plano de Trabalho de Extensão Universitária, que seguiu o legado Paulo Freire, aprimorando-o no “atendimento das organizações e populações, com sentido de retroalimentação e troca de saberes acadêmico e popular” com os avanços obtidos com “o início do processo de “abertura lenta e gradual” do

¹²⁶ PAULA, J. A. de. A extensão universitária: história, conceito e propostas. Interfaces - Revista de Extensão da UFMG, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 5–23, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistainterfaces/article/view/18930>.

¹²⁷ Rothen, J. C. (2012). A universidade brasileira na Reforma Francisco Campos de 1931. *Revista Brasileira De História Da Educação*, 8(2 [17]), 141-160. Recuperado de <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/rbhe/article/view/38581>

Regime Militar¹²⁸. Com a realização do Fórum de Pró-Reitores da Extensão das Universidades Públicas Brasileiras em 1987, a Constituição de 1988 prescreve a “indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão” em seu artigo 207, seguindo a definição de Extensão Universitária do FORPROEX:

processo educativo, cultural e científico que articula o Ensino e a Pesquisa de forma indissociável e viabiliza a relação transformadora entre Universidade e Sociedade. A Extensão é uma via de mão-dupla, com trânsito assegurado à comunidade acadêmica, que encontrará, na sociedade, a oportunidade de elaboração da práxis de um conhecimento acadêmico. No retorno à Universidade, docentes e discentes trarão um aprendizado que, submetido à reflexão teórica, será acrescido àquele conhecimento. Esse fluxo, que estabelece a troca de saberes sistematizados, acadêmico e popular, terá como consequências a produção do conhecimento resultante do confronto com a realidade brasileira e regional, a democratização do conhecimento acadêmico e a participação efetiva da comunidade na atuação da Universidade. Além de instrumentalizadora deste processo dialético de teoria/ prática, a Extensão é um trabalho interdisciplinar que favorece a visão integrada do social. (FORPROEX, 1987).

Outras medidas federais para regulamentar a extensão universitária, no intuito de garantir fomento, foram sendo adotadas progressivamente nos anos e décadas seguintes, pela influência do FORPROEX: a criação do Programa de Fomento à Extensão Universitária (PROEXTE), de 1993; a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB), Lei nº 9.394, de 1996, “estabelece a Extensão Universitária como uma das finalidades da Universidade” (BRASIL, 1996, art. 43) e prevê a possibilidade de apoio financeiro do Poder Público, mediante bolsas de estudo (BRASIL, 1996, art. 43); Plano Nacional de Extensão aprovado e proposto pelo FORPROEX, em 1998; o Plano Nacional de Educação, para o decênio 2001-2010 (BRASIL, 2011), promulgado em 2001, que estabeleceu “no mínimo, 10% do total de créditos exigidos para a graduação no ensino superior no País será reservado para a atuação dos estudantes em ações extensionistas” (FORPROEX, 2012).

Sobre o campo da produção cultural audiovisual, focando-se o Estado de Pernambuco, como já foi delineado, aquele sempre representou uma atividade feita praticamente com recursos próprios de cada grupo de realizadores desde o Ciclo do Recife na década de 20 até o do Super-8 nos anos 70 (FIGUEIRÔA, 2000). Esta realidade começou a ser alterada com a intervenção de Cláudio Barroso (presidente) e Paulo Caldas (vice) a frente da ABD/APECI - Associação Brasileira de Documentaristas/Associação Pernambucana de Cineastas -, durante

¹²⁸ Fórum de Pró-Reitores das Instituições Públicas de Educação Superior Brasileiras. Caminhos Percorridos, p. 13. Manaus - AM Maio de 2012

o encontro dos 20 membros do Conselho Nacional da ABD entre 24 a 27 de maio de 1984, em Olinda, que conseguiram reverter parcialmente a descentralização dos recursos da EMBRAFILME (Empresa Brasileira de Filmes S.A.). Numa conjuntura onde o Rio de Janeiro concentrava mais de 50%, São Paulo recebia cerca de 40%, restando cerca de 3% para todos os outros estados da Federação, com as negociações durante o evento, conseguiram garantir institucionalmente uma divisão de cotas da verba cultural da Embrafilme, onde SP e RJ tiveram cada um 33% dos recursos, e outro terço restante para o todo o país, situação que fomentou a redação da Carta de Olinda (1984) e permitiu a realização em Pernambuco, entre 1983 e 1988, de cerca de 15 filmes, entre curtas e médias, tanto em 16 quanto em 35mm. (PUGLIA, 2017, p 33). Com a extinção da Embrafilme no governo Collor, a próxima conquista dos cineastas pernambucanos só veio acontecer quando em 1993, o governo Itamar Franco aprovou a Lei 8.685. - Lei do Audiovisual, prevendo aos investidores (pessoas físicas e jurídicas) cotas do imposto de renda a ser convertidas na participação nos lucros de projetos cinematográficos, que mais tarde, mediante o Certificado de Investimento Audiovisual (1994), foram niveladas às ações da bolsa de valores. Seguindo esse patamar financeirizado a partir da isenção fiscal dos investimentos audiovisuais em âmbito federal, o Estado de Pernambuco, em dezembro de 1993, aprovou a Lei nº 11.005, promulgando o Sistema de Incentivo à Cultura, valendo-se dos mesmos mecanismos, reservando-se às empresas o abatimento do imposto de renda a ser aplicado nos projetos culturais.¹²⁹ A partir daí foi possível a retomada do cinema em Brasil e em Pernambuco, possibilitando ao filme *Baile Perfumado* (Paulo Caldas e Lírio Ferreira) arrecadar recursos nos dois níveis, mediante concurso de Roteiros no Minc e com o Concurso de Roteiro pela Fundação de Cultura Cidade do Recife, que já era realizado nos anos 80, fundido ao Concurso de Roteiro Ary Severo, criado em 1995 pelo governo estadual, dando origem ao Concurso de Roteiro Ary Severo e Firmo Neto. (PUGLIA, 2017, p. 40). No entanto, o Sistema de Incentivo à Cultural só adquiriu a configuração atual, a partir do momento em que os recursos de isenção fiscal deixaram de ser subordinados às estratégias de marketing e do retorno financeiro, deliberadas pelas empresas privadas, o que inviabilizava a aposta e o investimento em cineastas iniciantes ou propostas mais ousadas. Estas escolhas passaram a ser definidas por uma comissão

¹²⁹ Do mesmo modo que o poder estadual a prefeitura (gestão Jarbas Vasconcelos) no ano de 1996 estabeleceu o Sistema de Incentivo à Cultura pela lei municipal Nº 16.215, de 1996, baseado parcialmente nos mesmos mecanismos do SIC estadual (dedução fiscal dos investidores), que são I - Mecenato de Incentivo à Cultura - MIC; II - Fundo de Incentivo à Cultura - FIC; III - Cadastro Cultural do Recife - CCR, uma vez previa também um *fundo próprio* da instituição e uma *comissão deliberativa*, prevendo as atribuições que fundamentam o ordenamento dos repasses:

deliberativa, formada por gestores e membros da sociedade civil, encarregada de avaliar propostas submetidas por edital, a partir de dezembro de 2002, quando foi instituída no final do primeiro mandato do governador Jarbas Vasconcelos, a Lei 12.310, que transformou o SIC no Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura), cujos recursos são provenientes da dedução do Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS). Posteriormente, por demandas da classe de produtores do audiovisual, em 2007 foi criado o edital específico, Funcultura Audiovisual, direcionando mais verbas destinadas ao setor, cujo montante foi declarado obrigatório e independente de governo, pela Lei 15.307, de 2014, sendo definido em 11,5 milhões; em 2011; o prêmio de roteiros Ary Severo/Firmino Neto acabou integrado ao Funcultura Audiovisual na categoria de curta-metragens (GOMES, 2016; PUGLIA, 2017).

3.6 Tradição experimental para além do modernismo: o caráter gregário da brodagem¹³⁰ nos coletivos de cinema, arte contemporânea e na cena mangue

Conforme foi esboçado acima, reconhecer a realidade do subdesenvolvimento como bandeira criativa do tropicalismo e mesmo a situação precária como denúncia ou como estímulo para postura crítica que não inviabilizou a articulação de proposições culturais, não necessariamente experimentais (modernismo figurativo engajado do Atelier Coletivo e Abelardo da Hora) ou modernistas (o período inicial de formação da EBAP), ¹³¹ fez parte do contexto geral de constituição das atividades da classe artística e intelectual no Recife. É conhecido na literatura o diagnóstico ruinoso de pesquisadores para o contexto da produção cultural recifense, tomado a partir da observação da regularidade da precariedade. Para tentar contornar a escassez de recursos, de meios técnicos e formas de apoio, especialização e reconhecimento institucionais, os artistas atuam de forma coletiva, produzindo de forma eficiente, porém improvisada e sem uma divisão especializada de trabalhos, com poucos membros executando várias tarefas ao mesmo tempo. Tanto nas artes plásticas, quanto no cinema, a produção cultural está enredada por uma “doutrina dos afetos” (NOGUEIRA, 2014), onde as parcerias geracionais, o círculo de amizades e de afinidades eletivas se inscrevem como mecanismo profissional e de seleção de sujeitos.

¹³⁰ A gíria se originou de uma substantivação abreviada da palavra brother (irmão, em inglês), ver Nogueira

¹³¹ ver a Dissertação de Niedja Ferreira dos Santos Torres (2015), O ensino do desenho na Escola de Belas Artes de Pernambuco (1932 a 1946), Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Artes Visuais, 2015

No caso pernambucano, com exceção do sujeitos provenientes das elites oligárquicas do setor sucroalcooleiro, como os irmãos Rego Monteiro, Lula Cardoso Ayres, Cícero Dias, Francisco Brennand, Gilberto Freyre e Ariano Suassuna (descendente do senhor de engenho Francisco de Paula Cavalcanti de Albuquerque, mais conhecido por Capitão Suassuna) ou dos momentos em que essa classe de sujeitos esteve nos quadros oficiais de poder, ocupando cargos de direção ou sendo contratados para produzir obras por encomenda para definir um programa de gestão pública, como foi o Movimento de Cultura Popular, constantemente, a atuação dos artistas e intelectuais é permeada pela escassez, a controvérsia política ou pela posição social oriunda das classes média e média alta que condiciona um capital simbólico destituído de um capital econômico. O Atelier Coletivo e os movimentos derivados que passaram pelo MCP e se organizaram em Olinda, os tropicalistas, os grupos de artistas plásticos surgidos nos anos 80, a cena mangue nos anos 90 e os coletivos de arte a partir dos anos 2000, todos eles, são constituídos, em maioria, por sujeitos dessas camadas sociais médias, de onde só alguns conseguiram atuar em cargos decisórios do setor público municipal/estadual de forma breve ou duradoura em Secretarias ou Fundações de Cultura, como Renato L, Paulo Bruscky, Jomard Muniz de Britto, Márcio Almeida, Fernando Duarte, Adão Pinheiro, José Carlos Viana e João Roberto Peixe, sem contar os cargos de direção em museus (Tereza Costa Rêgo - MEPE, Wilton de Souza e Marco Polo Guimarães - MAMAM) ou de gerência/coordenadoria/conselho de eventos anuais como o Spa das Artes (Maurício Castro, Fernando Augusto, José Paulo e Rinaldo).

Joanna D’Arc de Souza Lima (2011) discerne entre os coletivos artísticos na década de 80, como entre os membros do Quarta Zona de Arte, uma relação de amizade política como fator de resistência e apoio mútuo baseada na identificação com a experimentação autoral. Amanda Mansur Nogueira (2014)¹³² pesquisando o cinema contemporâneo, mas realizando um levantamento dos coletivos de realizadores audiovisuais, desde da década de 20, com o Ciclo do Recife, fala em *estruturas de sentimento*, conforme acepção de Raymond Williams, para evocar o registro de uma espacialidade vivida em comum de afetos. Sobre o primeiro coletivo produtor de filmes em Recife nos anos 20, a pesquisadora constata uma “vontade de fazer cinema no Recife fez com que esses jovens ultrapassassem todas as dificuldades: uma extrema precariedade técnica, total instabilidade econômica, sucessivas

¹³² IV Congreso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y I. Cinema em Pernambuco: A Doutrina dos Afetos. 2014

falências quase que a cada filme, os contínuos fracassos das tentativas de exibição fora de Pernambuco.”¹³³

Essa situação de precariedade, também se difundiu para a geração do Ciclo de Super-8, durante os anos 70 e 80, pois apesar da acessibilidade e da portabilidade caseira da câmera SUPER 8, não havia um circuito exibidor. restando aos realizadores os festivais financiados pelo governo militar, o que gerou um impasse entre os realizadores. De um lado havia os sujeitos comprometidos com uma arte popular, documental e que buscava uma profissionalização a partir da aproximação com os órgãos oficiais como a Embrafilme (Fernando Spencer, Flávio Rodrigues e Osman Godoy) e de outro os “anarquistas” que não estavam interessados pela representação tradicional da cultura nordestina e a consolidação profissional, mas com a experimentação, a improvisação e o registro do urbano (Amin Stepple, Geneton Moraes Neto, Paulo Cunha, Jomard Muniz de Britto, Paulo Bruscky).¹³⁴

Já no cinema dos anos 80, 90 e durante a cena mangue, o mesmo padrão gregário se perpetuou com a relação de amizade de estudantes de Comunicação Social no CAC/UFPE que formaram o grupo Vanretrô (Vanguarda Retrógrada), com Lírio Ferreira, Adelina Pontual, Valéria Ferro, Cláudia Silveira, Patrícia Luna, Andréa Paula, André Machado, Samuel Paiva, Solange Rocha, Cláudio Assis e Paulo Caldas. Essa geração produziu filmes em curta-metragem num contexto anterior ao da retomada do cinema brasileiro no final dos anos 90, que recebeu algum patrocínio estatal, com o retorno do fomento institucional via editais de financiamento, mecanismo que ajudou a produzir o primeiro longa-metragem elaborado por sujeitos do grupo Vanretrô, *Baile Perfumado* (1997). Com a promoção da realização audiovisual por editais públicos, nos anos 2000, os coletivos audiovisuais baseados na brodagem, como as produtoras Símio Filmes (Daniel Bandeira, Juliano Dornelles, Marcelo Pedroso, Gabriel Mascaro) e Trincheira Filmes (Leonardo Lacca, Tião/Bruno Bezerra, Raul Luna, Ana Maria Maia e Marcelo Lordello), aparentemente, perderam a razão de existir. No entanto, o cineasta Camilo Cavalcante argumenta que para além do apoio material e técnico, fica o estímulo criativo: “brodagem surgiu quando não havia sistema de incentivo. Era a única forma de produzir, devido à deficiência financeira, técnica e de equipamento. Para hoje, ficou a solidariedade [...], o grande trunfo é que os filmes têm a cara do realizador. Cada um se

¹³³ Nogueira (2014, p. 795)

¹³⁴ Figueirôa (2000, p. 74)

coloca de forma muito autoral”¹³⁵. Na mesma matéria contendo o depoimento de Camilo, *O Clube da Brodagem* (2014), Amanda Nogueira é entrevistada e comenta a respeito da estrutura de sentimento como condição objetiva da rede de afetos e que se incorpora tanto no estilo dos filmes, quanto na formação de público, endogâmica, para uma classe artística e intelectual, o que dialoga com a noção de autonomia relativa do campo da produção cultural em Bourdieu: “Determinadas marcas afetivas nos filmes são abrangentes, para ser percebidas por qualquer espectador. Outras são internalizadas. Só quem tem acesso ao sentimento do grupo pode vê-las. São filmes carregados de marcas para o consumo interno do próprio grupo.” Essas redes de afeto que patrocinam um contexto de experimentação, convergência política de esquerda, o consumo interno autoral e a escassez de recursos ou uma suposta insuficiência recente dos editais, também fundamentou o movimento em direção aos coletivos de arte contemporânea a partir dos anos 80, movimento este que culminou num esforço maior para a profissionalização e institucionalização do circuito de arte e para o alinhamento com o eixo Rio-São Paulo nos anos 90.

A partir dos anos 60, a emergência da arte contemporânea no contexto político e urbano da cidade do Recife, incidiu na ocupação da região portuária do Bairro do Recife, com intervenções e exposições como a realizada por Paulo Bruscky na mesma boate Chanteclair (1973) já referida, e, mais tarde a partir dos anos 80, a formação de coletivos independentes cujos membros promoveram mostras ou ateliês compartilhados como Quarta Zona de Arte (1987-1994), Carasparanambuco (1986-1989) e Formiga Sabe que Roça Come (1988-1990); e a partir dos anos 1990, com os grupos Telephone Colorido, Molusco Lama, Camelo, Submarino e Carga e Descarga. Todos estes coletivos ou seus membros apresentaram propostas de vídeos, performances, happenings e intervenções urbanas no Bairro do Recife ou na região central da metrópole, assumindo uma identidade experimentalista que evoca o discurso iniciado dos anos 60 pelas neovanguardas e um embate estético e político com o cânone do modernismo figurativo e engajado que, segundo Raiza Cavalcanti (2011), foi hegemônico no circuito artístico recifense até o final da década de 1990, sendo questionado a partir do surgimento da Semana de Artes Visuais (SPA das Artes) em 2002. Essa pesquisadora chama atenção para o fato de que este movimento coletivo de legitimação da arte contemporânea, iniciado pela Brigada Henfil e a Quarta Zona de Arte, culminou no SPA

¹³⁵ ver *O clube da brodagem*, Luiza Maia (2014) disponível em www.impresso.diariodepernambuco.com.br/noticia/cadernos/viver/2014/11/o-clube-da-brodagem.html

das Artes, consistindo numa reivindicação gradativa pela institucionalização e uma contestação da ordem hegemônica política e artística vigentes. A geração de artistas responsável pela promoção recente da arte contemporânea como paradigma adotado oficialmente pela gestão pública na produção cultural, mediante agenciamentos do Sistema Estadual de Cultura de Pernambuco, herdou um programa político e artístico de coletivos artísticos no espaço público, que atuaram no contexto da ditadura civil militar e, posteriormente, em sua abertura política a partir dos anos 80. Especificamente, com as duas edições da Exposição Internacional de Arte em Outdoor (1981 e 1982) organizadas por Paulo Bruscky e no engajamento mais afinado à ideologia de esquerda e ao Partido dos Trabalhadores (PT), que, em 1988, desponha com a Brigada Henfil para apoiar a candidatura de Humberto Costa ao cargo de prefeito da cidade do Recife na eleição daquele ano, assim como a Aliança Popular pela campanha de Lula para presidente em 1989. Oriundos da Brigada Jarbas Barbosa (1986), dois artistas plásticos, Maurício Castro e José Paulo, foram responsáveis pela articulação de artistas da Brigada Henfil, fundando o coletivo Quarta Zona de Arte (1987-1994), ao qual se uniram outros artistas plásticos e brigadistas como Aurélio Velho, Fernando Humberto Araújo, Márcio Almeida e Flávio Emanuel ¹³⁶. Noutro contexto eleitoral mais recente, Maurício Castro e José Paulo articularam esforços com o Coletivo 13 de artistas pela campanha do candidato eleito a prefeito do Recife pelo PT em 2001, João Paulo, em cuja gestão, no ano seguinte, realizaram a proposição da Semana de Artes Visuais.

Naquele contexto de efervescência política e cultural do final dos anos 80, é atribuído aos coletivos artísticos uma posição de vanguarda que preparou o terreno para a articulação da cena manguebit, conforme apontou o jornalista, pioneiro em interlocução com o movimento, José Telles (2000), ao identificar uma postura de deglutição da cultura popular atenta à linguagem da arte contemporânea pelo coletivo Carasparanambuco. Outro coletivo que estimulou a movimentação do Bairro do Recife, assim como a articulação do manguebit, com shows da banda mundo livre sa, da qual faz parte um de seus porta vozes, Fred 04, é o Formiga Sabe que Roça Come, que realizou exposições e intervenções urbanas entre 1989 e 1990. Uma das mostras coletivas foi realizada na boate Chanteclair, com filmagens do cineasta Cláudio Assis, que mais tarde integraria a cena audiovisual do manguebit, o Árido-Movie, e com produção de Solange Rocha, namorada de Cláudio na época, parceira do

¹³⁶ Sobre a formação e mais detalhes a respeito do coletivo Quarta Zona de Arte, ver a Tese de Joana D’Arc de Souza Lima (2011, p. 294-327), Cartografia das Artes Plásticas no Recife dos Anos 1980

coletivo Vanretrô e também moradora do Condomínio Monte Castelo, vulgo “Prédia”, cujos moradores organizaram várias ações culturais anteriores e durante a cena mangue.

Além da ocupação de um sobrado da Rua Marquês de Olinda, no Bairro do Recife, o ateliê coletivo e espaço cultural Quarta Zona de Arte, do qual saíram os membros Márcio Almeida, Eduardo Melo e Flávio Emanuel para formar, com Maurício Silva, o Atelier do Cais, na mesma região, proporcionou a realização de uma exposição compartilhada entre os dois espaços, com shows de bandas da cena, Da Zona ao Cais, do Cais à Zona no ano de 1994 (evocação do título do primeiro disco da banda Nação Zumbi). No Bairro do Recife, também se articularam mais grupos como o Carga e Descarga, formado por Maurício Silva, Márcio Almeida, Flávio Emanuel e Dantas Suassuna a partir das reuniões no Bar Royal¹³⁷ situado no bairro (Rua Mariz e Barros, 181), entre 1995 e 1996 que promoveu diversas intervenções e pinturas nos casarões em ruínas do local; na Rua da Aurora, em 1998, fizeram o ateliê coletivo e espaço cultural *N.A.V.E - Núcleo de Artes Visuais e Experimentos* que desenvolveu o festival *Temporal/PE*, evento que reunia uma diversidade de linguagens artísticas entre shows de música, dança e intervenções urbanas.

Anteriormente a esse contexto de ocupação artística relacionada ao bairro boêmio do Recife, os curtas em bitola Super 8 de Jomard Muniz Britto além de representarem os temas referentes aos xangôs, ao carnaval, problematizam as sexualidades dissidentes, principalmente nos filmes *Babalorixá Mário Miranda*, *Maria Aparecida do Carnaval* (1974) e *(Ré)cife em noturno maior* (1981). A boêmia associada às sexualidades transgressoras, a prostituição e ao “saborear da noite”, como o mesmo se refere no documentário executado pela TV VIVA, *Bairro do Recife - A dança da vida* (1989) e também presente em imagens do seu média metragem *Arrecife de desejo ou o palhaço redegolado* (1995), é realizada num ambiente, decadente, em ruínas, em bordeis como o Adília’s Place ou o Athenas, lugares que foram posteriormente, na década de 90, alugados para festas pelos mangueboys, ou sujeitos que promoviam a cena manguebit. Dez anos após a ocasião da fala de Jomard no documentário mencionado acima, em 1999, Helder Aragão, o DJ Dolores, um dos maiores colaboradores da Cena Mangue promoveu a festa SEXTA SEM SEXO, não sem conflitos em relação à condição de classe dos mangueboys, com a proprietário do bordel, de acordo com essa informação oral dada a Paula Lira (2000, p. 162):

¹³⁷ Ver a dissertação de Jane Pinheiro (1999), *Arte Contemporânea no Recife dos anos 90: Grupo Camelo, Carga & Descarga e Betânia Corrêa de Araújo*

O bairro do Recife era só zona portuária, só tinha bordel. A gente fez a primeira festa no Adília's Place, a intenção era a seguinte, uma amiga nossa ia mudar para a Bélgica, e tava sem grana, a gente falou; Vamos fazer uma festa prá arrumar dinheiro prá gente... aí fui lá conversar com Dona Adília, e ela, *não quero não quero não dá certo, vocês são moleques de classe média*. A gente já frequentava o Adília's. Como o Adília's ficava num bordel, era sempre um lugar bem legal prá ir tomar cerveja, dançar com as putas, se divertir com os marinheiros, mas já era um lugar bacana. Então teve essa ideia de fazer a festa lá. Dona Adília, irredutível, dizia que *não, não dá. Como é que a classe média vai chegar aqui? vai ter confusão com os meus clientes*. Aí queria cobrar uma taxa pelo prejuízo dela por que ela ia fechar todos os quartos, não ia trabalhar naquela noite. Aí a gente ia ter que bancar uma grana pra ela que equivaleria ao lucro dela da noite... aí como as meninas não iam trabalhar, o nome da festa acabou sendo 'Sexta sem sexo*. Era muito engraçado, porque veja só, depois todo mundo fazia festa lá... mas é a primeira vez.

Nos filmes de Jomard estão “as ruínas, o centro comercial da cidade, as favelas, os prostíbulos e os bares, procurando sempre dialogar com a urbanidade e suas mais diversas interpretações e realidades” (MAIA JR, 2009, p. 90). A cultura boêmia e das festas no espaço público e em prostíbulos ou sobrados em ruínas, presente nos filmes de Jomard Muniz de Britto, representando o discurso do desbunde tropicalista é a matéria prima para o movimento mangubeat ou manguemit. O próprio Jomard, no seu documentário *Arrecife de Desejo ou o palhaço redegolado* (1995), contemporâneo aos manguemoys, reconhece uma continuidade¹³⁸ entre o tropicalismo de Hélio Oiticica e a cena manguemit, em suas apropriações das referências estéticas das periferias cariocas e a sua série de obras, *Marginália*, onde propôs a bandeira-poema *Seja Marginal Seja Herói* (1968) com a imagem de Cara de Cavalo, assassinado pela polícia acusado de homicídio, quando declama poeticamente, numa sequência em que exhibe um pescador artesanal a lançar sua rede pela Ponte Duarte Coelho, ao poluído rio Capibaribe:

Ó cidade Ré cife em dó susenido maior,
pó do vampiro vampirizado pelo
impróprio buraco desejável.
Afogando-se em si mesmo para melhor consistir,
o buraco
caudalosamente,
resiste, esperneia, nocauteia
todo duro e fragilíssimo.
Parangolés de Mineirinho em crônica de Clarice,
Hélio CARA DE CAVALO Oiticica,
mocinho bandido renascido em Manguemoys,

¹³⁸ Sobre as continuidades e discontinuidades entre os movimentos Tropicalismo e Mangubeat, ver a pesquisa de Carlos Gomes de Oliveira Filho (2018), que recebeu incentivo no edital estadual Funcultural para lançamento como livro intitulado *"Canções iluminadas de Sol: entre tropicalismos e manguemoys"*

Manguegirls, Chico Science, ou Chico Ciência?
 Pó nas dobras sem sobras
 do balaio incomum.¹³⁹

A imagem da impureza, da pesca e da ponte urbana remete a sinestesia olfativa do cheiro sujo de lama, lembrado na música “Manguetown” de Chico Science (Ninguém foge ao cheiro sujo/ Da lama da manguetown), para quem atravessa essa avenida. A associação de uma poética ruínosa urbana - *poetiCIDADE* como o autor explicita na obra - de pó e buraco no filme de Jomard Muniz de Britto com uma marginalidade estética e política assumida como bandeira artística de um movimento cultural e com a imagem da pesca artesanal que resiste à poluição urbana do principal rio da capital pernambucana, evoca diretamente a imagem ecológica das ruínas da cidade assimiladas ao manguezal e aos seus habitantes que metabolizam os detritos urbanos, dentre os quais está o homem caranguejo representado pelo pescador artesanal que resiste ao progresso industrial. Isto é patente no Primeiro Manifesto Manguê - Caranguejos com Cérebros (1993), escrito e considerado como um release entregue à imprensa pelo autor, o jornalista Fred Zero Quatro e vocalista da banda mundo livre sa, cuja intenção era combater a estagnação cultural e promover uma cena cultural alternativa a ser divulgada mundo afora a partir da inserção global, tecnológica e cibernética, enquanto forma de se contrapor ao tradicionalismo cultural hegemônico como política oficial e assumir a metáfora do manguê, berçário marinho, para divulgar a produção cultural desta cena, articulando várias linguagens artísticas e iniciativas locais para além do protagonismo musical das bandas na mídia. A demarcação boêmia e festiva ou “cultura da gréa” se instalava na marginalidade evocada pela imagem do manguê aterrado para o ordenamento da cidade, no caos urbano, fruto de um “cínico progresso” e se apropriou da personagem do homem caranguejo de Josué de Castro como reciclador marginal do lixo metropolitano; do caos, da lama, da condição periférica podem ser extraídos “fertilidade, diversidade e riqueza”, possibilitando uma “diversão levada a sério”, conforme um *slogan* propagado do movimento por Chico Science.

A imersão boêmia no espaço citadino, sem restrições classistas de locais, pelos tropicalistas e pela cena manguê, também reproduz uma postura contra-hegemônica de crítica

¹³⁹ A versão declamada no filme difere um pouco da versão original contida no livro Arrecife de Desejo (1994, p. 48), realizado em coautoria com João Denys. Na obra audiovisual, Jomard Muniz de Britto acrescenta o verso “manguegirls, Chico Science, ou Chico Ciência?”

ao comportamento higienista da classe média urbana, da qual fazem parte. A ocupação de prostíbulos em ruínas do Bairro do Recife pelos tropicalistas e pelos mangueboys ou mesmo de espaços na periferia de Olinda, como revelado na primeira matéria “Sons Negros no Espaço Oasis” assinada por José Teles sobre a cena, no *Jornal do Comércio* de 01 de Junho de 1991, que cobria a festa Black Planet realizada no Espaço Oásis, com a seguinte fala explicativa de Chico Science, na época vocalista da banda Loustal: “O ritmo chama-se Mangue. É uma mistura de samba-reggae, rap, 'ragamuffin' e embolada. O nome é dado em homenagem ao Daruê Malungo (que em iorubá significa companheiro de luta) e que é o núcleo de apoio à criança e à comunidade carente de Chão de Estrelas”. Segundo Lyra (2016, p. 131-2), no Sítio Histórico Matadouro de Peixinhos, a partir dos anos 80, artistas, líderes comunitários e ativistas do bairro começaram a fazer movimentos pela restauração do lugar, ocupando as ruínas do imóvel tombado, situação que até hoje abrange grande parte dos blocos do sítio, mesmo após sua requalificação e inauguração em 17 de março de 2006, como Centro Cultural Desportivo Nasedouro de Peixinhos, onde já atuavam, desde os anos 80 e 90, grupos culturais como o Balé Afro Magê Molê e o Daruê Malungo cujos integrantes formaram posteriormente o Lamento Negro, incorporado ao quadro de membros do grupo musical Chico Science & Nação Zumbi.

No início da década de oitenta, foi tombado como parte da zona de preservação do Sítio Histórico do Matadouro de Peixinhos. Em 1990, a Prefeitura do Recife, aliada a grupos comunitários, passou a organizar a ocupação de dois blocos do complexo industrial ainda em condições de uso. Entre esses grupos estavam o Balé Afro Magê Molê e o Daruê Malungo - que abrigava o grupo de percussão Lamento Negro, de onde saíram integrantes para o grupo Chico Science & Nação Zumbi. Este grupo surgiu na década de oitenta e era liderado por um professor conhecido como Bola 8, que desenvolvia projetos ligando arte e educação na periferia da cidade. Em 1991, Chico Science assistiu a um ensaio do grupo Lamento Negro e chamou alguns dos percussionistas, entre eles Gilmar Bola 8, para tocar com sua banda a Loustal que, então, passou a se chamar Chico Science e Lamento Negro. O novo conjunto foi o embrião do que se tornaria o grupo Chico Science & Nação Zumbi. Neste mesmo ano, pela primeira vez, o termo “mangue” aparecia na mídia numa matéria do *Jornal do Commercio*. Mesmo surgindo à margem da indústria fonográfica e do apoio do Estado, o Movimento teve grande influência na ampliação da dinâmica cultural no Estado para as favelas e as periferias da cidade. A importância que a comunicação e difusão adquiriram nas periferias é ilustrada pela multiplicação das rádios e jornais comunitários; a criação de programas de rádio e televisão, produtoras, selos e gravadoras independentes, sites, revistas e fanzines. Na cartografia da resistência, o Movimento Boca do Lixo (MCBL) argumenta que o Nasedouro de Peixinhos é, em grande parte, fruto do protagonismo na ocupação das antigas ruínas e da criação de uma cena artística articulada em torno dos eventos que o MCBL produzia, entre

eles se destacam: Adote a Cultura e Ajude uma Criança (97 e 98), Festival Pop Rock (1998, 1999, 2000, 2003) e Semana de Cultura de Peixinhos (de 1995 à 2003). (LYRA, 2016, p. 131-2).

Na contemporaneidade, ocupando e sobrevivendo às ruínas do patrimônio cultural como continuidade geracional ao que os tropicalistas e os sujeitos da cena mangue fizeram, reverberam-se críticas a uma fobia social do espaço público. Como na retomada do tema em filmes como *Enjaulado* (1997) de Kleber Mendonça Filho - cuja trilha sonora foi “a primeira coletânea da Cena Pop Recifense, para a qual o mangueBit serve de nascente principal” (LIRA, 2000, p. 51) e apresenta texto do mangueboy Renato L. - em *Som ao Redor* (2012) do mesmo diretor; nas festas da cena que adotam o lema da “diversão levada a sério” do coletivo Pérola Pulsante, que, entre março e outubro de 2018 que se propôs realizar festas-manifesto, ocupando espaços de resistência e pouca visibilidade em áreas do centro recifense. Esta agitação recente da cena cultural, revive e rearticula sujeitos ligados ao movimento Mangue, como Fred 04 e Renato L. e as festas realizadas pelos condôminos - contando a participação de alguns - residentes do Monte Castelo demolido em 2016, vulgo Prédia, os quais desde os anos 80 produziram festas pela cidade nos mesmos bares onde se apresentavam as bandas dos mangueboys (Soparia, Capibar), assim como curtas-metragem com o apoio da produtora Center, do locutor campinense falecido em julho de 2020, Genivaldo Di Pace; esta empresa emprestou diversas vezes equipamentos para os cineastas pernambucanos, inclusive para os dois filmes supracitados de Kleber Mendonça Filho, como este destacou em publicação¹⁴⁰ em homenagem ao seu idealizador na época:

Não teria Cinema em Pernambuco sem Genivaldo di Pace, da Center. Antes de editais locais e nacionais, antes da tecnologia digital e da internet como sala virtual de exibição existia a Center e seus equipamentos, suas câmeras 16mm, UMatic, Betacam, ilhas de edição, de decupagem e copiagem, seus estúdios de som, os pau’ de luz, fresneis e minibruts, kombis e gruas, Genivaldo emprestava tudo para dezenas de estudantes como eu e Camilo Cavalcanti, ajustando a agenda com a doidice de uma produtora grande de publicidade, institucionais e campanhas políticas.[....] Os filmes e vídeos pernambucanos eram feitos com equipamentos emprestados e uma generosidade grande já na época, ainda maior quando lembrada hoje nesse momento tão mesquinho do país. Genivaldo (através de João Jr) emprestou em 1996 e 1997 equipamentos durante UM ANO inteiro para eu realizar ENJAULADO com amigos. Em O SOM AO REDOR a grua foi da Center.

Ao longo desta tese, veremos exemplos da atuação de uma geração de artistas e intelectuais que despontaram, cultural e politicamente, nas décadas de 80, 90 e 2000, num contexto ascendente de inserção institucional, a despeito de um contexto tributário dessa

¹⁴⁰ <https://www.instagram.com/p/CCccmm0BV52/>

tradição gregária que está, mais ou menos, acostumada a desconfiar ou desacreditar do apoio estatal. Atualmente, a despeito do associativismo digital, de um movimento comunitarista nos bairros e da proclamada autodependência de um circuito alternativo de arte, num contexto de maior cobertura estatal, essa tradição gregária da brodagem ou da guerrilha cultural tem recebido críticas de uma nova geração ou de alguns pesquisadores com postura independente. Essa novíssima geração, que surge posteriormente à primeira década de 2000, num contexto de medidas afirmativas e políticas públicas de cultura que visam a inclusão educacional, econômica e institucional, durante os governos petistas, está, portanto, relativamente, num patamar de estranhamento em relação à situação dos coletivos de arte/ produtores audiovisuais, não num sentido de desconhecimento das dificuldades operacionais para engajamento numa carreira que não proporciona retorno financeiro garantido, quando o artista apresenta uma linguagem mais ousada ou não é estimado pelo mercado de arte ou pelos agentes institucionais que legitimam sua atuação, ou que necessita de um montante considerável, tendo-se em vista o caráter industrial da atividade cinematográfica. Mas sim de um questionamento proveniente da posição de classe dos sujeitos, geralmente levantando-se um agenda “identitarista” sobre os marcadores sociais da diferença (classe, raça, gênero, sexualidade) e sobre qual possibilidade de experimentalismo deve ser acolhida culturalmente, sustentados pela reprodução de um *capital social* que beneficia uma geração específica de artistas, forjada pela cooperação mútua visando uma resistência diante de um contexto de escassos incentivos estatais e de visibilidade no mercado. O *capital social* que, segundo Bourdieu (1998, p. 67),¹⁴¹ consiste num “conjunto dos recursos reais ou potenciais que estão ligados à posse de uma rede durável de relações mais ou menos institucionalizadas de interconhecimento e de inter-reconhecimento mútuos”, obtidos em virtude da vinculação a um grupo objetivamente demarcado pelos que estão de fora e mantido por ligações permanentes e úteis, tende à reprodução e à institucionalização a partir da limitação e seleção de membros que ostentam uma certa homogeneidade de classe implicada em capital econômico e capital cultural. Para Bourdieu (1998, p. 68), embora o capital social seja irreduzível ao econômico e ao cultural, ele carece de um mínimo necessário para sustentação de atividades de socialização, onde os pares se reconhecem ou recrutam-se uns aos outros, pois, apesar de não haver, necessariamente, uma intenção prévia e deliberação instrumental dos sujeitos do grupo, calculando vantagens ou lucros:

¹⁴¹ BOURDIEU, Pierre. O Capital Social – Notas Provisórias. In: NOGUEIRA, Maria Alice e CATANI, Afrânio (org.). Escritos de educação. Petrópolis: Vozes, 1998.

a rede de ligações é produto de estratégias de investimento social consciente ou inconsciente orientadas para a instituição ou reprodução de relações sociais diretamente utilizáveis, a curto ou longo prazo, isto é, para a transformação de relações contingentes (como as relações de vizinhança, de trabalho ou mesmo de parentesco) em relações, ao mesmo tempo, necessárias e eletivas, que implicam obrigações subjetivamente sentidas (sentimentos de reconhecimento, de respeito, de amizade) ou institucionalmente garantidas (direitos). (BOURDIEU, 1998, p. 68)

Ou seja, a apologia da *brodagem* vista acima, como mecanismo necessário para a manutenção de uma crença comum na linguagem experimental e na heterogeneidade autoral de cada membro do coletivo artístico, não foge de um certo investimento de uma classe média detentora de um capital cultural específico, *incorporado* (vestimentas, posturas, dicção, escrita, fruição de obras) *objetivado* (posse de livros, obras de arte, mídias) e *institucionalizado* (títulos, diplomas, prêmios), exercido em locais determinados (no presente caso, a frequência em festivais de filmes, saraus, cinemas, museus, vernissages, ambiente acadêmico, boêmia na Rua Mamede Simões, por exemplo), segundo o sociólogo francês.

Para Clarissa Diniz (2008, p. 67), a *brodagem* é uma forma genuína de capital social, que não está necessariamente ligada, como condição *sine qua non*, ao clientelismo, protecionismo, ou às chamadas “panelinhas” que só beneficiam os membros do grupo quando estes apoderam-se dos arranjos institucionais e cargos públicos. Ela reconhece o risco da tendência conservadora do grupo se reproduzir nos quadros oficiais em prejuízo de uma isonomia na aplicação das leis e recursos para a sociedade geral, mas assinala que “o espaço para o surgimento de “panelinhas” ou similares vem menos pela existência do capital social do que pelas dificuldades envolvidas na propagação do capital do nível micro ao macro, visando gerar cooperação e compromisso social numa escala que seja política e economicamente válida e, consequentemente, acessível a todos” (DINIZ, 2008, p. 73). No entanto, há uma contradição flagrante no discurso da pesquisadora, quando reportamo-nos ao disposto na análise empreendida por Raiza Cavalcanti (2011) em sua dissertação *SPA das Artes: Entre a Utopia e a Ideologia: Uma análise das relações entre práticas discursivas no interior do SPA das Artes do Recife*, quando esta última registra a interlocução entre Clarissa Diniz e o artista-gestor Márcio Almeida, coordenador geral do evento, no tocante à *dificuldade de reprodução do capital social na escala macro* e a almejada *acessibilidade para*

todos, prevista na democratização e abertura novos artistas, medida prevista no programa da gestão petista que busca uma descentralização cultural de âmbito geral:

As bolsas seriam disponibilizadas através de uma seleção de projetos, segundo um edital lançado pela Prefeitura. Esta ação permitiu ampliar as fronteiras do evento para além da cidade. Ao se lançar o edital nacionalmente, se possibilitou a participação de artistas do Nordeste e de outras regiões do país, ampliando o diálogo entre a produção nacional e local e aumentando a presença artística do Recife no Brasil. É assim que, mantendo essa estruturação mínima – necessária para fins burocráticos de captação de verbas para o evento –, o SPA conseguiu promover ações diferentes e abriu espaço para acontecimentos marcantes em cada uma de suas edições [...] Por causa do lançamento do edital, este ano marca também a inserção nacional do evento. Em 2005 surge a *ReviSPA* e a demanda por descentralização (que é parte da ideologia política do PT [...]) O *SPA* [...] foi uma ação que deu certo e, por isso, passou a ser bem-recebida na esfera política. Isso implica que o espaço do evento foi conquistado dentro da instituição, passando a ter uma certa regularidade garantida. Porém, para essa regularidade acontecer, é preciso arrecadar verba. Para arrecadar a verba, é preciso passar por uma trama burocrática mínima, na qual os gestores precisarão definir o formato do evento, seu alcance na população, definir público, entre outros fatores que dificultam a existência da utopia experimental do *SPA*. [...] Sendo assim, o edital do *SPA das Artes* é justificado, em grande parte, pela questão da democratização cultural, que é parte fundamental da política cultural do PT. Isso fica evidente nesse outro momento da fala de Rinaldo Silva, em que ele diz: “Então eu acredito que esse, essa visão saudável, essa saúde planejada no sentido de pulverizar os recursos, de democratizar mais ainda” Mas Silva, também, pensa no edital como sendo fundamental para permitir a emergência de novos artistas no circuito artístico (local e até nacional). O edital, por ser considerado democrático – por não se basear em currículos ou legitimação no circuito para realizar a seleção – é um veículo de promoção de novos nomes no circuito. [...] Uma das dimensões da utopia experimental é a de ampla participação artística no evento (que, como vimos, também tem relação com a dimensão ideológica institucional). O surgimento do edital, se por um lado democratiza o acesso à arte, difunde recursos e aumenta a possibilidade de pessoas não iniciadas na arte (ainda não-legitimadas) poderem realizar trabalhos, por outro provoca o recorte e insere no *SPA* a seleção. (CAVALCANTI, 2011, p. 62, 123, 124, 133).

Refiro-me ao mal estar vigente então, compartilhado por uma geração em relação ao edital do evento, num contexto afirmativo de artistas emergentes, o que consideram uma “lógica individualista, racionalizada”, contrária a uma modelo de cooperação mútua calcado na brodagem, a respeito da discussão sobre uma adequação do edital do SPA das artes às demandas específicas da classe artística. Tentando preservar uma certa utopia experimentalista refratária à assimilação burocrática, oriunda da posição de crítica institucional vigente nas gerações que herdaram um paradigma dos coletivos de arte/ cinema

acostumados a “pôr a mão na massa” num contexto sem profissionalização do circuito e com poucos recursos. A curadora-artista indagou que o formato edital estaria absorvendo completamente a identidade experimental do evento, compartilhando a crítica de uma geração em prol de “uma maior autonomia da classe artística” que ajudou a concebê-lo, trazendo uma alternativa de promoção dos trabalhos ao típico salão de arte num contexto de mudança institucional com a gestão petista do prefeito João Paulo, a partir de 2002. Para essa geração, valendo-se da fala de Maurício Castro, o primeiro coordenador do SPA, o edital “emperra” a criatividade, a espontaneidade do trabalho artístico, moldando uma ideia ainda elementar para um formato estruturado e limitante, a despeito das potencialidades das poéticas individuais. Clarissa, em nome dessa geração responsável por trazer esse evento à tona, anteriormente a um contexto de institucionalização da arte contemporânea, reivindicou uma alternativa ao edital tradicional gerido por uma comissão de seleção, defendendo algo como um “programa de residência”, um edital “autogerido pela classe artística” como uma plataforma onde cada artista interessado pudesse inscrever seu trabalho/projeto. No entanto, o próprio Maurício Castro assumiu que “porque enquanto a gente não tinha que dar nada pra ninguém, que as pessoas iam lá (...) e era só se inscrever, a gente estava em harmonia com o nosso princípio de inserção e não de recorte. *A partir do momento que você tem que dar o dinheiro, você não pode dar o dinheiro pra todo mundo. Aí você já criou esse recorte [grifo meu]*” (CAVALCANTI, 2011, p. 133). A necessidade de tornar previsível um formato de evento para receber verba, esbarra, numa contradição da utopia experimentalista assimilada e convertida em ideologia oficial, conclusão da dissertação da pesquisadora supracitada. Portanto, parece que a posição da geração, herdeira ou formada dos coletivos que incorporaram o discurso das neovanguardas dos anos 60 em sua crítica institucional, estivesse embasada “numa nostalgia da precariedade” que impulsionava o trabalho artístico em grupos que praticavam a autogestão, sem subordinação a alguma forma de seleção de cima para baixo, quando existe capital econômico além do social envolvido, ou quando os recursos públicos não privilegiam apenas a produção local de uma geração, alcançando visibilidade nacional.

Em relação à nova geração e aos novos sujeitos críticos, existe uma reivindicação por um paradigma de maior criticidade inclusiva do outro em relação ao já desgastado da

brodagem como justificativa para o experimentalismo ou vice-versa. Não é exatamente a descrença na experimentação autoral, a negação da qualidade dos trabalhos da geração anterior ou a dispensa do trabalho coletivo baseado na identificação entre agentes do campo da produção cultural que adotam linhas temáticas e poéticas próximas e na manutenção de parcerias pela competência comprovada com a trajetória de trabalhos bem-sucedidos executados juntos. Mas sim uma crítica sobre qual experimentalismo tem sido permitido manifestar-se e que tem angariado um público cativo, sobre um monopólio das atenções na disputa por recursos públicos; ou seja, a aparente contradição de um grupo relativamente consolidado no circuito artístico e audiovisual, que se autosustentou por tanto tempo com a “brodagem”, disputar os mesmos recursos com iniciantes no mesmo edital, ou mesmo, de rechaçar essa modalidade de inscrição burocrática, em nome de um experimentalismo já assimilado pelo paradigma oficial, como se ainda vivessem num contexto coletivo precário de autogestão. Não que seja proibida para a geração antecessora, alguma reverência das mais novas, ou um justo gozo e reconhecimento pelos anos de trabalho de guerrilha cultural. É mais a crítica à personalização e ao sequestro das conquistas coletivas e de política públicas de cultura, como se fossem resultados de uma emanção específica do seu grupo ou de sua geração.

Outra consequência é a superação de uma certa forma de análise que prioriza o óbvio ululante do aspecto cordial das relações brasileiras e nordestinas, como acusam os professores da UFPE Amílcar Bezerra & Fernando Weller (2017, p. 46) no artigo *A “Brodagem” e a crítica audiovisual em Pernambuco*:

Por esse viés, a dinâmica de relações que gravita em torno da brodagem cristaliza-se numa fórmula para superar a escassez de recursos materiais e viabilizar a produção cinematográfica num contexto periférico. Todavia, consideramos importante ressaltar as contradições desse modelo, que podem levá-lo à estagnação ou mesmo à decadência. Entendida como uma estratégia de sobrevivência em meio a um cenário hostil de produção, a brodagem deve ser repensada na medida em que se ajusta a um modelo baseado em financiamentos públicos e contínuos como o atual. O volume de recursos hoje investido pelo Estado na produção dos filmes já não impõe mais aos produtores a necessidade de recorrer à brodagem como *modus operandi*. Recentemente, tendo em vista a necessidade de democratizar a distribuição de recursos, a política cultural do estado deu um passo adiante no modelo de fomento ao cinema. Depois de muito diálogo com organizações da sociedade civil, o edital do Fundo de Incentivo à Cultura do Estado de Pernambuco –

principal mecanismo de fomento à produção cinematográfica no estado – estabeleceu critérios que limitam o número de projetos aprovados por produtor, asseguram recursos a propostas oriundas das mais diversas regiões do estado e ainda contemplam um significativo contingente de cineastas mulheres, negros e indígenas. Dessa forma, já é possível evitar que a política cultural do Estado perpetue o financiamento sistemático a projetos de um pequeno grupo de agentes que atua, de modo simultâneo, em diversas produções, num revezamento permanente de funções. A expansão do setor audiovisual em Pernambuco depende necessariamente de uma maior integração aos circuitos globais de distribuição e financiamento, mas também da profissionalização das relações no âmbito da produção local e da crítica. Contudo, diversos agentes do campo acabam enredados na teia da brodagem, inclusive os jornalistas e críticos, com óbvias implicações éticas sobre a crítica realizada nos jornais. Entendemos a brodagem como uma herança contemporânea do complexo de relações históricas coloniais que, no Brasil, continua a promover a expansão das relações afetivas e da esfera privada sobre o domínio das relações profissionais na esfera pública. (BEZERRA E WELLER, 2017, p. 46).

Não é difícil constatar, como relatam estes pesquisadores, uma certa onipresença do discurso cordial no meio da crítica audiovisual de Pernambuco e das artes no geral, o que inviabiliza um necessário distanciamento impessoal, o que é diferente de ser neutro politicamente ou indiferente eticamente. Ou seja, uma tomada de postura que não se reduz a um ataque pessoal ao autor, mas que analisa as qualidades técnicas, narrativas, dramáticas, a composição de um discurso artístico, baseado em referências presentes na própria obra ou a partir de um olhar construído do crítico, tributário daquela, exercido com equilíbrio entre paixão e lucidez, ou seja com sensibilidade e razão, ao mesmo tempo, como coloca Jean Douchet (2003, s.p.): “a crítica é a arte de amar. Ela é o fruto de uma paixão que não se deixa devorar por si mesma, mas aspira ao controle de uma vigilante lucidez. Ela consiste em uma pesquisa incansável da harmonia no interior da dupla paixão-lucidez. Um dos dois termos sendo mais forte que o outro, a crítica perde uma grande parte de seu valor.”¹⁴²No entanto, parece que, aos dois professores, esta paixão encontra-se descompassada pelo personalismo e o ânimo cordial dos pernambucanos, tendo-se em vista que a própria literatura acadêmica está, aparentemente, eivada por diagnósticos romantizados e recorrentes, como eles percebem na leitura de Amanda Nogueira (2014) sobre a brodagem baseada no “carinho interpessoal das relações” pernambucanas que provocam “estruturas de sentimentos” ou uma “virada

¹⁴² DOUCHET, Jean. L' Art d' Aimer. Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma - vol. 78
Paris: Cahiers du Cinéma, 2003. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/100/arttraddouchet.htm>

afetiva”¹⁴³ entre as gerações com consequências objetivas, de fato, sobre uma feição característica da produção audiovisual local, facilmente reconhecível por quem é de dentro e que encoraja uma endogamia. Mesmo nas análises de Clarissa Diniz (2008) sobre uma concepção do amor, como atitude cooperativa e biológica, ser a base do capital social, o que é seguido por Barbara Collier (2018) que fala no sentido de uma legitimação de uma rede de afetos trocados por uma geração, que culminou no engajamento pelo Coletivo 13, a eleição do PT e provocando o SPa das Artes, ou mesmo o estímulo proporcionado a uma criação artística prolífica, constante e original dos coletivos de arte, por numa concepção de amizade política que permite o dissenso, a contrariedade e a experimentação interna do grupo a partir de um fortalecimento das relações no espaço público, em Joana D'Arc de Souza Lima (2011). Um exemplo bastante contundente para ilustrar a crítica de Bezerra e Weller (2017), é a resposta de um cineasta¹⁴⁴ da novíssima geração (posterior ao surgimento do cinema digital, com a Símio e Trincheira Filmes) para Kleber Mendonça Filho, da geração intermediária entre a retomada e a mais nova, numa publicação de 25 de Novembro de 2019, que faz uma crítica ao filme de Cláudio Assis - Piedade (2019), pelo fato de o filme trazer atores globais em papéis regionais “forçando sotaque pernambucano”, ao invés de empregar profissionais nativos, embora concorrendo ao edital estadual, e por não inovar na linguagem “autoral”, repetindo temas da geração da retomada que viveu o manguebeat:

Trecho da publicação do cineasta: PS: Pernambuco tem vários roteiristas com menos de 30 anos, cheios de referências e vivências diferentes de quem já tá por aí, me parece que passou da hora de começar a colocar essa galera pra trabalhar. Pernambuco tem vários realizadores e produtores com menos de 30 anos e nenhum grande projeto na carreira que precisam concorrer no mesmo edital com Cláudio Assis, Lírio Ferreira, KMF, Paulo Caldas, Camilo Cavalcante, e etc. Não seria interessante pensar categorias dentro de nossas leis de incentivo para que novos nomes consigam espaço sem ter que brigar tanto por isso? Ideias. Espero não ter conclamado a ira de ninguém, olhando daqui tenho pra mim que só falei o que já está dado.

¹⁴³Embora Amanda Mansur Nogueira reconheça o afeto não apenas como carinho e emoção, mas como “fluxo impessoal antes de ser objeto” e como “forças corporais pré individuais que reduzem a capacidade do corpo em agir”, citando, respectivamente, Denilson Lopes e Patricia Clough, ela dá ênfase a um contexto emocional compartilhado por uma geração de cineastas que se organizaram em grupos de produtores audiovisuais em contraste com a Geração da Retomada, configurando a virada afetiva como mudança geracional que incorpora uma especificidade espacial e temporal em relação à cidade, um sentimento interpessoal e das subjetividades: “a virada afetiva tem a necessidade de trazer a afetividade como componente incontornável da subjetividade, não só pelo aspecto puramente racional, ou seja, encenado, mas principalmente sob o regime das emoções. É nesse sentido que fazemos a leitura dos filmes em busca do afeto, como forma de produção coletiva e colaborativa, que desestabiliza as obras” (NOGUEIRA, 2014, p. 60).

¹⁴⁴ o qual não será identificado por não estar no escopo da análise da tese ou ter sido contactado,

Kleber Mendonça Filho: Sem entrar na tua visão sobre Piedade (que eu não vi), acho o discurso dos mais jovens feito você com uma tendência para o comicamente mimado, como se para vocês tudo fosse “normal”. Ter um edital como o que temos, ter o São Luiz como ponto zero da produção pernambucana de seja lá que tamanho, os festivais, o Janela, tudo parece “normal”. Como se tudo tivesse caído do pé de manga. E exigir tratamento especial de leitura de roteiro também te parece normal. Bom, entre 1994 e 2003, eu tinha um roteiro chamado Eletrodoméstica, que foi sistemática e repetidamente rejeitado em todos os editais locais e federais. Nos editais locais eu ouvi que “era filme paulista dentro de apartamento” ou que “o final era muito sem jeito” ou que “não tinha história”. 9 anos sendo rejeitado e sempre com o requinte de ser o suplente (se davam 3 prêmios era o 4o). Aí um dia, o MinC premiou e o filme foi feito. Ou seja, tem muita coisa que não é normal, e ficar choramingando é normal, todo mundo choraminga. Todo mundo trabalha muito em cinema e às vezes sem nenhum resultado artístico ou pessoal ou financeiro. Uma triste verdade em qualquer país, até mesmo na nossa (hoje) generosa e ameaçada cadeia produtiva. Eu só sei que me agrada muito ver Enock e Matheus subindo no palco em Brasília apresentando mais um filme, que deve ser uma construção dentro de algo maior, creio. E que textos escritos por seja quem for, experiente ou jovem, sejam respeitados pelo que são, por serem fortes e honestos. Ae, wake up man.

Comentário-resposta do cineasta: Kleber, eu gosto de acreditar que nós nos admiramos mutuamente mas agora me pergunto se já trocamos alguma ideia sobre algo além de cinema, porque essa tua sugestão, mesmo que geracional, de que eu acho que as coisas caem do céu não combina muito comigo e com a minha vida. Fiquei um pouco chocado de lê-la, mas normal. Esse texto era sobre Piedade e atores pernambucanos, as proposições do p.s. eram só isso, ideias, como deixei claro lá. Não estou exigindo absolutamente nada, posto que não tenho poder algum pra isso. De fato todo mundo choraminga, não sei se o que fiz aqui foi isso, eu teria achado ótimo se você não tivesse levado 9 anos para aprovar o projeto de um ótimo filme num edital, caso o empecilho fosse estar concorrendo com nomes de maior peso e alcance. Estou super bem versado em como é trabalhar em cinema sem ter retorno algum (quando houve a notícia de que o Janela não aconteceria eu, Amanda, Juliana e os meninos fomos os primeiros a falar que não, não é possível, a gente faz o Janela acontecer mesmo sem grana, a gente corre atrás e dá um jeito), e estou igualmente feliz de ver o sucesso de Enock e Matheus (que tem trajetórias diferentes da minha, diga-se de passagem), não entendi bem como isso entra na conta de eu sugerir -sugerir, nenhum pecado-, que assim como já existe uma categoria como o Ary Severo, assim como já existem divisões entre categorias de festivais com mais ou menos de 5 edições, assim como já existem quesitos afirmativos para negros e mulheres, fossem discutidas maneiras mais interessantes de ajudar novos criadores a entrarem no jogo. Nem todo mundo consegue as coisas do jeito fácil, como você sabe e apontou, e como eu também sei muito bem. Beijo.

Para além da brodagem da classe artística das artes visuais e do cinema, como poderá ser visto, também, mais adiante nos dois próximos capítulos, os atores sociais de movimentos sociais civis de bairros, promovem ações coletivas de “mutirão,” “guerrilha cultural”, visando suprir uma lacuna estatal, o que provoca a insatisfação dos moradores varzeanos e dos

organizadores do coletivo Salve o Casarão da Várzea, por exemplo. A conduta adotada quando a instância governamental tenta promover uma reforma urbana sem considerar os anseios da população local, o que motiva os sujeitos a ocupar o espaço do Casarão Magitot por conta própria, é a mesma recomendada por Jane Jacobs (2014) com o planejamento urbano ortodoxo promovido pelo Estado, ao analisar o distrito de Boston, North End. Segundo Sharon Zukin (2014, p. 10), a lógica do comunitarismo defendida por Jane Jacobs baseia-se no diagnóstico de que “O Estado é um problema, e as pessoas devem resolver os problemas sociais elas mesmas” e “uma vizinhança precisa recriar a si mesma e tornar a se desenvolver [...] sua política não era uma política de dependência do Estado”. No caso a ser analisado logo mais, “a dependência do Estado” está mais próxima a uma reivindicação por direitos e uma denúncia de omissão do que de uma dispensa dos serviços públicos, como a crítica de Zukin ao comunitarismo em Jacobs parece sugerir.

PARTE 02 - SUBÚRBIO

piratas
plantados
na carne da aventura
desertaremos as cidades
ilhas de destroços
(Roberto Piva, Tempo de Tambor, *In: Ciclones*)

[...]
os meninos *curanderos*
se vestem de anjos nos Canaviais
resgatam Eros nas ruas
das cidades-sucatas
nos ritos da magia do Amor
& bebem morte numa
taça de crânio
(Roberto Piva, Menino *curandero*, *In: Ciclones*)

4 Tradição e Modernidade do Subúrbio: Produção Cultural, Extensão Universitária e Ativismo Urbano entre a Várzea e o Arruado,



Fig 03: Movimento Cultura da Várzea: Raízes e Vozes da Resistência Cultural Varzeana ii, 2014.

Créditos: Ariano, Arraial Varzeano

4.1 Paisagem mutilada e ruínologias do subúrbio: a formação do Movimento Cultural da Várzea e seus a(r)tivismos urbano e comunitário

O Arruado é o barroco dentro da universidade

Maurício Peixoto

Para além das ruínas e a dimensão contraditória que o barroco sugere na epígrafe, a fotografia acima traz a menção ao Arruado, remetendo a uma dimensão de contiguidade entre o Bairro da Várzea e comunidade que carrega o Sítio Arqueológico do Engenho do Meio, o que também evoca a relação de continuidade histórica, de antiguidade e tradição. A comunidade do Arruado, participa com a região da Várzea, de um movimento histórico de afirmação identitária e territorial de Recife e de Pernambuco, cujos vestígios estão presentes no sítio arqueológico citado, ao longo de uma antiga rota de interligação entre os engenhos e o Arraial Novo do Bom Jesus, localizado no Bairro de Torrões. Se, conforme já exposto no capítulo anterior, o Arraial Velho do Bom Jesus ou Sítio da Trindade era o quartel general do Movimento de Cultura Popular nos anos 60, o Arraial Novo do Bom Jesus e suas ruínas da fortificação de terra tombadas pelo Iphan em 1980, representam para alguns varzeanos um símbolo de continuidade de resistência cultural. Tendo-se em vista que, em 1646, este local foi designado pelo senhor de engenho e chefe militar lusobrasileiro João Fernandes Vieira, para guardar as munições de guerra e de boca das forças de resistência portuguesa, preparando-as para o combate nas duas Batalhas dos Guararapes (1648 e 1649). Como uma identificação quase que imediata, tanto pela relação com a extensão universitária, quanto pela penetração no bairro da Várzea, o Movimento de Cultura Popular nos anos 60 é reivindicado como tradição inspiradora do Movimento Cultural da Várzea: a fotografia exposta é um registro da estátua de João Fernandes Vieira, líder da Insurreição Pernambucana (1645-1654), construída sobre as ruínas da casa grande do Engenho do Meio, cujas terras foram oferecidas pelo primeiro reitor, Joaquim Amazonas, para a construção do Campus I da UFPE. O contexto de feitura da fotografia, ainda revela a faixa para divulgação da segunda edição do Raízes e Vozes da Resistência Cultural Varzeana, evento organizado como projeto de extensão pelo Movimento Cultural da Várzea, em parceria com o NEAFI, em parceria iniciada no ano de 2012 e tendo como um de seus articuladores o professor Dr. Edelson Albuquerque, que publicou a imagem no blog Arraial Varzeano, mantido por ele.

Como a relação do Movimento de Cultura Popular com a Várzea nos 1960 sedimentou as bases para o trânsito dos grupos de teatro, brincantes, folguedos e demais manifestações culturais populares ao campo da educação formal, articulou-se no ano de 1985 o Movimento Cultural da Várzea com sujeitos provenientes do Teatro Popular da Várzea e do Grupão, atuantes desde os anos 1970, estimulados pelo programa da Ação Cultural Libertadora, proposto por Jomard Muniz de Britto, na época dirigindo a Fundação Cultural Cidade do Recife¹⁴⁵. O que proporcionou mais tarde um engajamento da classe artística do bairro em prol da educação, como a criação da Escola Municipal de Artes João Pernambuco, fundada em 23 de agosto de 1991¹⁴⁶, a partir do esforço comunitário do Movimento Cultural da Várzea que promoveu várias atividades de formação artística no Centro de Apoio ao Menor e ao Idoso durante o ano de 1987¹⁴⁷, que hoje é o espaço da Associação de Moradores, onde se situava também a Unidade de Tecnologia em Educação e Cidadania (UTEC) Gregório Bezerra, na Praça Pinto Dâmaso.

Para além das questões artísticas, o engajamento comunitário da Associação de Moradores da Várzea no bairro é visível, também, nas questões do urbanismo, como revela o jornal *Folha dos Bairros* (ver figura abaixo),¹⁴⁸ editado pela ONG Equipe Técnica de Assessoria Pesquisa e Ação Social/ETAPAS, no ano de 1986, com a proposição de reconhecimento oficial de Zona de Interesse Social (Zeis) para a Vila Arraes através dos movimentos de bairro. A partir do ano de 1955, essas associações foram estimuladas pela gestão de Pelópidas Silveira (vice-governador em 1958 e prefeito em 1962) e depois por Miguel Arraes (prefeito em 1959 e governador em 1962) e com o MCP, sendo criada em 1963, a Federação dos Bairros do Estado de Pernambuco (FABEP), interrompida de agir pela ditadura militar. Essa agitação política foi reativada como influência no momento de abertura

¹⁴⁵ Cf. Valdi Coutinho. Movimento Cultural Várzea: o povo voltando às praças. Diário de Pernambuco, 14 de abril de 1986.

¹⁴⁶ Como pode ser verificado no site oficial da prefeitura do Recife em algumas reportagens do ano de 2008 como *Orquestra encerra comemorações de aniversário da Escola João Pernambuco* [Disponível em www.recife.pe.gov.br/2008/08/29/orquestra_encerra_comemoracoes_de_aniversario_da_escola_joao_pernambuco_163679.php] e de 2009, *Escola João Pernambuco abre exposição fotográfica*, [www.recife.pe.gov.br/2009/05/13/escola_joao_pernambuco_abre_exposicao_fotografica_166670.php]. Também este fato pode ser atestado a partir da fala de um dos mais destacados líderes do Movimento Cultural da Várzea, o ator Luiz França, no documentário da TV VIVA, *TV Matraca - Meu Bairro é o Maior: Várzea (2002)*, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-KnBvDc4jSc>

¹⁴⁷ Movimento Cultural vê bons resultados da sua atuação. Diário de Pernambuco, 26 de abril de 1987

¹⁴⁸ Algumas edições do jornal estão digitalizadas no link http://www.cpvsp.org.br/periodicos_exemplares.php?exemplares=PFOBAPE&titulo=FOLHA%20DOS%20BAIRROS

política na década de 80, quando, no Recife, acompanhando o surgimento do Movimento Nacional pela Reforma Urbana (MNRU), são criadas outras federações e assembleias de bairros assessoradas por Organizações Não-Governamentais (ONGS), como a ETAPAS,¹⁴⁹ e pela Comissão Arquidiocesana de Justiça e Paz. Nesse contexto de engajamento popular, é proposto um projeto de lei que estabelecia a urbanização e a ampliação do reconhecimento para todos os assentamentos autoconstruídos em situação irregular como Zonas de Interesse Social, as ZEIS, no intuito de modificar o artigo 14 da Lei de Uso e Ocupação do Solo Urbano (LUOS Nº 14.511) de 1983, que prevê o zoneamento da cidade, sendo aprovada pela Câmara dos Vereadores no dia 11 de março de 1987, o projeto de Lei do Plano de Regularização das Zonas de Interesse Social-PREZEIS (Nº 14.947),¹⁵⁰ na prefeitura de Jarbas Vasconcelos e governo estadual de Miguel Arraes (1987-1990), novamente.



Fig 04: Folha dos Bairros - Vila Arraes, Maio-junho de 1989

¹⁴⁹ ver o site da ONG <http://etapas.org.br/movimento-de-bairros-da-cidade-do-recife/>

¹⁵⁰ ver o artigo de Juliene Albuquerque (2006), A luta dos movimentos sociais urbanos: criação e manutenção do PREZEIS. In: II Simpósio Lutas Sociais na América Latina, 2006, Florianópolis. Lutas Sociais na América Latina, 2006. Disponível em <http://www.uel.br/grupo-pesquisa/gepal/segundosimposio/julienetenoriodealbuquerque.pdf>

É nessa interface, entre a classe artística e intelectual e a herança dos movimentos populares assessorados por ONGS e pela academia, que se situam as iniciativas dos sujeitos do Movimento Cultural da Várzea e da Associação dos Moradores da Várzea, tendo o produtor cultural e músico Well Carlos da Silva, articulador de ambos, artista que é também responsável pela Rádio Magitot, associada ao movimento Salve o Casarão da Várzea, do qual é uma das lideranças mais destacadas. Well lançou sua candidatura como vereador no ano de 2020 com a pauta do coletivo varzeano evidenciada em sua propaganda eleitoral e hoje assume a Rádio Magitot, com recursos de um projeto de extensão da PROEXC, *Movimento Salve o Casarão da Várzea: Rádio Magitot Web - cultura popular, saúde e empreendedorismo local*, no sentido de promover uma tendência da tecnologia social mediante emprego de software livre e da agenda do midialivrisimo, como forma de divulgação e incentivo da cultural local da comunidade. Essa disposição do movimento Salve Casarão da Várzea em casar cultura popular com tecnologia social, provém do fato de Well ser primo do Professor Edelson Albuquerque e ter sido parceiro deste no MCV, ao mesmo tempo que integrava a Produtora Cultural Colabor@tiva.PE, uma organização que visa prestar serviços e capacitar na área de comunicação (audiovisual, fotografia, jornalismo digital e produção de eventos) para “espaços multimídia ligados a centros culturais para atender demandas de artistas locais, mantendo a proposta de formação continuada em Cultura Digital e o uso de Software Livre.”¹⁵¹ A Produtora Cultural Colabor@tiva.PE surgiu em 2010, durante a participação de seus proponentes no evento EXPOIDEA - Feira do Futuro, que articulou uma rede de Pontos de Cultura de Pernambuco¹⁵²; a partir de janeiro de 2013, a produtora mobilizou o Movimento Conch@tiva, que efetuou uma ocupação cultural da Concha Acústica da Universidade Federal do Pernambuco (UFPE). Os fundadores da produtora, em artigo apresentado no EXPOIDEIA, mencionam como inspiração para a formação do coletivo, a revista O DILÚVIO, “lançada em 2003, paralelamente no Fórum Social Mundial, pelo jornalista Tiago Jucá Oliveira, em Porto Alegre, sendo a primeira publicação brasileira a aderir ao Creative Commons, licença livre que permite a reprodução, modificação e uso comercial do conteúdo”¹⁵³, o portal Som do Mangue, e, por conseguinte, do incentivo da

¹⁵¹ Pedro Jatobá e Luana Vilutis (2010, p. 01), Produtora Cultural Colaborativa. Revista EXPOIDEA 2010, v.1 n.1

2010. Disponível em: <http://issuu.com/expoideafeiradofuturo/docs/revista_expoidea_2010>.

¹⁵² CUCA Recife, Canal Capibaribe, Coco de Umbigada, Tecer e o Pontão de Cultura Digital iTEIA. Ponto de Cultura Cinema de Animação, Centro de Recondicionamento de Computadores CRC Marista-Recife, Cineclubes Tear Audiovisual e Movimento Cultural da Várzea

¹⁵³ <https://odiluvio.wordpress.com/>

gestão do Ministro da Cultura Gilberto Gil ao uso de tecnologia livre para a configuração de uma economia solidária mediante Pontos de Cultura, com a criação do programa Cultura Viva em 2004.¹⁵⁴

Outra inspiração possível, relacionada ao manguebeat, é o coletivo Re:combo, que atuou no âmbito multimídia da produção colaborativa audiovisual em projetos de arte digital e música de forma descentralizada¹⁵⁵, iniciado em outubro de 2001, a partir da reunião do mangueboy José Carlos Arcoverde (HD Mabuse) com Osman Frazão Lima, Regilson Queóps de Lima Melo, Miguel Pedrosa de Souza Jr. e Daniel Ferreira de Melo. O grupo foi pioneiro na promoção das licenças livres, tendo lançado a sua própria Licença de Uso Completo Re:combo - LUCR 1.0 estimulando a relativização dos direitos autorais sob a forma do “copyleft”, permitindo que algumas de suas músicas sejam remixadas à vontade¹⁵⁶. Se, de um lado, a produção cultural varzeana do Salve o Casarão/ Rádio Magitot está ancorada na extensão universitária e na tradição do MCP, de outro, está aproveitando a tradição da inovação tecnológica do movimento manguebit, que segundo reportagem da Folha de São Paulo de 09 de agosto de 1995 foi “o primeiro movimento cultural totalmente brasileiro disponível na rede mundial de computadores. O endereço eletrônico é <http://www.emprel.gov.br>. Ele abre as portas do ManguéBit, uma reunião da cena cultural do momento da cidade do Recife.”¹⁵⁷ além do emprego da webrádio Manguetronic, mantida por Renato Lins e Maria Duda no ar desde 1996, sendo o “primeiro programa de rádio da América Latina pensado especialmente para a internet¹⁵⁸”. O uso de páginas na internet pelos mangueboys, vai além, portanto, da imagem da antena parabólica enfiada na lama, como sustenta Herom Vargas (2004, p. 119), “o site Manguébit estreou em maio de 1995, no início da internet comercial; o Manguetronic, com programa de rádio pela internet, estreou em 1996, este com um dos primeiros programas de rádio pela internet, o UOL (Universo On Line) foi ter controle de áudio pela rede só em 97”. O envolvimento dos mangueboys com projetos radiofônicos, remonta ao início da cena punk recifense nos anos 80, no circuito da região

¹⁵⁴ Jatobá e Vilutis (2010)

¹⁵⁵ Marilei Catia Fiorelli (2006, p. 52), na Dissertação *Arte interativa e colaborativa em rede: estudo de caso do coletivo pernambucano Re:combo* (PPGAV/UFBA)

¹⁵⁶ Ver artigo do próprio HD Mabuse sobre a Re: Combo

<https://medium.com/fairplay/re-fa%C3%A7a-re-modele-re-combine-a49fde3ac248>

e página do Creative Commons sobre o coletivo: <https://creativecommons.org/2004/06/04/recombobrazil/>

¹⁵⁷ Cf. Fernando Canzian (1995) Movimento Mangue cai na rede Internet. Disponível em

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/8/09/ilustrada/16.html>

¹⁵⁸ <https://radiomanguetronic.wordpress.com/52-2/>

central do Bairro da Boa Vista, na rua 7 de Setembro e no Beco da Fome, momento em que surgem as bandas de rock (nos gêneros metal, punk, hardcore) como Devotos, Cambio Negro H.C. e Realidade Encoberta, quando em 1984, Renato Lins, que editava o zine Choque Punk e Fred 04 estudantes de comunicação, acompanhados de Helder Aragão (DJ Dolores) e de membros de bandas punk, produzem o programa “Décadas – tédio e civilização” pela Rádio Universitária.¹⁵⁹

A observação empírica no Bairro da Várzea conduziu a pesquisa para a percepção de um *ethos* cultural de relacionamento ufanista com o lugar onde se nasce, ou em que se radica, que baseia-se em grande medida em um *ethos* bairrista que se consolida em um afeto literal ao bairro onde se mora, e é por isso que começo a segunda parte da Tese com dois capítulos dedicados ao subúrbio. No campo pesquisado, o que chamo de “bucolismo de arrabalde” se aplica ao bairro da Várzea, localidade na qual fui morador por quatro anos, período que corresponde ao da pesquisa de doutoramento. Pude acompanhar por quatro anos grande parte das atividades dos movimentos sociais da Várzea, em particular o Salve o Casarão da Várzea que iniciou suas atividades de mutirão, reivindicação por reformas e ocupação do Casarão Magitot, a partir de abril de 2016, e do Plano Diretor na Várzea ou Articulação Várzea de Luta, cujos integrantes também se encontram no primeiro grupo. Os sujeitos de ambos os movimentos sociais sustentam uma continuidade de uma movimentação cultural que vem de antes do contexto atual, de uma série de reivindicações de toponímia pelo bairro e pela resistência cultural local, conforme conceito do geógrafo humanista Yi-fu Tuan (1980,p. 04), refletindo a respeito da experiência do espaço: *Percepção*, “a resposta dos sentidos aos estímulos externos” e a eleição de certos fenômenos sensoriais em detrimento de outros (estética/ fruição); *Atitude*, postura cultural associada às experiências de modo cumulativo e de valor cultural, ou seja relativas às memórias e à passagem do tempo; *Visão de Mundo* “é a experiência conceitualizada” ligada aos sistemas sociais e impessoalmente estruturados. Segundo Yi-Fu Tuan (1983) a diferenciação entre espaço e lugar reside, na atribuição de valor dada ao lugar em detrimento do espaço, e na relação complementar, respectivamente, entre a abertura que proporciona uma liberdade relativa, aparentemente irrestrita, do primeiro, e um pertencimento territorial que confere refúgio e segurança para o último, ou na gradação entre abstração e concretude daquele para o segundo. De acordo com o mesmo autor (TUAN, 1980), a afeição ao lugar, *topofilia*, manifesta no nível da percepção dos sentidos/ estético e

¹⁵⁹ ver Glaucia Peres da Silva (2010) e José Teles (2003).

no nível das atitudes, valores e visão de mundo, se atrela à mediação simbólica do espaço, que é inerente ao habitar e à apropriação: construir relações espaciais com significado.

A busca por uma *mediação simbólica do espaço*, ou seja de lugar, no sentido atribuído por Augé (2005) e Yi-fu Tuan (1983), adquire uma tonalidade de resistência cultural, e é um traço a ser explorado no contexto de pesquisa já exposto, assim como verificado na emergência de um “tribalismo” urbano em meio à globalização e sua condição de *Supermodernidade*. Esta condição contemporânea elucidada por Marc Augé, sintetiza as três transformações aceleradas que caracterizam o contexto globalizado atual, as quais, segundo o autor, são: a i) superabundância temporal, o excesso fatual ou a aceleração da história; ii) a superabundância espacial e iii) o excesso de ego ou individualização das referências. Augé evoca tal ferramenta conceitual para situar sua preocupação analítica em torno da mudança de objetos na pesquisa antropológica, os quais acompanham as vicissitudes do mundo no contexto atual, por onde se percebe que a abordagem da disciplina precisa considerar a incidência das transformações mencionadas. O contexto de evocação que o autor reconhece como precipitação da supermodernidade é a coexistência na realidade do mundo concreto de lugares, espaços e não-lugares (AUGÉ, 2005, p. 98). Lugar, no sentido antropológico, empregado por Augé, compreende um espaço onde se inscreve uma ideia de uma relação simbólica com um território, ou seja, é um espaço significado, com sentido, definido de modo identitário, histórico e relacional. Espaço, para o autor, seria uma ocorrência mais abstrata, que designa uma plasticidade, uma indiferenciação, em relação ao lugar, espaço com uso cultural, significado. Não-lugar é uma modalidade espacial gerada pela supermodernidade, que se opõe ao contexto relacional, identitário e histórico do lugar-receptáculo de relações específicas mediadas por símbolos, ou antropológico. A emergência dos não-lugares evidencia um modo de relação espacial, decorrente da globalização e dos fatores elencados resultantes da supermodernidade, que se pretende universal, transcultural, por onde indivíduos de todo o planeta transitam de modo passageiro e se inserem numa sociabilidade em que se produz um homem médio, representativo, mas isolado e similar a todos os outros e, paradoxalmente, que se reconhece cosmologicamente nos dispositivos padronizados e compartilhados em todo mundo em espaços destinados ao comércio, trânsito, transporte, lazer e consumo. Entretanto, não se apagam as referências históricas, identitárias e relacionais do lugar antropológico que se envolvem e se misturam com os não-lugares, possibilitando ao pesquisador constatar a continuidade destas referências nos modos

singulares de apropriação espacial e, conforme formula Augé (2005, p. 74), numa “polaridade fugidia” entre ambas modalidades.

A resistência cultural, enquanto fator unificador da percepção (fruição ou estética), visão de mundo e atitudes em relação ao lugar presente no discurso dos informantes contactados, é uma categoria que evoca a continuidade de agitação política e cultural no espaço público. Esta categoria remete genealogicamente no Bairro da Várzea para os anos 60 com a instalação das praças e círculos de cultura, ação empreendida pelo Movimento de Cultura Popular (MCP) e sugere a relação desta memória com a apropriação espacial dos sujeitos pela Praça Pinto Dâmaso, ao lado do Casarão Magitot, enquanto lugar de resistência cultural e política. A praça é um projeto original de Roberto Burle Marx (entre 1936 e 1937) que sofreu modificações posteriormente, incluindo o coreto de autoria de Abelardo da Hora durante a vigência do MCP.

Após este mesmo contexto de vigência do MCP, durante a ditadura militar, surgiu na Várzea, entre o segundo semestre de 1967 e o primeiro de 1970, o Grupão, um movimento cultural de jovens estudantes entre 12 e 22 anos formado por coralistas da igreja Matriz do Rosário e por dissidentes do time amador Racing Futebol Clube, apoiados pelo padre holandês Wilhelmus Johannes Van Leijden, vulgo padre Guilherme. O Grupão foi responsável por ter organizado um programa de debates com artistas, o “Noite de Violas com Debates Pinga Fogo”, dois Festivais de Música e algumas encenações teatrais, como a montagem autoral do grupo, “A Máquina de Resolver Problemas”, Morte e Vida Severina, de João Cabral de Mello Neto, e uma adaptação polêmica de A Paixão de Cristo, “Cristo no Mundo Hoje”, que foi atacada na época por ter sido considerada comunista e próxima do arcebispo Dom Hélder Câmara, o qual foi convidado para uma palestra e sarau do coletivo. Para a encenação de Morte e Vida Severina, o grupo contou com o incentivo do Teatro Popular do Nordeste a partir da orientação do dramaturgo Benjamin Santos, alcançando consagração midiática na época (SILVA SOBRINHO, 2012). Seu Lula do Arruado, meu principal interlocutor da comunidade do Arruado, cuja trajetória detalharei a seguir, relatou-me que seu primo era instrumentista que acompanhava o Grupão.

Herdeiros desse confronto de visões divergentes sobre o modernismo, mas que se aliaram no MCP antes do golpe civil-militar de 64 (a visão armorial de Ariano Suassuna e a tropicalista

de Jomard Muniz de Britto) e divergentes ainda da leitura regionalista de Gilberto Freyre, estão os movimentos culturais e sociais da Várzea. A partir da redemocratização, o peso simbólico da experiência sessentista do MCP foi maior enquanto influência de parte considerável dos sujeitos que foram interpelados na pesquisa, conforme se pode sentir no próprio espaço varzeano, pela ênfase em um bucolismo, em uma experiência de cidade do interior que ecoam tanto das fichas culturais de Francisco Brennand, quanto dos discursos dos moradores ao falarem do bairro. A experiência dos movimentos culturais da Várzea também assume um intercâmbio explícito entre os saberes formais e informais das instituições educacionais - O IFPE, A UFPE e a Escola Municipal de Artes João Pernambuco, principalmente - do bairro e os grupos de cultura popular, que repercutem o legado do MCP e da extensão universitária do SEC-UR.

Seria a EMAJPE uma iniciativa para suprir a lacuna deixada pelas Praças de Cultura do MCP e os Círculos Culturais do PNA? Muito provavelmente, tendo-se em vista a localidade do prédio, às margens do rio Capibaribe e inserida na comunidade Sete Mocambos, reproduzindo o discurso de Germano Coelho, “o Movimento de Cultura Popular nasceu da miséria do povo do Recife. De suas paisagens mutiladas. De seus mangues cobertos de mocambos. Da lama, dos morros e alagados...” e a proximidade com a entrada da propriedade da oficina de cerâmica de Francisco Brennand. Conforme indica a imagem e epígrafe que abrem este capítulo, a retomada dos movimentos das gerações anteriores parece animar os sujeitos da geração atual, e a tentativa desta introdução foi resgatar uma genealogia que pode explicar certos *leitmotifs* presentes no campo a ser apresentado mais profundamente a seguir. Da experiência de uma vanguarda modernista na educação popular nos anos 60, surgiram a paisagem mutilada da resistência cultural e as ruínas ou resquícios de uma totalidade bucólica que hoje é evocada como experiência ideal, alegórica de uma nação varzeana do passado, de uma harmonia entre natureza e cultura e entre cultura popular e erudita como nas fichas culturais de Francisco Brennand.

4.2 O caráter nacional-popular e o Movimento de Cultura Popular (MCP)

Segundo Renato Ortiz (1994), primordialmente, a evocação da cultura popular para representar a identidade nacional constitui uma apropriação deliberada pelos intelectuais de países periféricos (Europa meridional, Alemanha) e ex-colônias europeias, como é o caso brasileiro, para constituir um esforço de delimitação romântica da especificidade cultural destes territórios, partindo-se de uma posição que consagra a autenticidade das manifestações culturais tradicionais em detrimento da situação econômica e tecnológica desfavorável, ou seja da modernização deficiente. Nesta perspectiva inicial, o desenvolvimento de uma defesa das manifestações culturais tradicionais assume uma vertente de pesquisa folclorista que atende a um pressuposto conservador da ordem hegemônica que defende a manutenção do *status quo* oficial e esclarecido dos intelectuais e das classes oligárquicas com destacado papel de exaltação do rural, do agrário e de toda a estratificação de classes decorrente da ordem tradicional rígida. No Brasil, estes intelectuais que assumem a ordem folclorista, que valoriza um contexto pré-moderno e arcaico são, principalmente, representantes de uma visão do Nordeste enquanto região resistente às transformações modernizadoras concentradas na região Sudeste e, portanto, um local pitoresco de salvaguarda das definições espontâneas e legítimas da nacionalidade. Ortiz (1985, 1994) sublinha que a leitura do paradigma nacional-popular possui duas linhagens principais: i) a tributária do folclorismo e da ideologia da mestiçagem de Sílvio Romero e Celso Magalhães no final do século XIX, que é seguida, a seu modo, por Gilberto Freyre e ii) a articulada pelo ISEB a partir dos anos 50 e o Grupo de Itatiaia (Hélio Jaguaribe, Roland Corbisier, Rômulo de Almeida, Cândido Mendes de Almeida, Inácio Rangel e Evaldo Correia Lima, dentre outros), cuja ideologia era desenvolvimentista e reformista, partindo de uma visão mais politizada, emancipadora e crítica da situação colonial e da dependência econômica estrangeira. Esta segunda visão do nacional-popular desloca o sentido de popular das manifestações “folclóricas” para a conscientização geral da subalternidade e do subdesenvolvimento, no intuito de promover uma unidade política entre intelectuais e a classe trabalhadora camponesa (rural) e operária (urbana). Essa vertente influenciou, a partir dos anos 60, a formação marxista dos Centros de Cultura Popular, originalmente associados à União Nacional dos Estudantes no Estado da Guanabara (Rio de Janeiro), assim como a formação católica de esquerda do Movimento de Cultura Popular no Recife.

O Movimento de Cultura Popular (MCP), era uma organização da sociedade civil formada por um grupo de artistas e intelectuais, que contava com o apoio oficial de Miguel Arraes na Prefeitura de Recife (1º de janeiro de 1960 a 1º de janeiro de 1963) e no Governo estadual, entre 31 de Janeiro de 1963 a 2 de abril de 1964. A proposta do MCP era “educar para a liberdade” a partir da sistematização de atividades pedagógicas de instrução e de promoção da acessibilidade aos bens culturais e conscientização da cidadania política, conforme resume o próprio prefeito e governador Miguel Arraes e Germano Coelho, o principal ideólogo e presidente do movimento em depoimentos do periódico Arte em Revista n. ano 2 v. 3, 1964, respectivamente :

Educar para a liberdade". Com este objetivo foi fundado em Recife, durante a presidência de João Goulart e o Governo estadual de Miguel Arraes, o Movimento de Cultura Popular (MCP), uma sociedade civil, mantida pela Prefeitura de Recife e pelo Governo de Pernambuco. Além de um apoio oficial maciço, o MCP contou com o aval de grande parte dos intelectuais pernambucanos; entre seus fundadores figuram: Germano Coelho, Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho, Abelardo da Hora, Aloízio Falcão, Paulo Freire, Francisco Brennand e Luís Mendonça. O MCP desenvolveu suas atividades a partir de um programa pedagógico cujo objetivo era "proporcionar a elevação do nível cultural do povo". Deste primeiro núcleo de atividades, ligado à Secretaria de Educação do Município e respaldado por um orçamento bastante amplo, o movimento desenvolveu atividades no campo da arte popular através do Departamento de Formação de Cultura; construiu seis praças de cultura, centros culturais e de ensino técnico, o grupo de Teatro de Cultura Popular, inspirou a criação de núcleos com objetivos semelhantes até o sul do país, etc. Devido a seu escasso tempo de existência, os resultados práticos da atuação do MCP não podem ser corretamente avaliados. Em fins de 1963, foram feitos estudos para encaminhar a ampliação do movimento para além do âmbito municipal, mas o MCP foi dissolvido imediatamente depois do golpe de 1964, sob pesada repressão [depoimento de Miguel Arraes]

O Movimento de Cultura Popular é uma sociedade civil criada com o apoio da Prefeitura Municipal do Recife para "promover e incentivar, com a ajuda de particulares e dos poderes públicos, a educação de crianças e adultos" e "proporcionar a elevação do nível cultural do povo". Nasceu o MCP no Recife, cidade proletária. No Recife da insurreição pernambucana. Do nativismo. Da abolição. Das revoluções libertárias. Nasceu do ascenso das forças populares. Da organização das massas urbanas, que se fizeram representar nos postos-chaves do governo e da administração. Tem sua sede nas terras históricas do Arraial do Bom Jesus, e guarda também o mesmo espírito de luta. De autodeterminação. De fidelidade às tradições culturais do país. De responsabilidade quanto à sua independência definitiva. É um órgão de caráter técnico, rigorosamente apolítico e pluralista, segundo o modelo da UNESCO, porquanto não discrimina filosofia, credo ou convicções ideológicas. É um lúcido esforço da comunidade inteira – populares, estudantes, intelectuais, particulares e poderes públicos – para acelerar a elevação do

nível material e espiritual do povo, através da educação e da cultura. Nunca do assistencialismo, do empreguismo, de eleitoralismo. Porque a obsessão do MCP é educar para a liberdade. Para a autonomia. Para a maioria. Educar não só a criança. Mas o adolescente. E também o adulto. Educar através de escolas comuns. Educar, recorrendo a processos informais, nas praças públicas e em plena rua. Educar pelo rádio. Pelo cinema. Pela televisão. Pela imprensa. Educar, explorando novos métodos e técnicas de educação. Experimentando. Adaptando. Criando. Educar, recriando. Educar, informando. É assim a escola do MCP. A escola desburocratizada. Gratuita. Tecnicamente orientada. Descomercializada, porque não transfere, sob quaisquer pretextos, recursos que são para a educação. Desalienada. Regionalizada. Popular, porque voltada para a emancipação do povo. Alfabetizando. Educando. Transmitindo a cultura. Profissionalizando. O Movimento de Cultura Popular nasceu da miséria do povo do Recife. De suas paisagens mutiladas. De seus mangues cobertos de mocambos. Da lama, dos morros e alagados, onde crescem o analfabetismo, o desemprego, a doença e a fome. Suas raízes mergulham nas feridas da cidade degradada. Fincam-se nas terras áridas do Nordeste. Refletem o seu drama, como ‘síntese dramatizada da estrutura social inteira’.” *[depoimento de Germano Coelho]*

Usando um simbolismo revolucionário associado ao Arraial Velho do Bom Jesus, sede do movimento, onde no século XVII, o General Matias de Albuquerque defendeu a capitania de Pernambuco das investidas holandesas, naturaliza um caráter de assertividade política associada a um suposto lugar guerreiro da identidade cultural pernambucana. Assim como a mesma imagem da lama e dos mocambos que servem de contraste para a pluralidade e a riqueza da cultural local a despeito da miséria e da precariedade material, evocada no manifesto dos mangueboys 30 anos depois, o MCP reivindica uma posição de vanguarda pernambucana de âmbito nacional-popular para mobilizar as forças populares em prol do “mesmo espírito de luta. De autodeterminação. De fidelidade às tradições culturais do país. De responsabilidade quanto à sua independência definitiva.” A disposição geral do projeto era a de conciliar saberes populares aos eruditos, de promover uma circularidade cultural entre a educação informal e a formal mediante o uso do rádio, cinema, televisão, imprensa, artes plásticas, teatro e música inspirados pelo Método Paulo Freire de alfabetização, que se baseava numa visão pedagógica em que o exercício do ensino se aproximava da realidade cultural dos alunos e fazendo uso de imagens em slides, transmissões radiofônicas num tempo bastante curto (40 horas) e adaptado a rotina das classes trabalhadoras, como no Diafilme do Programa Nacional de Alfabetização (PNA), conforme explica Letícia Rameh Barbosa (2007, p. 210), “aos slides utilizados nos Círculos de Cultura, Freire confirma que eram dez e foram feitos (os originais) por Francisco Brennand, expressavam as situações existenciais para a

discussão dos conceitos de natureza e cultura” e o Portal dos Fóruns de Educação de Jovens e Adultos¹⁶⁰ "contém as situações de aprendizagem que introduzem as palavras geradoras, o desdobramento delas e a formação de novas palavras e pequenas frases. O diafilme foi encontrado após ficar 30 anos guardado em uma geladeira." (Fonte: <http://forumeja.org.br>).



Fig 05 (Sequência de 10): Série de Fichas culturais, desenhos em Nanquim de Francisco Brennand para o Diafilme do Programa Nacional de Alfabetização

160 <http://forumeja.org.br/sites/forumeja.org.br/files/fichasdecultura.pdf>



Ficha 1: O homem diante da natureza e com a realidade



Ficha 2: A natureza – mediadora da comunicação entre o homem e o mundo da cultura



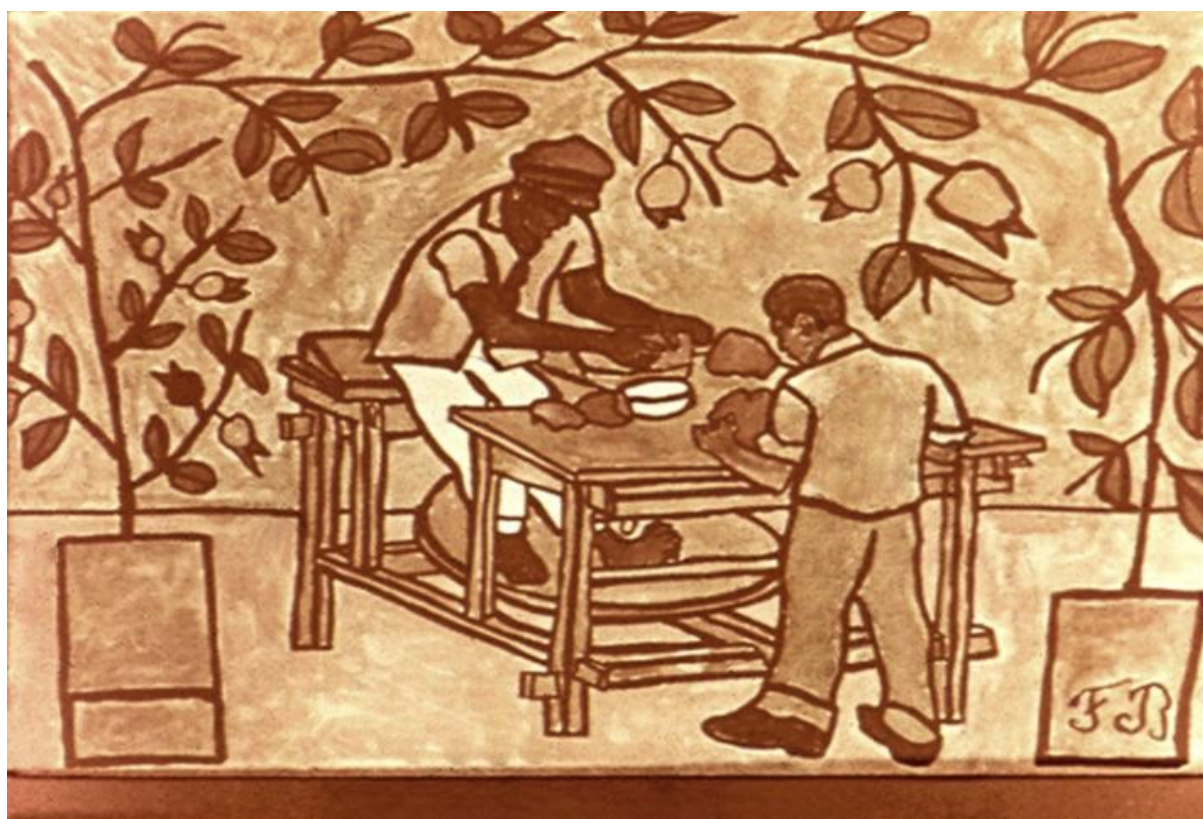
Ficha 3: O caçador iletrado



Ficha 4: O caçador civilizado



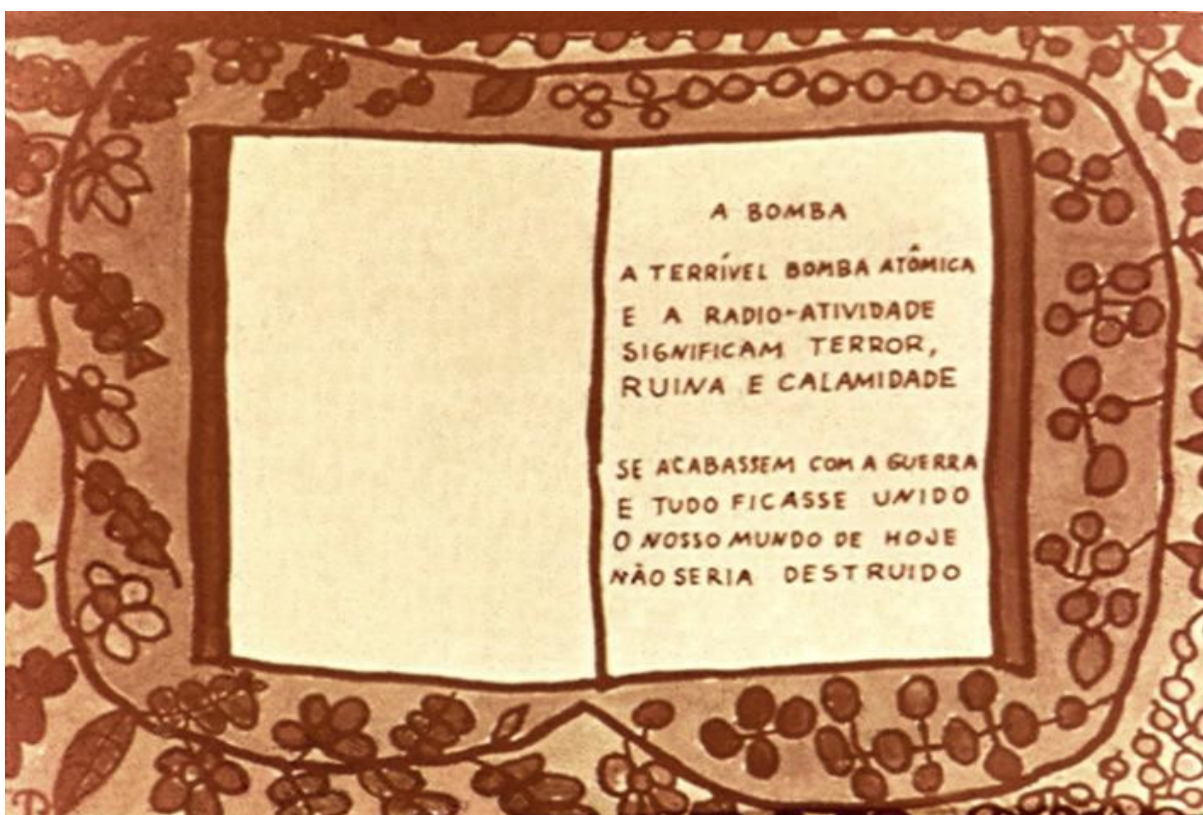
Ficha 5: O gato caçador



Ficha 6: Homens trabalhando o barro



Ficha 7: O jarro de barro



Ficha 8: O livro e a poesia



Ficha 9: O gaúcho e o vaqueiro



Ficha de cultura n. 10 - O círculo de cultura, Francisco Brennand (1963). As fichas estão disponíveis em <https://www.flickr.com/photos/forumeja/sets/72157630396695098/>

Conforme explicam Fávero e Motta (2012, p. 11), os desenhos de Brennand foram adotados pelo PNA após o uso de outras imagens em *Angicos* no primeiro semestre de 1963, “os desenhos eram reproduzidos em diapositivos, abrindo o “filminho” que seria usado nos círculos de cultura do Programa Nacional de Alfabetização (PNA), criado pelo MEC, no final de 1963.” A explicação do próprio Paulo Freire apud Fávero e Motta (2012) para a utilização dos desenhos estava assentada na concepção antropológica de cultura, a partir do qual se discute o contraste entre natureza e cultura, segundo uma abordagem que vai do animal ao humano, do iletrado ao civilizado e destacando as diferenças culturais entre indígenas, o homem civilizado e alfabetizado, e as culturas regionais, destacando o papel ativo do homem sobre a natureza, a emancipação proporcionada pelo livro sobre as ruínas, a barbárie e a bomba atômica e, de certo modo, relativizando a condição do progresso material sem uma visão crítica dada pela educação e a leitura, podendo se atrelar as imagens de um contexto rural das fichas 01, 02 e 10, a posse do livro na mão dos personagens humanos que cultivam a terra ao círculo de cultura que os alfabetiza. A bomba atômica e o barro manufaturado como artefatos do progresso material terreno que diferenciam a educação sem e com viés crítico. O jarro, como produto final do barro manufaturado, iguala a cultura popular à cultura erudita do livro, no filme exibido no círculo cultural da ficha 10. Os círculos de cultura fazem parte das seis etapas do Sistema Paulo Freire de Educação e da sua concepção de uma Universidade Popular onde seriam aproveitados “aqui em Pernambuco, as Associações de Bairro e os Sindicatos Rurais, estabelecendo-se assim uma rede de pequenos “institutos de estudos brasileiros” (IPEBs) ligados à Universidade do Recife, que funcionarão como verdadeira universidade volante. Em Pernambuco, o SEC, o MCP (Movimento de Cultura Popular), a Promoção Social, o MEB (Movimento de Educação de Base), a AP (Ação Popular) e a SUDENE (Setor de Reformulação Agrária)” (MACIEL, 1983, p. 131).

O Método Paulo Freire que orientava o PNA, fruto das reformas de base aplicadas pelo Governo de João Goulart, inspiraram o Movimento de Educação de Base (MEB) e o Movimento de Cultura Popular-MCP. Ambos contavam com grande aporte de intelectuais católicos e embora no MCP a maior parcela de colaboradores fosse católica, havia uma minoria comunista composta por Aluísio Falcão e Abelardo da Hora, ambos filiados ao PCB, o que era sustentado pelo “caráter técnico e rigorosamente apolítico e pluralista, conforme modelo da UNESCO”, manifesto no depoimento do advogado, educador e pensador social católico Germano Coelho. Abelardo da Hora, na época, era diretor da Divisão de Parques e

Jardins, secretário municipal de Cultura e diretor da Divisão de Artes Plásticas e Artesanato do MCP e projetou coretos de cinco Praças de Cultura em Iputinga, Torre, Beberibe, Várzea e em Casa Amarela. Nestas praças, conforme depoimento de Silke Weber, coordenadora do projeto das Praças de Cultura, Silke Weber ao jornal Última Hora do dia 16 de agosto de 1962. p.03 e o Inquérito Policial Militar no 709-3, citados por SOUZA (2014, p. 60), o MPC procurava “favorecer o desenvolvimento da consciência crítica, por meio de debates públicos, que, quando possível, deveriam ser feitos com a participação dos núcleos populares.” e o “desenvolvimento da capacidade cultural do povo, por meio de: teatros, programas de TV, cine-clubes, clubes de literatura, biblioteca, ciclo de pais, esportes, etc”

No segundo semestre de 1963, um dos locais onde foi exercido o trabalho de campo, o bairro da Várzea, que será detalhado mais adiante em capítulos seguintes, destacou-se pela aplicação bem sucedida do método Paulo Freire sob o Programa Nacional de Alfabetização PNA, com a criação de nove círculos de cultura no bairro e nos arredores da CDU, que visavam reproduzir a experiência de Paulo Freire no sertão potiguar realizada em Angicos no início do mesmo ano (VERAS, 2010). O PNA, gerenciado pela Comissão Nacional e pela Regional de Cultura Popular, sob a direção de Paulo Freire e Jomard Muniz de Britto respectivamente, atuava a nível federal e amparado academicamente pela equipe do Serviço de Extensão Cultural da Universidade do Recife SEC-UR (atualmente, a UFPE) formada por um grupo progressista católico, que herdou junto ao MCP a técnica das aulas radiofônicas do Movimento de Educação de Base da Igreja Católica no meio rural, aplicada na Rádio Universidade, o que segundo Dimas Veras (2010, p. 117) foi “a primeira experiência sistemática de extensão universitária no Brasil, tendo em vista que os cursos avulsos já existiam de longa data. A curta duração de vida do SEC/UR (pouco mais de dois anos) foi de grande intensidade e dinamismo”

A partir de 1963, se daria o (des)encontro de três visões do modernismo já mencionadas - o regionalismo de Gilberto Freyre, o modernismo figurativo engajado de Ariano Suassuna e Abelardo da Hora e o modernismo experimental que influenciava a carreira ainda acadêmica de Jomard Muniz de Britto -, o que se sucedeu a partir dos artigos jornalísticos de Gilberto Freyre denunciando a “penetração comunista na Rádio Universidade, referindo-se ao programa do MCP transmitido por esta estação. A contenda

ganha maior intensidade quando Gilberto Freyre passa a publicar nos jornais da cidade críticas ao próprio reitor João Alfredo e aos demais professores do SEC/UR.” (VERAS, 2010, p 134). A paranoia instalada por Freyre, obviamente, serviu ao fim de todas essas atividades e ao golpe militar de 1964 que as encerrou abruptamente.

4.3 Breve contextualização histórica da Várzea e o Movimento Cultural da Várzea

A identificação do Movimento Cultural da Várzea e de alguns líderes comunitários do Arruado do Engenho Velho com uma tradição relacionada ao Movimento de Cultura Popular nos anos 60, encaminha a reflexão deste capítulo, como já apontei na introdução geral, para uma modalidade cultural de historicidade que desvia-se da preeminência aos eventos mais significativos, dos acontecimentos mais explosivos, buscando aqui, ao contrário, ater-se aos elementos culturais do cotidiano que alimentam uma sucessão de fatos que contém potencialmente a predisposição para a recepção de uma tendência hegemônica, global e macroestrutural que produz esses paroxismos. Refiro-me à leitura contemporânea que concentra a preocupação local com a ocupação do espaço público e o direito à cidade, como uma consequência direta da onda global de protestos arregimentados pelas redes sociais na internet a partir de 2011, desencadeados pela Primavera Árabe ou o Occupy Wall Street, culminando no Ocupe Estelita.

Entretanto, defendo uma leitura onde tanto a ocupação do espaço público, quanto o uso das redes sociais, dos meios de comunicação de massa, das mídias digitais e do espaço cibernético, que são de fato, utilizados pelos sujeitos do Movimento Cultural da Várzea, Associação dos Moradores, Salve o Casarão da Várzea e da Comunidade do Arruado, está amparada pela literatura como processo vigente de fato já no manguebeat durante a década de 90. Sem desconsiderar a especificidade das ditas “redes de indignação e esperança” formuladas por Manuel Castells (2013) para caracterizar o associativismo digital e comunitário da sociedade civil e dos movimentos sociais mediante o uso das páginas virtuais para se contrapor ao Estado, no contexto recente a partir da Primavera Árabe, assim como o papel que, de fato, desempenhou na popularização e no alcance de pessoas que não estavam originalmente associadas aos movimentos político-culturais, meu campo de pesquisa se desenhou a partir de uma geração de pessoas que agem conforme um legado forte de embates de interpretação para a modernização econômica e política, na ocupação do espaço público, antes de haver essa demanda divulgada ostensivamente nas redes sociais a partir deste

contexto assinalado por Castells. É inegável o uso disseminado das redes sociais enquanto ferramenta de articulação política e cultural e formação de redes de apoio até pelos sujeitos de gerações anteriores ao advento da internet, embora as reivindicações e interesses acionados pelos protestos atuais já tivessem lugar nos movimentos sociais antes das redes sociais, utilizadas mais como ferramenta de divulgação e articulação e não como a fonte imediatista de conscientização dos problemas enfrentados pelos grupos em pauta, como procurarei demonstrar conforme resultado das minhas observações da pesquisa.

Retomando a epígrafe visual do início do capítulo, no monumento em homenagem ao denominado restaurador & mestre de guerra João Fernandes Vieira, com estátua moldada em bronze pelo artista Bibiano Silva, que foi professor da EBAP e está hoje localizada no Campus I da UFPE, existe uma placa com a seguinte inscrição: “Neste local existiu a casa de João Fernandes Vieira onde em 13 de junho de 1645 os restauradores declararam guerra aos holandeses que ocuparam este Paiz” (sic). Este local faz parte do Sítio Arqueológico do Engenho do Meio, reconhecido pelo Iphan desde 10/01/1996; está no Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos (CNSA) do Sistema de Gerenciamento do Patrimônio Arqueológico do site do Iphan¹⁶¹. Na ficha de registro alerta para a ameaça de construção de estacionamento para o Centro de Convenções da UFPE e aponta a necessidade de mais estudos. Estes estudos realizados por Luiz Silva Jr. (2017) possibilitaram a identificação, mediante a sobreposição cartográfica de mapas antigos, de uma porção original do Caminho da Várzea, percurso que ligava engenhos da antiga Freguesia da Várzea ao Arraial Novo do Bom Jesus até o Engenho da Madalena (hoje bairro, onde a casa grande é o Museu da Abolição). De acordo com o mesmo autor, também foram encontradas nas prospecções arqueológicas:

[...] o poço d’água, as fundações do bueiro, os vestígios de trilhos, a área das caldeiras, as relações espaciais com o Riacho do Cavouco (nome de rubrica arquitetônica que define as paredes de pedras que seguram a roda d’água)”, [...] “as fundações das fábricas de álcool e açúcar. As fundações de alvenarias do século XIX afloram ao lado direito do caminho de terra. Enquanto que do lado esquerdo, os fragmentos de louças e cerâmicas são recorrentes no entorno do arruado.” (SILVA JR, 2017, páginas 17 e 23).

O Caminho da Várzea indica que o bairro foi um importante ponto estratégico de interligação entre os engenhos desde o período colonial. Além de ter sido o primeiro núcleo de povoamento suburbano da cidade, originário do Engenho Santo Antônio, fundado na

¹⁶¹ <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1699> com o cadastro N. CNSA PE00082
http://portal.iphan.gov.br/sgpa/cnsa_detalhes.php?6575

segunda metade do século XVI, durante o governo do segundo donatário Duarte Coelho de Albuquerque (1560-1572), por doação a Diogo Gonçalves, auditor da gente de guerra da Capitania de Pernambuco, “a título de dote, por ocasião do seu casamento com D. Isabel Fróis, afilhada ou protegida da rainha D. Catarina, mulher de D. João III [...] e dando-lhe em dote as terras de Beberibe, onde fundou ele os engenhos de Santo Antônio da Várzea, da Casa Forte e o de Beberibe, para cada um dos seus três filhos.” (PEREIRA DA COSTA, 2015, p. 157). Ainda sob a jurisdição de Olinda, a vasta região que formava a Várzea do Capibaribe, que na época ia do Município de São Lourenço da Mata até o Bairro de Afogados, em 1630, segundo o Marquês de Basto e donatário de Pernambuco em suas Memórias Diárias, concentrava em seu território dezesseis engenhos: Engenho Santo Antônio; Engenho do Meio; Curado; Torre; Madalena; Apipucos; Monteiro – S. Pantaleão do Monteiro; Casa Forte; Jequiá; Ambrósio Machado; Engenho de Francisco de Brito; Luis Braga Bezerra; d. Catarina; Engenho do Brum; Camaragibe; e o Engenho São Francisco Xavier – Caxangá. A referida freguesia religiosa permaneceu até o século XVIII como a única povoação com status de centralidade de toda esta extensa área. Era a Povoação da Várzea, em torno da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário, antiga capela do Engenho Santo Antônio e apenas as povoações de Afogados e Poço da Panela contavam com alguma estrutura básica para serviços (SILVA SOBRINHO, 2012, p. XXXI) e “em honra da protetora daquela povoação, Nossa Senhora do Rosário, foi erguida uma capela que, no início do século XVII, veio a ser sede da primeira freguesia suburbana desta área, hoje ocupada pelo município do Recife, conforme assinala o “Livro que dá razão do Estado do Brasil” (1612)” (MEDEIROS, 2011, p. 239). A Matriz de Nossa Senhora da Várzea recebeu o título honorífico de Imperial em 21 de setembro de 1854, pelo imperador Dom Pedro II ao ter aceito ser o título de juiz perpétuo da igreja. Segundo Rubem Franca (1977, p. 278), um dos líderes da restauração pernambucana, Dom Antônio Filipe Camarão, chamado Potyguacú, da tribo dos potiguaras, está sepultado na Matriz, onde há uma placa que registra o fato que diz: “Nesta igreja foi sepultado em 1948, após a primeira vitória dos Guararapes, o bravo dom Antônio Filipe Camarão, governador dos índios que, com seus arcos e flechas, defendeu a Fé e a Pátria contra o batavo invasor”.

O Caminho da Várzea corta a comunidade do Arruado do Engenho do Meio, popularmente conhecida por Arruado do Engenho Velho, que constitui um agrupamento de posseiros formado por doze famílias descendentes de operários da Usina Meio da Várzea (1904-1933). No primitivo engenho de propriedade de João Fernandes Vieira (1613-1681),

líder da Insurreição Pernambucana (1645-1654), movimento de portugueses donos de engenhos contrários à dominação holandesa em Pernambuco, a casa grande serviu de local de reunião e articulação da revolta que culminou nas duas Batalhas dos Guararapes e a expulsão dos batavos (ver figuras abaixo). Nesta época, a povoação da Várzea era o centro administrativo colonial de Pernambuco, onde se concentravam a Santa Casa de Misericórdia de Olinda, o Hospital Militar e o Senado da Câmara de Olinda. (PEREIRA DA COSTA, 2015, p. 179).

De acordo com Silva Sobrinho (2012), a produção açucareira varzeana manteve-se inalterada até a segunda metade do século XIX, com a implantação das usinas. Ainda em 1882, existiam na povoação Várzea do Capibaribe, os seguintes engenhos em funcionamento: Borralho, Brum, Cova de Onça, Cumbe, Curado, do Meio, Poeta, Santo Cosme, São Francisco, Santo Inácio, Santo Amarinho e São João, mas logo deu-se a conversão de alguns em usinas, “sendo a Usina São Francisco da Várzea (1874-1900) a primeira de Pernambuco, em seguida surgiram a Usina São João da Várzea (1894-1943) e a Usina Meio da Várzea (1904-1933). Esta última teve como proprietário Ignácio de Barros Barreto e funcionava nas terras do antigo Engenho do Meio.” (SOARES, 2017, p. 27). Após a falência da usina, as terras da propriedade de Ignácio Barros Barreto foram vendidas para a família do futuro fundador e primeiro reitor da UFPE, Joaquim Amazonas, que passou a infância na antiga casa grande do Engenho do Meio. Posteriormente, em 1947, a família decidiu criar o Loteamento Residencial Engenho do Meio, mas Joaquim Amazonas doou uma parte da propriedade para o Campus da UFPE, antes Universidade do Recife criada pelo Decreto-Lei da Presidência da República no 9.388, de 20 de junho de 1946, tendo sua fundação em 11 de agosto do mesmo ano, tendo Joaquim Amazonas como reitor e autor da escolha e doação das terras do Engenho do Meio, por querer descentralizar o campus: “minha preferência pessoal, não tanto por ter ali nascido, em sua velha casa grande, como por entender que a universidade deve afastar-se, quanto possível, do bulício da cidade” (SOARES, 2017, p. 29).

O primeiro prefeito universitário da UFPE foi Manoel Quirino de Souza, nomeado pelo próprio reitor, era “egresso de Camocim de São Félix, numa leva de trabalhadores, que veio trabalhar para a Usina Meio da Várzea, a convite do usineiro Ignácio Barros Barreto”¹⁶²,

162

<https://euliricoeu.wordpress.com/2016/08/30/ufpe-70-anos-arruado-146-uma-certidao-de-1890-e-suas-historias/>

conforme publicação no blog de Seu Lula Arruado, do qual falarei mais adiante, e também continuou funcionário e homem de confiança da família Amazonas. Segundo Seu Lula do Arruado, o reitor Joaquim Amazonas remanejou as famílias de posseiros para: “as áreas livres do projeto da construção e muitos, como o seu homem de confiança e administrador do loteamento, o Sr. Manoel Quirino, foram se mudando para a Rua do Bom Gosto, na altura do nº 37, trecho que hoje é chamado de Arruado do Engenho Velho da Várzea.”¹⁶³

Manoel Quirino foi avô do falecido líder comunitário Maurício Peixoto, o qual segundo conversa informal com seu Lula via whatsapp, era filho de Dona Lindalva Peixoto, que foi cozinheira do Movimento de Cultura Popular na década de 60 e casada com o filho de seu Manoel Quirino, José Gregório de Souza Oliveira. Dona Lindalva foi homenageada pela sua participação no MCP, no Coreto da Praça Pinto Dâmaso, I na primeira edição do projeto do Movimento Cultural da Várzea, em 2013, no evento “Raízes e vozes da resistência cultural varzeana”, que aconteceu pela segunda vez no ano seguinte e consta na faixa registrada pela fotografia acima do Monumento a João Fernandes Vieira. O registro da homenagem foi filmado e está na página do MCV no youtube ¹⁶⁴. No vídeo e nas imagens dos cartazes dos eventos, algumas atividades são chamadas de Círculo de Cultura, evocando uso do coreto da Praça Pinto Dâmaso para as Praças de Cultura do Movimento de Cultura Popular (MCP) e os Círculos Culturais do Programa Nacional de Alfabetização. Estes dois eventos (ver figuras abaixo) eram organizados pelo Movimento Cultural da Várzea, MCV, a partir do ano de 2012 envolvendo artistas, estudantes, professores e representantes de comunidades do bairro da Várzea em parceria com a UFPE, por meio da Pró-Reitoria de Extensão – PROEXT,¹⁶⁵ envolvendo o NEAFI - Núcleo de Educação Integral e Ações Afirmativas, coordenado pela Professora Ana Emília Castro, já citada acima.

¹⁶³ <https://euliricoeu.wordpress.com/2016/12/14/o-barbeiro-e-a-chamine-da-usina/>

¹⁶⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=XXPf0enR9uI>

¹⁶⁵ em 2015, tornou-se PROEXC, Pró-reitoria de extensão e cultura



Fig. 06: Varanda da Casa de vivendas ou casa grande do Engenho do Meio, com vista para o Arruado
(Fonte: FUNDAJ)

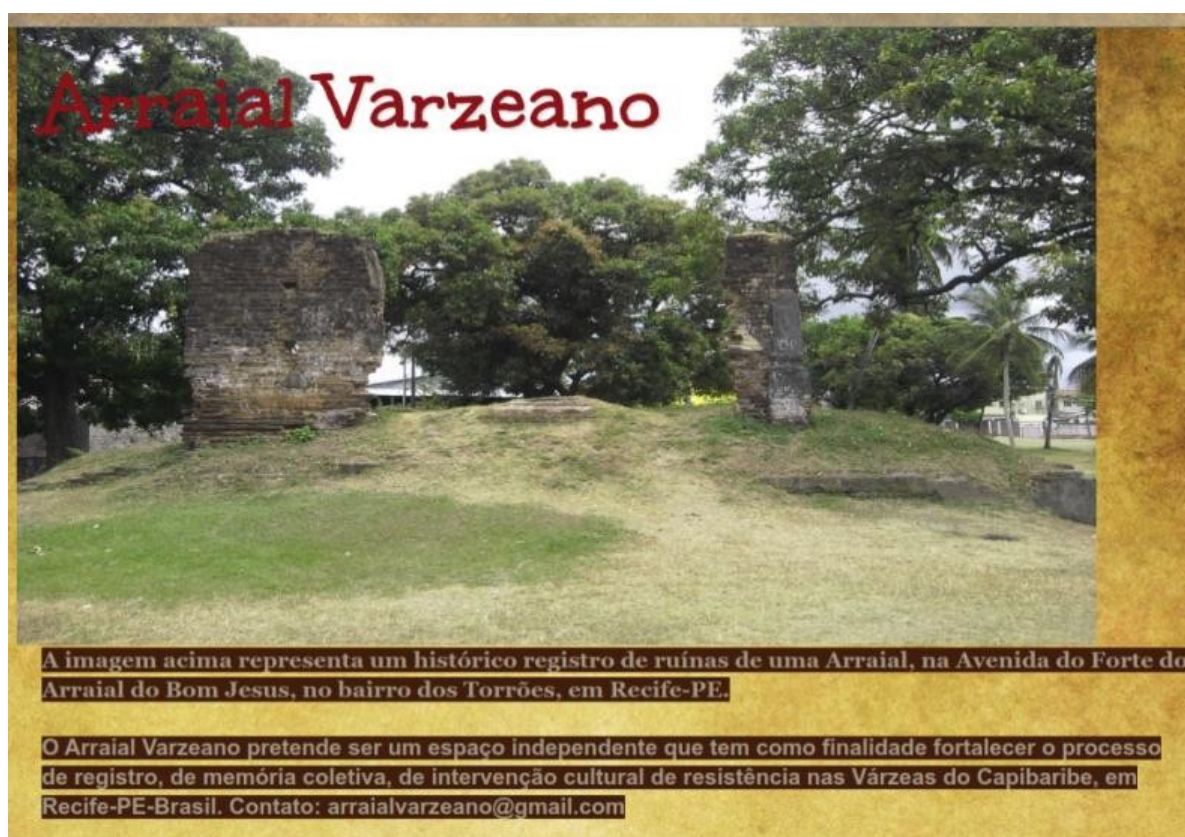


Fig 07: Cabeçalho do blog Arraial Varzeano, mantido por Edelson Albuquerque, articulador do MCV, evocando o destino do Caminho da Várzea e a Insurreição Pernambucana com as ruínas do Arraial Novo do Bom Jesus



A CULTURA DA VÁRZEA CELEBRA O ANIVERSÁRIO DA UFPE

RAÍZES E VOZES DA RESISTÊNCIA CULTURAL VARZEANA

De 6 a 11 de agosto de 2013 - UFPE e Praça da Várzea

Programação

Exposição Memória Viva

Exposição fotográfica sobre a trajetória arquitetônica e artística da Várzea

De 6 a 9/8, das 8h30 às 20h30 - Centro de Educação – CE-UFPE

Exposição do artista Índio Batera

Miniaturas e maquetes de instrumentos musicais em material reciclado

De 6 a 9/8, das 8h30 às 20h30 - Centro de Educação – CE-UFPE

Feira de artesanato

De 6 a 9/8, das 8h30 às 17h - Centro de Educação – CE-UFPE

Dia 10/8, 15h às 21h – Praça da Várzea

Dia 11/8, a partir das 14h - Laguinho da UFPE

Debate na UFPE

Diálogo entre a UFPE e as comunidades populares circunvizinhas

Dia 9/8, às 18h - Auditório do CE-UFPE

Círculo de Cultura

- Diálogo entre educação e cultura com instituições públicas de ensino do bairro

- O Movimento de Cultura Popular do Recife, a Várzea e a UFPE

- Exibição do vídeo “Meu Bairro é o Maior”

- Homenagem a pessoas que contribuíram para a formação artístico-cultural da Várzea

Dia 10/8, das 15h às 21h – Praça da Várzea

Intervenções Culturais

Dia 11/8 (Domingo)

No Laguinho da UFPE

14h É uma voz na praça: Roda de Contação de Histórias; e Poesia

15h A Burra da Várzea e o Boi Teimoso

15h30 Grupo de Capoeira Chapéu de Couro

16h Maracatu Leão do Norte

16h30 Bloco Lírico Flores do Capibaribe

17h Palha de Coco

17h45 Mantra-catu

18h30 Beth Cruz e o Afoxé da Várzea

19h15 Maracatu Várzea do Capibaribe

20h Escola de Samba Juventude Unida da Várzea

20h45 Bate o Ganzá (Samba de coco)

21h30 Zé Lasca Vara e o Coco que Roda

22h15 Banda Natureza Humana

Apoio



Realização



MOVIMENTO CULTURAL DA VÁRZEA
movimentoculturavarzea@gmail.com

Fig. 08: Cartaz do “Raízes e vozes da resistência cultural varzeana no campus da UFPE” em Agosto de 2013, 1ª edição (realizado no Campus da UFPE e na Praça Pinto Dâmaso)

**RAÍZES E VOZES DA RESISTÊNCIA CULTURAL VARZEANA
EM DEFESA DAS COMUNIDADES POPULARES
DA VÁRZEA DO CAPIBARIBE**

PROGRAMAÇÃO

* Oficina pedagógicas (dias 11/08, 13/08, 14/08 no horário das 8h 30 às 17h)
Local: Escola Estadual Cândido Duarte, na Várzea.

- 1 - Oficina de Conservação Documental, com Gustavo Paz; (11/08)
- 2 - Oficina de Percussão, com Samucka; (13/08)
- 3 - Oficina de Gíbi, com Well; (14/08)

Feira de Artesanato (11 a 15 de agosto no Centro de Artes e Comunicação - CAC), dia 16/08, Praça da Várzea, e dia 17/08, na Concha Acústica da UFPE

11 a 14 de agosto, no hall do CAC - Exposição do Índio Batera (de 08h às 18h)

15 de agosto no Arruado -

1. Círculo de Cultura (14h)
2. Homenagens (17h)
3. Vídeos (Arruado do Engenho Velho e Mestre Manoel: homem, o caboclo e a lança) (18h)
4. Bloco Lirico Flores do Capibaribe (19h)
5. Bate o Ganzá (19h 40)
6. Abraço no Arruado

16 de agosto Praça da Várzea -

1. Contação de história (14h)
2. Capoeira da Várzea (15h30)
3. Burra da Várzea (16h)
4. Círculo de Cultura (16h30)
5. Vídeos (Raízes e Vozes da Resistência Cultural Varzeana) (18h30)
6. Coco Raízes do Capibaribe (21:00)

17 de agosto na Concha Acústica da UFPE a partir das 16h.

1. Maracatu Várzea do Capibaribe
2. Geração Break Dance
3. Augustinhos Dub
4. Mundo de Lua
5. Zé Lasca Vara e o Coco que Roda
6. Natureza Humana
7. Beth Cruz
8. Índio Batera e Banda

E-mail: movimentoculturavarzea@gmail.com
Contatos: 9965.3004 / 8834.6550

 UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

 **PROEXT**
PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO

 **NEAfi**
Núcleo de Educação Ambiental e Ação Interdisciplinar

 **CAC**
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO

 **MCV**
MOVIMENTO CULTURAL VARZEANO

Fig 09: Cartaz do “Raízes e vozes da resistência cultural varzeana”, 2ª edição em Agosto de 2014 (realizado no Arruado, no Campus da Ufpe, na Escola Cândido Duarte e na Praça da Várzea).

Como um fato reconhecido pela extensão da UFPE e pelo MCV, um dos pontos de articulação cultural e política mais evidentes e tradicionais no bairro da Várzea é a comunidade do Arruado e o Movimento de Resistência Popular do Arruado do Engenho Velho da Várzea ou MRP-Arruado, organizado em junho de 2014 pelo líder comunitário Mauricio Peixoto, um antes de seu falecimento. A comunidade do Arruado se localiza dentro do campus I da UFPE, às margens do Riacho Cavouco, entre a Concha Acústica, anfiteatro da universidade e o LITPEG, Laboratório Integrado de Tecnologia em Petróleo, Gás e Biocombustíveis), inaugurado em março de 2019, cuja construção motivou a reunião do agrupamento de sujeitos em prol do MRP-Arruado, segundo conta Luiz Eurico de Melo Neto, morador desde a formação do MRP, cronista da comunidade, arquivista do Fórum de Recife, compositor, poeta e integrante do já citado Bloco Líricos Flores do Capibaribe, mais conhecido como Seu Lula do Arruado, em publicação de 19 de dezembro de 2016 do seu blog euliricoeu.wordpress.com¹⁶⁶:

Corria o mês de maio de 2014, sua saúde já andava debilitada. Mas não abria mão das lutas pela sua comunidade de nascença. Lembro da tarde em que ele me ligou, preocupado, pois um trator da UFPE estava destruindo o calçamento da rua de acesso ao seu querido Engenho Velho. *“Eurico, corre pra cá! Avisa ao pessoal que o Arruado está sendo invadido por uma obra da Universidade!”* Era o início da construção do prédio da Engenharia de Produção. A máquina estava mesmo arrancando o calçamento, na entrada da casa de Dona Inez, ali, no início do Arruadinho. É por isso que dizem que engenheiros não estudam história. Queriam erguer o alojamento dos operários justamente sobre o mais que centenário caminho de acesso à Várzea. *Não. Não passarão!* gritava o Maurício! Cercamos o trator com nossos carros e o fizemos parar. Por coincidência, nessa tarde, o Movimento Cultural da Várzea estava indo para uma reunião na antiga ProExt, para tratar, pasmem!, da festa de aniversário da UFPE. Todos do MCV correram para o Arruado, convocados pelo Maurício e impediram a escavação da rua. Fizeram então muitas fotos, levando ao conhecimento do Pro-reitor de Extensão da UFPE, aqueles desmandos da construção do novo prédio. No dia seguinte, Maurício já estava na luta, organizando o povo e fazendo um pedágio em frente à obra, no qual distribuía panfletos, denunciando a destruição do acesso à comunidade pela UFPE. Assim surgiria o Movimento de Resistência Popular do Arruado do Engenho Velho da Várzea ou MRP-Arruado, por iniciativa do guerreiro Maurício Peixoto, que sempre defendeu essa comunidade com valentia, mas com senso de justiça e diálogo. Seu sonho era de que o Arruado se tornasse uma Trilha Educativa, um lugar reconhecido pela sua história e pela cultura popular de sua gente. Maurício Peixoto tinha um amor imensurável pela sua terra natal, a Várzea, e, dentro dela, pelo Arruado do Engenho Velho, onde ele dizia: *“aqui estão enterrados os umbigos de meus tetravós, de meus trisavós, meus bisavós, de meus avós,*

166 <https://euliricoeu.wordpress.com/2016/12/19/mauricio-peixoto-um-stakeholder-e-sua-a-m-a-d-a/>

de meus pais e o meu próprio umbigo.” [...] Maurício nos deixou aos 17 dias de junho de 2015. Um mês antes, esteve em nossa celebração de um ano do MRP-Arruado. Veio direto do hospital, com a voz cansada, respirando com certa dificuldade, mas veio. Cantamos o “parabéns pra você”, ele disse algumas palavras de agradecimento e se despediu. Um guerreiro. Maurício estava em todos os momentos das nossas atividades. Era o grande incentivador da causa, o conselheiro, o ativista. Conhecia a todos do Arruado, cada um com suas lutas. Respeitava as diferenças, entendia o desânimo de muitos moradores, a indiferença dos mais jovens. Entendia o silêncio de alguns, reticentes com a novidade que era o MRP-Arruado. Mas, não nos deixava desistir. Muitas vezes vinha até a casa da jovem Elidiane, para lhe passar as suas lições de velho militante. Queria que ela se tornasse a nova liderança da comunidade. Eu aprendi, lidando com os alunos de Design Social, disciplina da professora Ana Emília Castro, uma palavra nova, das muitas que aprendi nas aulas a céu aberto que Ana ministrou no Engenho Velho. Essa palavra me veio à mente quando pensei no título dessa crônica, que já vai se tornando uma homenagem: stakeholder. (grifos no original). Em inglês stake significa interesse, participação, risco. Holder significa aquele que possui. Assim, stakeholder também significa parte interessada ou interveniente, o que possui interesse, o que se envolve com uma causa. [...] Quero concluir, pois já me vai tomando a emoção e a saudade, lembrando que comigo estão as Atas de Criação da AMADA – Associação dos Moradores e Amigos do Arruado do Engenho Velho da Várzea, um dos sonhos do amigo Maurício, que devemos ter em mente, para, na medida do possível, colocarmos nas pautas de nossas ações de 2017, pelo menos para rediscutir os caminhos, as trilhas da AMADA, agora sem a presença física de seu idealizador, completados um ano e meio de sua partida, no dia 17/12/2016. Faz uma grande falta, o Maurício! Precisamos de um(a) stakeholder! Um abraço fraterno em todos os moradores e amigos do Arruado.

Conheci seu Lula do Arruado, pessoalmente, em 16 de maio de 2019, durante a abertura da exposição do coletivo CRIA que realizou uma mostra fotográfica no Arruado, inspirada nas vivências culturais de seus moradores. Já vinha sendo estimulado a conhecer a comunidade desde 2018, quando comecei minha interlocução com Werther Ferraz de Sá, professor (Mestre pelo MDU), arquiteto e urbanista, ex-ator do Teatro Popular da Várzea (Grupo Cênico Pano de Boca) e um dos principais articuladores do movimento Plano Diretor (PDR) na Várzea ou Articulação Várzea de Luta, que possui pesquisas com temas sobre construção informal, Zonas de Interesse Social Luta pela Moradia, com o Projeto Parque Capibaribe e sobre o Bairro da Várzea. Mora numa rua perpendicular ao logradouro sem pavimentação onde aluguei uma casa num condomínio improvisado no endereço Bernardo Sayão, 78, entre o segundo semestre de 2016 até janeiro de 2020. Nos chamados “lotes” da Várzea, evocando o loteamento da família Amazonas e muito próximo a entrada do Instituto Ricardo Brennand e em frente à fábrica de embalagens de vidro (antiga Companhia Industrial de Vidros/CIV, que pertencia ao grupo pernambucano Cornélio Brennand e foi vendida para a

multinacional Owens Illinois em 2010). Com bastante frequência, após as confraternizações do grupo do PDR/Várzea quase sempre no Bar Terraço Falcão, fazíamos o percurso pelo Pátio das Igrejas (Matriz do Rosário e do Livramento), e ele comentava acerca das ruínas do Portal da Casa de João Fernandes Vieira, que ficam ao lado da Matriz do Rosário e quase sempre repletas de lixo na calçada. Mas segundo o historiador José Gonsalves de Mello (2000, p. 370), em nota de seu livro, *João Fernandes Vieira. Mestre de Campo do Terço De Infantaria de Pernambuco*, a referência ao portal é uma tradição sem evidências que comprovem a associação:

Desde 1892, divulgou-se pela imprensa a notícia de que certas ruínas que existiam no arrabalde da Várzea, no Largo da Matriz, eram da casa onde Vieira tinha morado, A tradição remonta a, pelo menos, 1859, pois a ela se refere D. Pedro II quando aqui esteve: Ata de 28 de Janeiro de 1892 do IAP, Livro 3,º de Atas, fls. 182v, Jornal do Recife, da mesma data, Secção «Gazetilha», e GUILHERME AULER (ed.), Dom Pedro II, viagem a Pernambuco, Recife, 1952, p. 64. daquelas ruínas, conservam-se hoje apenas as colunas de alvenaria de um portão, mas não há elementos para qualquer afirmativa a respeito: veja-se RIAP, nº 147-150, Recife, 1933, p. 363.

De fato, “o Arruado é o barroco da Universidade”, na expressão do antigo líder comunitário do Arruado, Maurício Peixoto. Nas ruínas do Engenho do Meio, nos restos da Usina Meio da Várzea, na persistência de certos costumes rurais pelos moradores da comunidade que entram em choque com a paisagem modernista do Campus da UFPE, instituição que nem sempre reconhece a importância deste patrimônio cultural, a despeito de alguns setores progressistas a defenderem em atividades de extensão, como exposto acima. Seu Lula do Arruado, em seu blog euliricoeu.wordpress.com, diversas vezes apresentou as queixas das comunidade sobre o fechamento dos portões da UFPE, sobre a qualidade da água, a oscilação da rede elétrica e em 2017 em texto que divulgou a petição ¹⁶⁷ *Reitor Anísio Brasileiro da UFPE: E o Arruado?:*

O casario de trabalhadores da extinta Usina Meio da Várzea está erguido ao lado do imenso prédio das Engenharias. Por termos chegado antes da Cidade Universitária, a justiça nos deu o direito de continuar morando aqui. Mas, a que preço? A água que nos disponibilizam é de péssima qualidade. E quando tentam tratá-la, é uma lástima: jogam cloro no poço, creio eu, sem ter a noção exata da proporção que deve ser usada. A água do casario cheira a cloro puro. Imprópria para o banho, tem feito surgir doenças de pele nos moradores,

¹⁶⁷https://secure.avaaz.org/community_petitions/po/Reitor_Anisio_Brasileiro_de_Freitas_Dourado_Reitor_Anisio_o_da_UFPE_E_o_Arruado/?cZZGheb

sejam crianças de colo ou idosos. A água com excesso de cloro e a energia elétrica, juntas, têm dado grandes prejuízos, com a perda de máquinas de lavar e geladeiras, dos pobres moradores do Engenho Velho. (E tem mais injustiça, Magnífico Reitor: os seguranças desta UFPE, para piorar as coisas, expulsam os pequenos ambulantes do campus, parece-nos que apenas pelo fato de serem moradores daqui. Só as carrocinhas do Arruado são perseguidas. Se vocês, meus doze leitores, prestarem atenção, há barracas de lanches em frente ao CCSA, ao CFCH e à Biblioteca. Ali ninguém é molestado pelos seguranças. Seguranças esses que fecham os portões do campus, desde a noite da sexta-feira, até o amanhecer da segunda. Fechados também ficam nos feriados e dias santos. Quando lhes perguntamos a causa do fechamento dos portões, dizem que é ordem do Magnífico Reitor. Quem trabalha até tarde nesses dias, não pode acessar a sua casa, a não ser que se exponha aos riscos de dar toda a volta no campus e entrar pelo portão principal. Se a questão é de segurança, imaginem que as grades são facilmente galgadas pelos possíveis meliantes. E que, até mesmo pelo portão principal todos entram sem serem identificados. Há algo de estranho nessa proibição. (Relato em publicação do euliricoeu.wordpress, em 02/09/2017)¹⁶⁸

Segundo outra publicação de Seu Lula do Arruado em 02/04/2020 ¹⁶⁹ a situação do fechamento de portões persistiu durante a pandemia de Covid-19:

Para quem não conhece a UFPE, o CTG é o prédio antigo das Engenharias, hoje conhecido por Centro de Tecnologia e Geociências. Aquele mesmo prédio que interceptou a rua do Bom Gosto. É nessa rua, hoje chamada de João Francisco Lisboa, em que está erguido o casario do Arruado do Engenho Velho. O arquiteto italiano que planejou o campus interceptou a nossa rua, talvez por não conhecer a história dos engenhos de Pernambuco, e deixou parte da parentela dos arruadenses do lado de fora, erguendo entre eles, enormes portões, agora fechados a cadeado. Pedimos a uma pessoa amiga do reitor, que intercedesse por nós. Em resposta, a assessoria alegou a falta de vigilantes (por conta da quarentena do coronavírus), para manter fechados os portões do CTG. Como solução, deixaria abertos os portões do CEFCH, Centro de Filosofia e Ciências Humanas e os portões do curso de Farmácia. Os dois estão a quase 1 quilometro da comunidade, expondo os moradores e moradoras ao sol e à chuva, para chegar até eles. Além dessas duas passagens, há a entrada principal, por onde trafegam carros e motos de todos os tamanhos. Eis a falta de lógica da justificativa da nova gestão. Fechados os portões do CTG, nada impede que meliantes transitem de carros e motos, pelo prédio que se quer resguardar. Todos entram e saem do campus, sem nenhuma dificuldade, apesar dos portões fechados do CTG (sic).

A resistência material e cultural dos moradores, além destes problemas enfrentou a tentativa de reintegração de posse do terreno doado por Joaquim Amazonas aos moradores: “para defender o resto de área verde que ainda existe no campus, especialmente no Arruado

¹⁶⁸ <https://euliricoeu.wordpress.com/2017/09/02/anisio-o-magnifico-e-o-casario-do-engenho-velho/>

¹⁶⁹ <https://euliricoeu.wordpress.com/2020/04/02/o-desamor-nos-tempos-do-corona-e-os-portoes-do-ctg/>

do Engenho Velho, essa comunidade fincada dentro da Universidade, em que resistem algumas famílias, em precárias condições, apesar da tentativa de reintegração de posse, frustrada por acórdão do STJ, em meados de 2007.”¹⁷⁰ Lugar repleto de sentidos que evoca um passado de heroísmo das elites canavieiras pernambucanas e de uma opulência econômica, numa acepção romântica que exalta as glórias do passado e também na acepção de alegoria barroca, de acordo com Susan Buck-Morss (2003) em sua leitura sobre o drama barroco alemão em Walter Benjamin, que revela a contradição dialética da ruína, que resiste ao tempo contrabalaneando transcendência mítico-religiosa e a materialidade histórica, o fracasso implacável de um progresso linear exaltado aprioristicamente na evocação de uma plenitude idealizada de outrora. O vencedor revela sua fragilidade pelo fragmento precário, mas persiste ainda numa identidade local na paisagem. Contradição na expressão da transitoriedade imanente da natureza e da história contra a idealização transcendental do progresso almejado pelas elites. Esta alegoria barroca foi apropriada pelos movimentos culturais varzeanos, ressignificando as opressões sobre a população negra e índia pelo poder colonial dos lusitanos no contexto das insurgências pernambucanas contra os holandeses e nos movimentos nativistas. As ruínas do engenho, a estátua do português mestre de guerra com seus poderes atenuados pelo tempo, enquanto amuletos de uma história de heróis é metabolizado em sua lembrança, em sua permanência, pelas populações que não usufruíram desse poder e glórias do passado. Como se, agora neutralizados pelo poder do tempo, mas ainda presentes na memória coletiva, segundo uma consagração histórica oficial, esses símbolos do progresso linear do passado colonial eleitos pela perspectiva historiográfica, se igualam na precariedade contemporânea dos povos subjugados.

A apropriação destes símbolos da história dos vencedores no período colonial, pelos artistas e intelectuais dos movimentos culturais varzeanos, que propõem uma circularidade de saberes eruditos da universidade e os populares, acompanha o fato de os intelectuais comunistas e católicos progressistas do Movimento de Cultura Popular nos anos 60 se apropriarem da imagem de resistência e heroísmo dos portugueses e luso brasileiros contra os flamengos para explicar sua sede no Sítio da Trindade/ Arraial Velho do Bom Jesus, em Casa Amarela, no depoimento de Germano Coelho anteriormente exposto: “Nasceu o MCP no Recife, cidade proletária. No Recife da insurreição pernambucana. Do nativismo. Da abolição. Das revoluções libertárias [...] Tem sua sede nas terras históricas do Arraial do Bom

¹⁷⁰ <https://euliricoeu.wordpress.com/2019/01/28/a-desnatureza-atinge-o-arruado/>

Jesus, e guarda também o mesmo espírito de luta. De autodeterminação. De fidelidade às tradições culturais do país.” Lutas históricas protagonizadas pela elite intelectual ou econômica do país, usadas de modo estratégico ou canibalizadas por uma fração da classe artística-intelectual marginal que goza de uma posição ambígua, entre o reconhecimento e a legitimação pelo letramento e a aproximação, em condições materiais (geralmente de classe média), e em políticas de oposição à cultura hegemônica, com as classes populares.

Ressignificar, o passado colonial de opressão, a cultura hegemônica dos vencedores na história, a expressão cultural das elites, converter a precariedade da situação social de escassez de recursos materiais e tecnológicos para um contexto de emancipação política e pedagógica, em traduzir, fazer circular o erudito com o popular, são elementos que ainda hoje animam os sujeitos destes movimentos culturais varzeanos, como fazem os cortejos dos Reis do Congo e das demais nações africanas nos maracatus nação e rural e sua refuncionalização, “relacionada aos usos dos produtos e mensagens da cultura hegemônica, adaptando-as à realidade das culturas populares” (MEDEIROS, 2003, p. 69).¹⁷¹

As referências culturais de resistência varzeana que se apresentam até hoje nos eventos do bairro e nos cartazes do projeto cultural do MCV em 2013 e 2014 são culturas populares em sua maioria negras e brincantes, carnavalescas, grupos de coco, afoxé, maracatu nação e rural, bumba meu boi, um bloco lírico e algumas grupos de rock psicodélico, hip hop e reggae. Numa dessas bandas de rock, a Natureza Humana, o responsável pela percussão é Rosevaldo Brito (falecido em 2021), mais conhecido como Índio Batera, morador da Várzea e casado com Margarete Peixoto, neta de Manoel Quirino. Numa das crônicas de Seu Lula do Arruado, registra que seu sogro, Bonifácio Gomes de Souza Oliveira trabalhou na construção do Centro de Filosofia e Ciências Humanas e descobriu um fóssil de peixe, o qual se tornou item de estimação familiar. Batera, que é também artesão, criando miniaturas de baterias e realizou a maquete do Arruado em 2017, idealizando sua aparência original com a Casa Grande e a chaminé da Usina Meio da Várzea. É integrante ativo do MRP-Arruado, da Associação de Moradores e Amigos do Arruado (AMADA) e produziu em 2014 no contexto de articulação do MRP e da AMADA, a placa de sinalização que chama atenção para o patrimônio cultural da comunidade “Arruado do Engenho Velho.

¹⁷¹ Borges de Medeiros, Roseana.. Maracatu rural: luta de classes ou espetáculo? (Um estudo das expressões de resistência, luta e passivização das classes subalternas). 2003. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Serviço Social, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003.

Desde 1800. Isto é histórico. Isto é Pernambuco. Isto é Brasil”. No site organizado pela AMADA e que divulga as ações atuais (2020-2021) do Projeto de Extensão *E o Arruado? Revelações a partir das memórias coletivas e históricas*, coordenado pelos professores Evson Malaquias, do Centro de Educação (CE), e da já mencionada professora do Centro de Artes e Comunicação (CAC), Ana Emilia Castro, do Núcleo de Educação Integral e Ações Afirmativas (Neafi), constam imagens da referida maquete do artesão fulniô ¹⁷², feita a partir da reciclagem de material descartado. Foi exposta em maio de 2017 para a turma da disciplina de Design Social da Prof^a Ana Emília Castro em frente à antiga casa de Manoel Quirino, no Arruado. Além desta exposição, consta no site a mostra fotográfica da artista colombiana Maria Salguero, “que fez intercâmbio na UFPE atuando como aluna do curso de Artes Visuais em 2014 e realizou o trabalho “Rastros Vivos da Várzea”, fazendo vários registros audiovisuais e fotográficos dos moradores da Várzea e do Arruado” (SOARES, 2017, p. 44). Na fotografia abaixo, a placa de Índio Batera é sustentada por Seu Lula do Arruado, e o fulniô está logo atrás do autodenominado cronista amador do Arruado.



Fig 10: Fotografia da exposição Rastros Vivos da Várzea, Fonte: Maria Salguero (2014)

A Turma de Design Social da Professora Ana Emília esteve mais uma vez antes, em 2016, lidando com a identidade visual do Arruado, tendo confeccionado um Mapa afetivo a

¹⁷² <https://amaarruado.wixsite.com/arruado/arte-e-reciclagem>

partir dos relatos das três moradoras mais antigas da comunidade , “a partir da fala de três senhoras do Arruadinho: a saudosa dona Inez, sua irmã, dona Bete e dona Angelina. A soma da idade das três chega a uns 240 anos.” concluiu seu Lula do Arruado em seu blog ¹⁷³. O mesmo cronista porta voz da comunidade, já esboçou alguns croquis sobre uma cartografia imaginária da comunidade a partir dos relatos dos moradores para ilustrar um manifesto que está no site da AMADA ¹⁷⁴ e que reclama a independência do Arruado e elabora uma narrativa biográfica sobre sua aproximação com as várzeas dos cursos d’água recifenses . Neste croqui de Seu Lula, há uma semelhança entre a paisagem relatada pelos moradores, os rastros vivos, e a imagem sedimentada pelos rastros ruinosos da paisagem da comunidade como a base da chaminé, a casa grande e os trilhos da linha férrea.



Fig 11: Mapa afetivo desenvolvido pelos alunos da disciplina de Design Social em 2016, orientados pela Profª Ana Emília Castro e segundo relatos das três moradoras mais antigas.

¹⁷³ <https://euliricoeu.wordpress.com/2020/06/28/o-mural-do-engenho-velho-uma-ferramenta-do-design-social/>

¹⁷⁴ <https://amaarruado.wixsite.com/arruado/projecto-5>

Fig 13: Maquete do Arruado pelo índio Batera, Fonte: Alan Castro Soares



Fig 14: Maquete do Arruado pelo índio Batera, fotografia de Alan Castro Soares



Fig 15: Pixo anônimo nos tapumes do LITPEG, Registro de Seu Lula Eurico, durante as visitas da turma de Design Social ao Arruado em 2016.

A ferramenta do mapa afetivo será retomada - e também exposta a seguir neste capítulo - pelo movimento social Plano Diretor na Várzea/ Articulação Várzea de Luta, para ilustrar as potencialidades de locais apontados do bairro a partir das sugestões dos moradores

no sentido de dirigir a atenção para os problemas do bairro e lugares repletos de memória particular e coletiva que merecem ser celebrados. Enquanto a cartografia imaginária de Seu Lula do Arruado e a da turma de Design Social 2016.1 referem-se a uma potencialidade reconstituída do passado a partir de rastros arqueológicos e relatos das moradoras anciãs, o mapeamento do PDR Várzea direciona os esforços para pensar um futuro do bairro e a celebração memorialista de patrimônios reconhecidos oficialmente ou informalmente pelos seus habitantes e transeuntes. A comunidade do Arruado no início do ano de 2020, em comemoração ao seu sesquicentenário, recebeu uma nova placa de sinalização e começou um novo mapa afetivo, pintura mural sobre a parede de Seu Agnaldo, a primeira das casas geminadas, concebidos pelo artista Fernando Serpa, membro da AMADA e do projeto de extensão *E O Arruado?*



**Fig 16: Pintura em mural sobre parede concebida por Fernando Serpa, concluída em janeiro de 2021
(Foto de Seu Lula do Arruado)**



Fig 17: Nova placa de sinalização comemorativa aos 150 anos do Arruado, autor: Fernando Serpa, inaugurada em 4 de janeiro de 2020, foto de Seu Lula do Arruado.

Dos *rastros vivos* de resistência cultural na exposição fotográfica de Maria Salguero, das narrativas dos moradores e dos rastros físicos da paisagem para os mapas e croquis afetivos, das maquetes de material reciclado pelo Índio Batera, o uso destas imagens pelos projetos de extensão da UFPE e pela classe intelectual aliada ao popular, remete a um uso distanciado para a precariedade material que aflige os sujeitos, à ameaça da modernização representada pela construção do estacionamento do Centro de Convenções, do Litpeg, o bloqueio da Rua João Francisco Lisboa pelo CTG e a recente construção de uma Estação de Tratamento de Esgotos ao lado do Caminho colonial da Várzea. A ocupação urbana de um sítio arqueológico abundante em resquícios e ruínas coloniais ou situações de descaso institucional, o uso do material disponível de memórias coletivas e do passado colonial a despeito das ameaças e da precariedade reflete uma condição de resistência física e simbólica desses sujeitos. Esta resistência que, apesar de Seu Lula ter argumentado para mim que “a Várzea está mais próxima ao Movimento de Cultura Popular e o Recife está do Manguebeat” apontando para uma dimensão mais interiorana da suburbanidade varzeana e um certo bucolismo que é identificado ao lugar pelos seus moradores, apresenta algo em comum com a poética do Manifesto Mangue ao se utilizar de um ambiente degradado e poluído, dos detritos

como matéria-prima, reconhecendo que existem potencialidades e uma riqueza cultural inerente à cidade que cresce desordenadamente sobre a lama fruto de um progresso irrefletido. Esta poética da lama e do mangue está presente no artesão e baterista de uma banda de rock - algo nada armorial - como o Índio Batera, cujo ateliê chamado de Ovo de Codorna é às margens do Rio Capibaribe na Rua Padre Henrique, Vila Arraes, inspirando inclusive uma fala do pedagogo Prof. Dr. Edelson Albuquerque integrante do já mencionado NEAFI a respeito do artesão “é possível produzir arte com pouca estrutura e no quintal de casa” e também em Francisco Brennand, atelier ribeirinho de um estudioso confesso das ruínas, segundo Andrade (2012, p. 114) “um ruínólogo ou alguém que constrói sobre ruínas: a fábrica de cerâmica já tinha sido construída sobre a ruína da usina (1951), está sobre a do engenho antigo (1917), e o ateliê sobre as anteriores (1971), refletindo não só uma volta da fábrica industrial e moderna à casa grande arcaica” que confessa seu fascínio pelo primitivismo pré-histórico do barro e das ruínas pela sua potencialidade de formas que pode gerar, no filme *Brennand, o Demiurgo: 1917-1971*, de Feli Coelho e Celso Giovani (1997) e em seu livro *Diálogos do Paraíso Perdido* (1990)

A distância lúdica ou *playfulness* (Leclerc, 1996) presente no comportamento da classe intelectual é compartilhada com as classes populares, para além da circularidade do saber acusada por historiadores como Bakhtin e Ginzburg ou da ideologia do MCP, representando uma condição dialética entre a seriedade política e religiosa e a profanação do jogo e do humor. A dialética de um jogo lutuoso que, conforme disse anteriormente, coloca o intelectual entre um engajamento que busca intervir na história e uma contemplação necessária para refletir a realidade, a melancolia no sentido renascentista e benjaminiano de reflexão sobre as potencialidades históricas e estéticas, uma resistência cultural distanciada em relação ao desequilíbrio físico que produz abatimento e à incapacidade de superar a perda do ente amado, diagnósticos atribuídos à melancolia respectivamente pela doutrina dos quatro humores e a interpretação freudiana. Sobre essa dialética do jogo lutuoso presente na apropriação lúdica e política das ruínas, do mangue, da lama, detritos, de algo que aparentemente inspira desolação e a lembrança da morte, da condição visceral de todos os seres vivos, a contradição barroca do Arruado dentro da Universidade, como se expressa o líder comunitário Maurício Peixoto representa o potencial da resistência desses sujeitos a partir de “linguagem alegórica [que] extrai sua profusão de duas fontes que se juntam num mesmo rio de imagens: da tristeza, do luto provocado pela ausência de um referente último;

da liberdade lúdica do jogo que tal ausência acarreta para quem ousa inventar novas leis transitórias e novos sentidos efêmeros.” GAGNEBIN (2011, p. 38).



Fig 18: Reportagem do Diário de Pernambuco de 14/09/2014 sobre os artistas Esquerdinha e índio Batera que fazem suas obras a partir de peças de funilaria e material descartado, ambos foram divulgados pelo Movimento Cultural da Várzea. (Fonte: Perfil do Facebook da Burrinha da Várzea)

No entanto, nem tudo são flores, com toda a distância lúdica possível para uma apropriação e deslocamento de sentidos hegemônicos. Em entrevista, Werther Ferraz alertou para uma certa ingenuidade da classe intelectual, com sua crença ou esperança numa circularidade harmônica de saberes, dando ênfase aos urbanistas, quando esquecem da capacidade produtiva ostensiva que as elites e o mercado possuem para usufruir dessa circularidade do saber, da ressignificação de eventos, que os subalternos detêm como resistência ou transgressão, a classe dominante apropria-se de modo assimétrico, obtendo lucros agregados, sem devolutiva social alguma para um grupo que originalmente apresentou um conteúdo cultural ou reconhecimento coletivo de alguma “propriedade intelectual”, “autoria”. “autoridade”. Para ele, o protagonismo da classe artística, em especial o do setor audiovisual, foi fundamental para pensar “os abusos econômicos” do espaço público em relação ao Cais José Estelita e as frentes de água, no geral, em detrimento dos intelectuais da área do urbanismo. Essa foi a principal contribuição do movimento Ocupe Estelita para Werther: revelar esses mecanismos de apropriação econômica do espaço público, partindo de um olhar de fora dos agentes do planejamento urbano, por uma sociedade civil engajada que conseguiu mobilizar setores para além da classe artística e intelectual e rever a proposta

inicial do Projeto Novo Recife. Ele destacou o fato de que os urbanistas foram bastantes ingênuos quando, numa prospecção que veio elaborar um plano urbanístico para o Complexo Turístico Cultural Recife-Olinda (2003), não imaginaram o potencial de danos que a iniciativa poderia gerar ou mesmo um não alinhamento a um projeto que beneficiaria a cidade de forma mais ampla, para além das estratégias que visam o investimento financeiro privado pela gentrificação e especulação imobiliária:

Veja, eu vou dar um dado que talvez você não saiba. Que há uma certa inocência dos urbanistas. Você já ouviu falar do projeto cultural Recife Olinda? Em 2007, Raquel Rolnik estava no Ministério das Cidades, patrocinando e apoiando projetos locais de revitalização do centro histórico. E aí um grupo de urbanistas locais, arquitetos, inclusive Amélia Reynaldo¹⁷⁵, um figura bem reconhecida, ela é professora da Católica, outros colegas que eu conheço, também, acho que Luis Moriel¹⁷⁶, meio que “olha aqui quantos imóveis pertencentes ao poder público, no centro histórico, na frente do Atlântico, com um nível de visualização enorme e que podem reconfigurar ou revitalizar boa parte do espaço urbano”. Nesse momento, havia uma certa inocência sobre o papel do capital privado, que eles fizeram uma formulação do projeto, ainda sem detalhar, especificar como a iniciativa privada ia participar disso, se ia abrir uma empresa público-privada para que os imóveis fossem negociados. Uma formulação ainda nebulosa... Mas o imaginário do projeto foi enorme. Vejam só, coincidência ou não, sabe quais eram as principais joias da coroa desse projeto? Uma delas era o Estelita, a outra era a Vila Naval! Enquanto o movimento urbanístico estava fazendo formulações e entregando de bandeja; isso os urbanistas têm uma capacidade de fazer, de vislumbrar, a transformação do espaço, que a gente tem um treinamento muito grande, na questão da espacialidade. Eles enxergaram esse monte de imóvel enorme, gigante, na beira do mar, um parque histórico na cidade!...Mas é inocência achar que o capital privado vai se submeter a um processo de planejamento que vai controlar eles. Qual foi o resultado

¹⁷⁵ Foi coordenadora geral do Projeto Urbanístico Recife-Olinda, ver REYNALDO, Amélia. Projeto Urbanístico Recife-Olinda. In: BRASIL. Operações urbanas: anais do seminário Brasil – França / Ministério das Cidades. Brasília: Ministério das Cidades, 2009. Disponível em https://antigo.mdr.gov.br/images/stories/ArquivosSNPU/Biblioteca/ReabilitacaoAreasUrbanas/Biblioteca_Livro_Operacoes_Urbanas_Anuais_Seminario_BeF.pdf

¹⁷⁶ Werther está se referindo ao O Núcleo Técnico de Operações Urbanas (NTOU), constituído em 2007 na Secretaria de Planejamento e Gestão do Governo do Estado de Pernambuco (SEPLAG), “como propósito de, por meio de um corpo técnico capacitado em planejamento, arquitetura, urbanismo e modelagem financeira, consolidar conhecimentos para uma atuação de natureza consultiva, propositiva e articuladora de projetos arquitetônicos e intervenções urbanas de interesse do Governo do Estado” que, entre 2007 e 2010, disponibilizou estratégias para redesenhar, requalificar e introduzir projetos divididos nas seguintes áreas de interesse: as quadras da Capitania dos Portos de Pernambuco (CPPE) - Bairro do Recife, o Parque Memorial Arcoverde entre Recife e Olinda, a implantação do Centro Administrativo de Pernambuco entre os bairros Santo Amaro, Santo Antônio e Campo Grande, a região do Cais do Porto, e 3 arenas para uma Cidade da Copa: São Lourenço da Mata, Recife (Jiquiá) e Olinda (Arena Recife Olinda). O NTOU era formado pelos seguintes profissionais: José de Souza Brandão Neto (Secretaria Executiva), Luís Eduardo Moriel Carneiro (Gerência de Planejamento Urbano), Luiz Marcos de Carvalho Filho (Gerência de Arquitetura e Desenho Urbano), Fernanda Ferrario e Soraya Santana dos Santos (Gerência de Modelagem Financeira), Vera Christine Cavalcanti Freire (Gerência de Acessibilidade e Mobilidade), Cristiano Nascimento, Rodrigo Cabral de Vasconcelos, Roberto Sarmento Junior, José Rafael Souto Maior de Brito, José Claudio Cruz e Silva (Assessoria). Ver BRANDÃO, Zeca (Org.). Núcleo Técnico de Operações Urbanas: Estudos 2007 – 2010. Recife: CEPE, 2012. Disponível em https://issuu.com/julienineichen/docs/livro_ntou

disso? O mercado imobiliário fez: “eita, que maravilha, muito obrigado pela indicação”. Isso eu lembro disso em 2007, e depois eu lembrei que em 2008, eu estava num evento com Jan Bitoun, professor de geografia, dizendo “Olhe, vocês viram hoje que o terreno do Estelita está sendo leilado?” Em 2008! (*enfático*) Os agentes privados do mercado imobiliário foram lá por trás e fizeram como sempre fazem, manipulam o poder público. Viram que aquilo pertencia a Rede Ferroviária Federal, estava falida. Inclusive, teve cinco ações de anulação do leilão, uma delas alegou pela legislação que diz que se um órgão não quer usar um imóvel, ele antes tem que pedir a manifestação de interesse dos outros órgãos, e houve essa manifestação, mas eles ignoraram e passaram por cima e leiloaram! Ora, leilão que só aparece um interessado, por si só era uma coisa que devia ser impedida! Resultado: os urbanistas têm uma certa - eu vou colocar aspas - “inocência”. Eles estão tão fascinados com a transformação espacial, que negligenciam sua participação, salvo exceções. Eu estou dizendo que esse processo foi patrocinado pelo Ministério das Cidades, onde a secretária especial era Raquel Rolnik. Há alguns urbanistas que fazem essa autocrítica, percebem que aquilo tudo serviu para entregar os tesouros para o mercado imobiliário, as duas jóias do coroa: o Estelita e a Vila Naval, que hoje são objeto de projetos imobiliários, milionários e excludentes. [...] Há uma divisão muito grande entre os urbanistas: uma parte, se dedica muito fortemente à ação dos agentes, uma visão crítica, mas aí tem uma dificuldade de formulação prática, da outra parte, que eu vou chamar de visionários, adoram formular planos mirabolantes para a cidade, acreditando que a ação do capital sempre é benéfica. Aí foram essas duas coisas, no projeto, aí o capital privado foi lá, viu aquele potencial, e se aproveitou, manipulou. (Entrevista com o autor).

É justamente sobre uma perda dessa inocência urbanística sobre as ações do mercado, que chega ao subúrbio varzeano, o que trata o capítulo seguinte. Uma mobilização da sociedade civil representada pela classe artística-intelectual e os urbanistas “dedicados a uma visão crítica” que assessoram os movimentos comunitários de bairros, percebe a aproximação do mercado imobiliário, tentando apropriar-se do bucolismo da Várzea como atrativo comercial especulativo e a revisão do Plano Diretor, como uma ameaça à identidade local, caso os sujeitos não se organizem política e culturalmente.

5 Da Várzea à Província Oceânica: articulações políticas e planejamento urbano dos movimentos de bairro ao centro



Fig 19: Vandalismo no Bairro da Várzea. Fonte: Perfil do Instagram @cantinhodavarzea

5.1 Artivismo varzeano e a contemporaneidade da guerra das imagens

A partir de agora, vamos recuperar a discussão introdutória sobre a guerra híbrida ou uma guerra das imagens, chamando atenção para uma situação-chave que vai revelar muitos motivos recorrentes que irão permear toda a discussão seguinte: a publicação do dia 03 de março de 2021, presente na página Cantinho da Várzea ¹⁷⁷ da rede social Instagram, dedicada à divulgação e prestação de serviços comunitários no bairro, com a peça gráfica acima que reúne numa composição imagética inscrições que, ao mesmo tempo, ilustram a situação diagnosticada como de vandalismo contra a propriedade privada, o Edifício Praça dos Cedros, obra da construtora Campos Gouveia Empreendimentos¹⁷⁸ e um bucolismo varzeano. Contando com 21 pavimentos, sendo 08 com 06 apartamentos de 01 quarto e 13 com 03 apartamentos de 03 quartos, o condomínio foi alvo de uma ação de embargo pela prefeitura, por intermédio da Diretoria Executiva de Controle Urbano do Recife (Dircon), motivada pela falta de licença da obra, o que, no entanto, foi descumprido e a construção continuada ¹⁷⁹. A verticalização do bairro e a postura da empreiteira representou uma dor de cabeça para alguns varzeanos que insistiram em denunciar o descumprimento da ordem no órgão público. A imagem revela que, em contexto pandêmico, tendo em vista os dois transeuntes com máscara e a data da ocorrência, as ações “vandalistas” de alguns anônimos, identificados como “a comunidade” também se inserem num contexto de emergência que assume a imagem como arma cultural contrária tanto a uma situação hegemônica da política institucional do urbanismo em Recife, como a aprovação do último Plano Diretor, quanto por topofilia bairrista ou partilha do sensível que não reconhece esteticamente o padrão construído da obra na paisagem do bairro, tradicionalmente horizontal. O contraste entre as inscrições “Vandalismo no Bairro Várzea!”, denúncia exclamativa sobre um fundo vermelho e agressivo e “Várzea o melhor cantinho da cidade”, um julgamento cordial sobre um fundo verde e brando reflete também a ambiguidade e o choque que a publicação gerou na rede social, incluindo o autor da postagem na página que se colocou, ao mesmo tempo contrário ao vandalismo e crítico ao condomínio, comentando o seguinte:

¹⁷⁷ <https://www.instagram.com/p/CL9U6huB7FE/>

¹⁷⁸ <https://www.camposgouveia.com.br/empreendimentos/em-construcao/> e <https://www.camposgouveia.com.br/empreendimentos/edf-praca-dos-cedros/>

¹⁷⁹ <https://www.folhape.com.br/noticias/pernambuco/construcao-irregular-de-predio-gera-polemica-na-varzea/78221/>



cantinhodavarzeaa a Várzea precisa de mais árvores e não de mais prédios



cantinhodavarzeaa você quis dizer com esse comentário, a postagem fala do vandalismo que ocorreu no local, nossa campanha de colocar árvores continua, mesmo com prédios chegando no bairro não somos a favor da violência ou que prejudiquem ambas partes.



cantinhodavarzeaa

CDV Notícias: Vandalismo na Rua Amaro Gomes Poroca, no novo Edifício que ainda está prestes a ser inaugurado. Vândalos quebraram as vidraças das portas e pixaram o muro, com a seguinte mensagem "A Várzea não merece este prédio. Ass: Comunidade!!!" , esse ato de vandalismo nunca se viu aqui no bairro.

A expressão “esse ato de vandalismo nunca se viu aqui no bairro” pode casar muito bem com a reação dos demais varzeanos ressentidos com a construção, podendo ser também equiparada a “essa verticalização nunca se viu aqui no bairro”. A polaridade destas asserções resumem as posturas dos usuários que seguem a página e comentaram a publicação: de um lado os varzeanos portadores de uma ideologia meritocrática e do progresso que defendem a obra para aqueles que trabalharam para ter uma moradia digna, que não são “vagabundos” como os vândalos que danificaram a vidraça e picharam o muro do condomínio, do outro, os varzeanos comprometidos com a qualidade de vida de todos os habitantes locais, a partir do ideário bucólico da comunidade, estando preocupados tanto com os direitos urbanos e com o impacto ambiental de uma construção com uma vaga de garagem para cada condômino, na mobilidade do bairro, quanto com a descaracterização da paisagem, uma vez que a área está inserida num perímetro delimitado por conjuntos arquitetônicos tombados pelo poder municipal. Deste modo, há uma partilha do sensível da classe média engajada com a visão política hegemônica do progresso material e tecnológico (modernização) e que aprecia a dimensão estética de um projeto concebido por um escritório de arquitetos, a Pontual Arquitetura¹⁸⁰, que foi contratado pela empreiteira Campos Gouveia. E outra que representa a fração da mesma classe média que ostenta uma cultura de esquerda, alinhada a uma outra interpretação urbanística do ponto de vista político e estético que investe na dimensão jurídica

¹⁸⁰ <http://pontualarquitetos.com.br/tipo/edificios-residenciais>

do direito à cidade e do patrimônio cultural; visão esta que, embora tributária da mesma formulação acadêmica das belas artes que engloba a disciplina da arquitetura, assume outro sentido que a do projeto do Edifício Residencial Praça dos Cedros, como é o caso do professor Werther Ferraz, articulador do movimento social Plano Diretor na Várzea e membro do coletivo Salve o Casarão da Várzea.

Ironicamente, “Praça dos Cedros”, assim como outros projetos da Pontual Arquitetura, nomeia um espaço público que identifica no plural a presença ecológica das árvores que foram reivindicadas pelo autor da publicação, o que remete ao fato de que Rio dos Cedros era o antigo nome do Rio das Capivaras (Capibaribe)¹⁸¹. Mas as espécies botânicas assinaladas pelo projeto arquitetônico não são quaisquer árvores, são cedros, que fornecem madeira de lei, de alto valor comercial e, supostamente, não vulneráveis aos cupins. Uma entidade, portanto, *desruinizada*, ou seja, que, aparentemente, não sofre degradação material pela sua resistência material. A dimensão, relativamente, intocável desta Praça dos Cedros, como um símbolo de uma ideologia do progresso e da propriedade privada, portanto, pode ter suscitado também as ações de vandalismo, cujo exercício reflete uma guerra que utiliza as imagens como armas culturais. Estas ações, segundo Bruno Latour (2008, p. 114), representam um *iconoclasmo* e estimulam a produção de mais imagens daquilo que querem destruir e sugerem que existe uma oposição a uma forma de poder, reconhecendo-se este poder como algo ameaçador ou perturbador. Como ele se pergunta: “por que é que todos os destruidores de imagens, esses “teoclastas”, esses iconoclastas, “ideoclastas”, geraram também uma fabulosa população de novas imagens, de ícones frescos, mediadores rejuvenescidos: maiores fluxos de mídia, idéias mais poderosas, ídolos mais fortes?”. Para este autor, “o vandalismo é um termo de insulto inventado para descrever aqueles que destroem não tanto pelo ódio às imagens, mas por ignorância, por desejo de lucro e pura paixão e insanidade”¹⁸². No entanto, parece que os varzeanos não são tão ingênuos ou estão bastante esclarecidos de suas intenções, sobre os projetos de poder que residem nos materiais que querem destruir ou enaltecer.

As ações varzeanas anônimas com o intuito de promover um dano a um patrimônio privado, símbolo de uma estética e ideologia que desaprovam, afastando-se portanto de uma

¹⁸¹ Flávio Guerra (1954)

¹⁸² Latour (2008, p. 134)

simples passionalidade ou ingenuidade, estão mais próximas do *happening* e da performance urbana que, na arte contemporânea, utilizam inclusive o grafite ou o pixo. Pela abordagem antropológica da arte como agência em Alfred Gell (2018), o ato/ intervenção urbana engajada de alguns sujeitos incomodados com o projeto Praça dos Cedros, se compara com o da sufragista e feminista Mary Richardson que, em 10 de março de 1914, acessou o espaço da National Gallery de Londres e cortou a tela *Venus ao Espelho* (*Rokeby Venus*) de Diego Velázquez, várias vezes com um cutelo, obra que foi restaurada na década de 60, para protestar contra a prisão da colega Emmeline Pankhurst. Para Alfred Gell (2018, p. 108), a obra/protesto/agência, “*Sra. Pankhurst*”, de Mary Richardson, apresenta uma intencionalidade evidente sobre um índice físico, como a dos varzeanos que se identificaram com a ação anônima assinada pela “comunidade”, expressa na pichação, e que fizeram suas considerações de oposição ao projeto comentando favoravelmente a ação na publicação. Não foram ingênuos e apresentaram uma motivação forte de protesto, como a da sufragista: “Eu tentei destruir a imagem da mulher mais bonita da história mitológica como um protesto contra o governo por destruir a Sra. Pankhurst, que é a personagem mais bonita da história moderna” (GELL, 2018, p. 110). Para os varzeanos envolvidos com uma cultura de esquerda, a luta pelos direitos urbanos, pela identidade espacial do bairro e a manutenção de seu patrimônio cultural constitui uma “tradição” de longa data, como pode ser reportado no capítulo anterior, e o que se insinua desde a ação cultural nas praças pelo MCP nos 60 e também dos ativistas que criaram o projeto da Escola Municipal de Artes João Pernambuco, o que pode ser evocado na fala de Bruna Kitazono, integrante do movimento Salve o Casarão da Várzea:

O movimento Salve O Casarão da Várzea é um desdobramento de vários movimentos sociais, que vem com esse nome desde 2016, mas a luta é de décadas, de gerações. A nossa luta é pela revitalização do prédio e a construção de um mercado público cultural no seu entorno. Ao longo desse anos diversas ações foram e ainda são realizadas. As ações visam conscientizar a população e mostrar o potencial do prédio, através de ações educacionais, agroecológicas, sociais, culturais, entre outras.¹⁸³

E a implicação bairrista da defesa do bairro numa narrativa que justifica uma tradição de luta e atuação político-cultural, também alude a uma postura de disputa interna e externa com sentidos outros que podem não dialogar com a ideia que se espera ou se percebe

183 <https://www.anf.org.br/varzea-retoma-associacao-de-moradores-no-recife-em-meio-a-pandemia/>

atualmente do lugar, tanto no subúrbio varzeano, quanto no Recife em geral. Como pode ser apreendido pela reivindicação identitária de uma posição de vanguarda política de luta pelo território nacional e sua relevância histórica na evocação da Restauração Pernambucana para os líderes do MCP na ocupação do Arraial Velho de Bom Jesus durante os anos 60 e do MCV pela extensão universitária no Arruado, no capítulo anterior.

Para Denis Bernardes (1996, p. 129), a originalidade do Recife consiste na “recriação conflituosa de suas vinculações com uma cultura externa de mistura com a sua estruturação sociopolítica de seu próprio espaço. Sua riqueza cultural está em ser uma província oceânica.” Neste caso, o caráter da cidade, contrariando um purismo em Gilberto Freyre e em Ariano Suassuna, que parte da eleição de uma tradição lusa e ibérica, seria então uma dialética entre uma fidelidade ao antigo e tradicional que norteia as escolhas culturais e uma necessidade de acompanhar, de ser antenado com as vanguardas modernistas, tecnologias, como está presente no tropicalismo e na imagem da antena parabólica fincada na lama do mangue do manifesto mangue.

Evocando novamente a fala de Seu do Lula do Arruado, “a Várzea está mais próxima ao Movimento de Cultura Popular e o Recife está do Manguêbeat”, será que pode-se considerar que existe um caráter do Recife e outro da Várzea, ou mesmo do enclave universitário do Arruado, que predispõe cada local a ter uma resposta cultura específica à modernização e se aproximar mais de uma tendência modernista? Se há indícios recorrentes de um bairrismo mais exacerbado ou da propagação da imagem de reduto bucólico e interiorano, na Várzea, também há os do cosmopolitismos que encaminham sua produção - econômica, no período colonial, cultural, artística e intelectual no contexto atual - para exportação e fluxos exogâmicos, como se verá a seguir. Entretanto, a heterogeneidade intrínseca ao bairro se assimila a um contexto de reação geral que existe no Recife às intervenções urbanas da modernização, o descaso do poder público com o patrimônio cultural ou a especulação imobiliária e sua influência sobre a gestão pública e planejamento urbano via Plano Diretor. A despeito de certos acessos bairristas de separação como os que aparentemente animam uma “*República Independente do Arruado do Engenho Velho da Várzea do Cavouco*”, no *Por que Várzea do Cavouco*, de seu Lula do Arruado, ou do República Independente da Várzea (RIV), bar localizado ao lado do Casarão Magitot e inaugurado em **dezembro de 2018** na rua boêmia Azeredo Coutinho, ponto de encontro das manifestações culturais e dos intelectuais da

Várzea. Neste sentido, provavelmente, o recado: "A partir de sexta teremos plaquinhas e ímãs de geladeira disponíveis "O Problema da Várzea é o Brasil". Vamos celebrar a nossa re-existência" lançado num contexto posterior (novembro de 2020) à derrota eleitoral do discurso progressista e alinhado à esquerda e à consagração do conservadorismo, vai além de um simples bairrismo assertivo, mas uma demarcação política de uma posição à simbologia contemporânea do patriotismo nacional assinalada da situação vigente: a classe média conservadora e patriótica também participa do contexto varzeano e tem um projeto distinto do da esquerda cultural. A comunidade de produtores culturais no Arruado, na Várzea e no Recife enfrentam problemas comuns e reivindicam o mesmo discurso da resistência cultural, algumas amostras de relacionamento entre a Várzea e o Recife são, portanto, necessárias para rastrear a especificidade deste campo bairrista e particular.



Fig 20: Imagem que estampa placas e ímãs vendidos no bar RIV (República Independente da Várzea).

Fonte: Perfil do Instagram do RIV @republicaindependentedavarzea

5.2 Do centro da restauração Pernambucana ao zoneamento suburbano

Destacando-se entre os outros bairros recifenses, a Várzea é o segundo maior bairro em extensão do Recife e está localizada na zona oeste do Recife, na Região Política Administrativa IV (RPA4) que é composta pelos bairros: Cordeiro; Ilha do Retiro; Iputinga; Madalena; Prado; Torre; Zumbi; Engenho do Meio; Torrões; Caxangá; Cidade Universitária; Várzea¹⁸⁴, segundo a Lei municipal nº 16.293, de 04/02/1997 que divide a área da cidade em seis RPAs. Possui uma visibilidade institucional considerável, do setor educacional, com a Universidade Federal de Pernambuco, Instituto Federal de Pernambuco e a Secretaria Estadual de Educação e os espaços museais Instituto Ricardo Brennand e Oficina Francisco Brennand. Ostenta ainda uma situação heterogênea de classes: de moradores de classe média como estudantes e docentes da UFPE e entorno às comunidades empobrecidas e salvaguardadas por lei, as ZEIS Rosa Selvagem, Vila Arraes, Brasilit, Sítio Wanderley e Campo do Banco.

Durante os meses de 1997, no mesmo ano das prospecções arqueológicas no Sítio Arqueológico do Engenho do Meio, escavações na sacristia da Matriz do Rosário da Várzea foram empreendidas pela equipe do Laboratório de Arqueologia da UFPE e foram encontrados 48 sepultamentos (ALBUQUERQUE E LUCENA, 1997. p. 176) atribuídos ao cemitério das vítimas das duas Batalhas dos Guararapes (1648 e 1649). Duas matérias do Jornal do Comércio (14/02/1997) e (08/08/1997)¹⁸⁵ noticiam respectivamente o achado do antigo altar mór, arcos e paredes de pedra calcária e o cemitério dos restauradores. As paredes calcárias até hoje se encontram expostas na parede lateral externa da igreja, em frente ao já citado portal de Fernandes Vieira. Segundo ainda a primeira matéria, o coordenador do laboratório, Marcos Albuquerque, à frente do projeto Localização das Unidades Funcionais Coloniais em Pernambuco, com financiamento do Ministério da Cultura, destaca que a igreja ainda não é tombada pela descaracterização de quatro reformas, apesar da importância histórica evidente.

¹⁸⁴ <http://www2.recife.pe.gov.br/servico/varzea?op=NTI4Mg==>

¹⁸⁵

<http://www.brasilarqueologico.com.br/materias/1997/14.02.1997%20-%20Jornal%20do%20Commercio%20-%20Escava%C3%A7%C3%B5es%20revelam%20altar%20antigo%20na%20V%C3%A1rzea.pdf> e
<http://www.brasilarqueologico.com.br/materias/1997/08.08.1997%20-%20Jornal%20do%20Commercio%20-%20Descoberto%20cemite%C3%A9rio%20na%20Matriz%20da%20V%C3%A1rzea.pdf>

Apesar de não ser tombada pelo poder estadual ou a nível federal, a Matriz de Nossa Senhora do Rosário está inserida pelo poder municipal num sítio histórico reconhecido como Zona Especial de Preservação do Patrimônio Cultural, cuja autoridade deliberativa está sob a condução legal da Diretoria de Preservação do Patrimônio Cultural (DPPC), divisão da Secretaria de Planejamento Urbano (SEPLAN) “que responde pela preservação do patrimônio cultural material e imaterial do Recife” e é “responsável por analisar projetos e orientar a respeito da legislação existente, informando sobre os usos permitidos e a maneira adequada de intervenção nos imóveis das Zonas Especiais de Preservação do Patrimônio Histórico-Cultural - ZEPH e nos Imóveis Especiais de Preservação - IEP.”, conforme o site oficial do órgão da Prefeitura ¹⁸⁶. No bairro da Várzea, além de historicamente apresentar uma área de um patrimônio cultural reconhecido pelo Iphan, o Sítio Arqueológico do Engenho do Meio, onde está a comunidade do Arruado, o poder municipal pela Lei nº 16.284/1997 dos Imóveis Especiais de Preservação (IEPs) identifica os seguintes bens edificados ¹⁸⁷: a Igreja Presbiteriana da Várzea, Educandário Magalhães Bastos - Seminternato, Villa São José, Rose ótica / Farmácia, Villa Domina, Instituto Santa Maria Mazzarello e o Antigo Hospital Odontológico Magitot pelo Decreto nº 28.822/2015. As ZEPHs, Zonas Especiais de Preservação do Patrimônio Cultural, que são, segundo o endereço eletrônico da DPPC, “áreas formadas por sítios, ruínas e conjuntos antigos de relevante expressão arquitetônica, histórica, cultural e paisagística, cuja manutenção seja necessária à preservação do patrimônio histórico-cultural do Município. (LEI Nº 16.176/96, LEI Nº 16.290/97, LEI Nº 16.719/01)” e surgiram a partir do:

Plano de Preservação de Sítios Históricos do Recife (PPSH-Recife), por sua vez herdeiro do Plano de Preservação de Sítios Históricos da Região Metropolitana do Recife (PPSH/RMR), publicado em 1978 pela Fundação de Desenvolvimento da Região Metropolitana do Recife (FIDEM). O PPSH/RMR decorreu do Plano de Desenvolvimento Integrado (PDI) da RMR, sendo produzido devido à urgência em conter o processo de destruição do patrimônio cultural metropolitano. O PPSH/RMR ainda definiu, como objetivos, constituir ou reestruturar órgãos oficiais para atuar na RMR na salvaguarda dos sítios históricos. Nesse sentido, foi elaborado o PPSH-Recife, que culminou na promulgação da Lei nº 13.957 de 1979, que instituiu a preservação de sítios, conjuntos antigos, ruínas e edifícios isolados de significativa expressão arquitetônica, histórica, cultural e paisagística. Esta Lei definiu normas gerais de proteção e disciplina para preservação desses bens, classificados como Zona de Preservação. Em

¹⁸⁶ <https://dppc.recife.pe.gov.br/>

¹⁸⁷ https://dppc.recife.pe.gov.br/sites/default/files/2020-10/Lista_IEP_final.pdf

1996, a nova LUOS (lei nº 16.176/96) alterou a denominação da Zona Especial de Preservação (ZEP) para Zona Especial de Preservação do Patrimônio Cultural (ZEPH). As ZEPH passaram a incorporar o termo “cultural”, que permite atribuir a esses sítios históricos valores provenientes da dimensão imaterial e natural, incluindo a paisagem. As subdivisões da ZEPH nessa lei passaram a ser chamadas de Setores: de Preservação Rigorosa (SPR) e de Preservação Ambiental (SPA). Essa nova nomenclatura foi ratificada no Plano Diretor da cidade (Lei Nº 17.511/2008), o qual definiu os seguintes aspectos a serem considerados na classificação de novas ZEPH: (i) referência histórico-cultural; (ii) importância para a preservação da paisagem e da memória urbana; (iii) importância para a manutenção da identidade do bairro; (iv) valor estético formal ou de uso social, relacionado com a significação para a coletividade; (v) representatividade da memória arquitetônica, paisagística e urbanística dos séculos XVII, XVIII, XIX e XX; (vi) tombamento pelo Estado de Pernambuco; e, (vii) tombamento pela União.

A revisão desta legislação municipal sobre o planejamento urbano da cidade, que afeta no geral a Lei do Uso dos Solos (LUOS) e o Zoneamento (das ZEIS às ZEPHS) até a preservação do patrimônio cultural, ocorre a cada dez anos, mediante uma ferramenta jurídica prevista na Constituição Federal de 1988 para municípios a partir de 20.000 habitantes: o Plano Diretor. É direcionando para o contexto de contradição dos movimentos sociais da Várzea, Articulação Várzea de Luta e Salve o Casarão da Várzea, acerca dessas leis e da revisão do Plano Diretor do Recife (PDR), que, a partir de agora, apresento a produção das imagens dos meus informantes.

5.3 Articulações quase periféricas com o centro: planejamento urbano e afetos mapeados

Se no Arruado, as articulações se dão mais entre os moradores e a classe artística e intelectual da Várzea e da Ufpe, principalmente pelos projetos de extensão, reforçando a sua condição de enclave sitiado, segundo Seu Lula do Arruado, pelo entorno da universidade, inspirando uma especificidade em relação ao contexto mais geral do bairro que abriga o campus e reivindicando uma “várzea própria”, a do Cavouco, no Bairro da Várzea as articulações se aproximam do Recife central, da política institucional e de movimentos sociais mais amplos, como o de Direitos Urbanos e a Articulação Recife de Luta, o mandato do vereador Ivan Moraes Filho (2017-2020). Os movimentos Salve o Casarão da Várzea e Articulação Várzea de Luta/Plano Diretor do Recife (PDR) na Várzea constituem iniciativas de um grupo da sociedade civil formado por advogados, arquitetos, músicos, agitadores

culturais e professores, todos moradores ou usuários dos serviços da Várzea. O Casarão da Várzea ou Casarão Magitot que, como já explicitado acima, apesar de ser considerado Imóvel Especial de Preservação (IEP) e fazer parte do Setor de Preservação Ambiental (SPA) da Zona Especial de Preservação Histórico-Cultural da Praça da Várzea (ZEPH-07), está em ruínas e abandonado pela gestão municipal, uma vez que em agosto de 2015¹⁸⁸, após ser reconhecido por decreto como IEP em maio, foi anunciada uma licitação para restauração do imóvel abandonado há pelo menos quarenta anos. Em reportagem do Diário do Pernambuco de 01 de Agosto de 2015, a Diretoria de Preservação do Patrimônio Cultural-DPPC, responsável pelo projeto de restauro, informou que o processo licitatório seria apenas para as obras do pátio externo do antigo Hospital Odontológico Magitot, que deverá abrigar um mercado público com as bancas dos comerciantes que ocupam o entorno, a ser finalizado naquele mês e que as obras estimadas em R\$ 1,3 milhão, poderiam começar até o final do ano. Já a reforma da parte interna do imóvel, estava sem previsão de início.

O IEP é um chalé de estilo arquitetônico eclético – romântico, de influência inglesa, inaugurado em 27 de maio de 1905, para fins residenciais com o nome de Villa Therezinha. Segundo Virgínia Barbosa (2013)¹⁸⁹, no final da década de 50, o seu fundador, o cirurgião dentista Nelson de Albuquerque Melo, membro da diretoria da Sociedade de Medicina de Pernambuco, viu-se obrigado a transferir a sede do Hospital Odontológico Magitot para o chalé inglês da Várzea, após ter passado pelos bairros de Casa Forte e Madalena, foi o primeiro hospital odontológico da América Latina, prestando serviços de clínica dentária especializada, cirurgia bucomaxilofacial, além de atendimentos para doenças da boca:

[...] fundou, em 22 de maio de 1944, no Recife, o Hospital Magitot, totalmente dedicado à Odontologia, primeiro do gênero na América latina. Sua denominação foi uma homenagem ao médico francês, Dr. Émile Jean Magitot (1833-1897) que dedicou seus estudos ao desenvolvimento e estrutura dos dentes humanos, às doenças da boca e dentes e também à necrose óssea maxilar causada por fósforo (doença Magitot). O Hospital Magitot foi instalado num casarão situado na Av. Dezanove de Agosto, 2187, Casa Forte e ali funcionou até o início da década de 1950, quando o prédio foi desapropriado. Atendia gratuitamente e possuía em suas dependências salas de clínica, de cirurgias, de radiologia e três enfermarias. Mudou de endereço e ocupou edificação na rua Benfica, 881, Madalena com o auxílio

¹⁸⁸

<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/vidaurbana/2015/08/chale-de-110-anos-sera-restaurado-na-varzea.html>

¹⁸⁹ BARBOSA, Virgínia. *Hospital Magitot*. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>

da Secretaria de Saúde do Estado, de doações (inclusive de seu fundador) e do trabalho voluntário de dentistas. Ali, já se faziam grandes cirurgias, tendo como destaque “a intervenção em uma jovem, portadora de osteossarcoma na mandíbula, realizada pelo próprio diretor e sua equipe, com êxito”. Em prédio anexo, funcionava uma clínica dentária infantil. Nessa época, a Escola de Odontologia já era denominada Faculdade de Odontologia da Universidade do Recife, inclusive a sua sessão de fundação foi realizada no Hospital Magitot, em 18 de março de 1955. Não demorou muito, o auxílio governamental tornou-se escasso e a direção do Hospital viu-se obrigada a se mudar. Desta vez, foi para o bairro da Várzea, num casarão de dois pavimentos, localizado onde hoje se encontra a rua Azeredo Coutinho, esquina da Praça Pinto Dâmaso, o seu último endereço. Mesmo sem as mesmas condições de antes, continuou a oferecer serviços de clínica dentária especializada, cirurgia bucomaxilofacial, além de atendimentos para doenças da boca. Com a morte do seu fundador e sem apoio institucional ou político, o Hospital encerrou suas atividades no final da década de 1960. O casarão ficou esquecido. Aos poucos, a área externa foi envolvida por fiteiros, barracas de frutas e verduras. A área interna, o quintal, é ocupado por uma família. A construção abandonada apresenta paredes, janelas e portas quebradas, não tem piso no andar térreo. Em 1992, um incêndio destruiu o telhado e o assoalho do primeiro pavimento. Mesmo em degradação pode ser recuperado.

A família que ocupou a parte interna do Casarão e o seu quintal, a qual Virgínia Barbosa (2013) se refere, é a do caseiro João Rosas que durante 20 anos habitou o imóvel, a pedido da Associação dos Moradores da Várzea. Em vídeo divulgado no perfil do facebook ¹⁹⁰ do movimento Salve o Casarão da Várzea, retoma a experiência dessa família para relembrar da promessa de Miguel Arraes em restaurar o imóvel que, em 1986, abrigou o comitê da campanha do então candidato a governador do Estado. O Casarão foi desapropriado em dezembro de 2013, por dívidas do proprietário com IPTU, pela Prefeitura do Recife que realizou em maio de 2015 o já referido decreto de reconhecimento como IEP.

Esta situação inspirou a ocupação cultural do imóvel, o qual desde março de 2016 é constantemente objeto de mutirões de limpeza, manutenção geral, horticultura comunitária e jardinagem, assim como de atividades recreativas, educativas e de fruição, formação e difusão cultural, como a rádio Magitot pelos moradores e ativistas do movimento social Salve o Casarão da Várzea. Posteriormente, este movimento ganhou o reforço dos parceiros do grupo Articulação Várzea de Luta, formado em julho de 2018, criado no intuito de promover a discussão e participação em audiências públicas relacionadas ao Plano Diretor do Recife e suas implicações para o Bairro da Várzea e a área que envolve o espaço do Casarão Magitot.

¹⁹⁰ <https://www.facebook.com/watch/?v=2615400098737436>



Fig 21: Primeiras ações do Movimento Salve o Casarão da Várzea-SCV(Março e Abril de 2016). Fonte: Facebook do coletivo SCV



Fig 22: Primeiras ações do Movimento Salve o Casarão da Várzea-SCV(Março e Abril de 2016). Fonte: Facebook do coletivo SCV

Foi a partir da divulgação pela anuncicleta, que percorre o bairro realizando publicidade local dos estabelecimentos comerciais e informes de interesse geral, de um modo inusitado, meu primeiro acesso aos debates sobre a revisão do Plano Diretor do Recife (PDR) na Várzea, conclamando os moradores para participarem da discussão. Morei no Bairro da Várzea entre 2016 e 2019, na Rua Bernardo Sayão n. 78, na região popularmente chamada de “lotes”. O movimento social autointitulado Articulação Várzea da Luta, que era organizado por um grupo do whatsapp denominado Plano Diretor na Várzea, fundado pelo advogado Bernardo Weinstein e organizado por artistas e intelectuais moradores do bairro, para a discussão do PDR, em 03 de julho de 2018. Além de Bernardo Weinstein, os principais articuladores do grupo eram o Professor Dr. Paulo Figueiredo da UFPE, do Departamento de Matemática, e do já mencionado arquiteto Prof. Werther Ferraz.

A dita reunião na qual tive contato com o grupo foi em 12 de julho de 2018 e foi um encontro no salão Fogo Santo, mantido pela Comunidade Obra de Maria/ Missão São José, com outro movimento social dedicado à causa do Direito à Cidade, o Articulação Recife de Luta, movimento que concentra 34 organizações não-governamentais, coletivos, associações comunitárias, movimentos sociais, sindicatos, entidades profissionais e pesquisadores que visam garantir a participação popular na revisão do Plano Diretor do Recife. (PDR) A articulação Recife de luta foi lançada no dia 30 de maio de 2018 e segundo o manifesto ¹⁹¹, a última revisão para o PDR vigente, proposto em 2008, não garantiu a participação popular de modo adequado e democrático, chamando atenção para o contexto de crise vivenciada pelos recifenses e a necessidade de aumentar a abrangência das áreas Zeis.

A mesma acusação relacionada ao PDR de 2008 foi uma constante evocada durante toda a revisão do plano anterior para a implantação do atual. Esta situação perdurou até 17 de dezembro de 2020, quando o documento foi aprovado pelos vereadores em primeira votação e, no dia 21, em segunda sessão na câmara municipal, com dois anos de atraso segundo a expectativa inicial da Prefeitura de encerrar o processo em dezembro de 2018. A abertura do processo de revisão do PDR para a participação popular no calendário oficial foi

¹⁹¹ Pode ser conferido na íntegra na página do movimento
<https://recifedeluta.org/2018/05/29/manifesto-da-articulacao-recife-de-luta/>

iniciada dia 18 de junho de 2018, oferecendo, portanto, um prazo de discussão menor que seis meses, o qual foi questionado pela sociedade, incluindo dois inquéritos por improbidade administrativa no Ministério Público Estadual para apurar a obstrução da participação popular pela Prefeitura do Recife. Uma dessas ações foi movida após denúncias da Articulação Recife de Luta que entregou um parecer ao Conselho da Cidade em 14/06/2018 sugerindo mudanças no cronograma, segundo matéria do JC do dia 16/06/2018 ¹⁹², que consta de apreciações sobre o tema dos sujeitos do movimento: “A articulação propõe 14 meses de debate e não três como a prefeitura pretende”, “Com pedidos de vista, feriados, fins de semana e Copa do Mundo, sobrarão 59 dias úteis para divulgação, mobilização, escutas com a população, audiências e discussões, elaboração de propostas e votações”. O inquérito sob a Portaria nº 16/2018, foi publicada no dia 18/06/2018 no Diário Oficial do MPPE e corrobora com o conteúdo de outro inquérito também pelo MPPE no dia 21 de junho, pelas promotoras de Arquitetura e Urbanismo Maria Lizandra Lira de Carvalho e Bettina Estanislau Guedes.

Argumenta-se também que a preparação da revisão do PDR começou em 2014, com a abertura do processo licitatório financiado pelo Banco Mundial para contratação de empresa de consultoria especializada para dar apoio técnico na elaboração do Plano de Ordenamento Territorial-Recife, que engloba o PDR, foi encerrado em 2017 com a adesão à proposta do consórcio formado Diagonal Empreendimentos e Gestão de Negócios Ltda e Jorge Wilhelm Consultores Associados ¹⁹³. A contratação da empresa de consultoria foi deliberada pela Secretaria de Planejamento Urbano (SEPLAN), orientada pelo Instituto da Cidade do Recife Engenheiro Pelópidas Silveira (ICPS), órgão da gestão municipal, responsável pelo Plano de Ordenamento Territorial do Recife (POT-Recife) que compreende uma parte considerável da revisão da legislação urbanística da cidade e abrange a revisão parcial do Plano Diretor (Lei nº 17.511/2008), referente ao ordenamento territorial, a revisão integral da Lei de Parcelamento do Solo (Lei nº 16.286/1997) e da Lei de Uso e Ocupação do Solo (Lei nº 16.176/1996) e a regulamentação dos seguintes instrumentos urbanísticos: Outorga Onerosa do Direito de Construir (OODC), Transferência do Direito de Construir (TDC) e

¹⁹²<https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cidades/geral/noticia/2018/06/16/entidades-questionam-prazo-para-revisao-de-plano-diretor-do-recife-343529.php>

¹⁹³https://conselhodacidade.recife.pe.gov.br/sites/default/files/2020-12/Apresenta%C3%A7%C3%A3o%20do%20Plano%20de%20Ordenamento%20Territorial%20%28POT%29%20-%2019-12-2017_0.pdf

Parcelamento, Edificação ou Utilização Compulsória (PEUC) e Imposto Predial Territorial Urbano progressivo no tempo (IPTU – Progressivo).¹⁹⁴

Portanto, a brecha para a escuta do público geral, após quatro anos de avaliação das propostas para contratação de empresa de consultoria e da elaboração técnica da revisão do PDR anterior pela gestão municipal, é bastante irrisória, se comparada com a revisão do último PDR aprovado em 2008, depois de cinco anos de debate e com o de outras cidades menores da região metropolitana, como Cabo de Santo Agostinho e Ipojuca que tiveram 13 meses para concluir o trabalho, segundo reportagem do coletivo de jornalistas Marco Zero Conteúdo¹⁹⁵ que frequentemente apresenta matérias dedicadas ao tema do direito à cidade. A argumentação jurídica principal dos sujeitos que interpelam a gestão municipal é o Estatuto da Cidade, Lei Federal 10.257 de 10 de Julho de 2001 que regulariza os artigos 182 e 183 da Constituição Federal de 1988, sobre as diretrizes da política urbana. No capítulo terceiro desta lei¹⁹⁶, que trata especificamente do plano diretor, estabelece no artigo 40: “§ 4º No processo de elaboração do plano diretor e na fiscalização de sua implementação, os Poderes Legislativo e Executivo municipais garantirão: I – a promoção de audiências públicas e debates com a participação da população e de associações representativas dos vários segmentos da comunidade”; e obriga no artigo 41 proposição e revisão do plano diretor a partir municípios de 20.000 habitantes

Foi neste contexto de questionamento do poder público, que se deu a reunião do grupo que discute o PDR na Várzea, com o assessoramento da Articulação Recife de Luta, principalmente com os estímulos de um de seus principais membros, o Profº.Dr. Leonardo Cisneiros, do Departamento de Ciências Sociais da UFRPE (Deciso/UFRPE), ativista do grupo Direitos Urbanos e do Movimento Ocupe Estelita que sempre esteve presente nas discussões do grupo do whatsapp do coletivo varzeano, sugerindo ações e informando sobre prazos relativos à revisão do PDR.

Vale assinalar que, antes de conhecer o grupo de discussão na Várzea, eu já tinha participado do minicurso “O Plano Diretor como Ferramenta de Igualdade na Cidade”

¹⁹⁴ <http://icps.recife.pe.gov.br/node/805>

¹⁹⁵ <https://marcozero.org/prefeitura-e-empresarios-impoem-cronograma-relampago-a-plano-diretor/>

¹⁹⁶ http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/LEIS_2001/L10257.htm

ministrado pelo professores Fernanda Carolina Costa (Instituto Brasileiro de Direito Urbanístico) e Leonardo Cisneiros, ambos da Articulação Recife de Luta, e promovido na UFRPE pela Comunidade de Estudos Pesquisa e Ação em Direito à Cidade nos dias 13 e 14 de junho. No curso, os professores deixaram claro o questionamento do prazo para a revisão do Plano Diretor do Recife (3-5 meses) em comparação com todo o Plano de ordenamento territorial (12 meses) e em relação ao PDR de 2008, que segundo a Prof^a Fernanda Costa, o tempo de construção do POT durou três anos e a minuta com o projeto de lei preliminar para votação na câmara ficou estacionada por dois anos, além do que foi chamado de “Golpe do Substitutivo”, que a Prefeitura mandou para a câmara um texto diferente do exposto na Conferência Municipal, última etapa de exposição para as considerações da sociedade do projeto de lei do Poder Executivo, antes de ser votado. Como já foi sugerido há pouco, o fator que contribuiu para que a Prefeitura queira acelerar o processo de construção do POT, deve ter sido o tempo dispensado com a licitação, contratação da empresa e início dos trabalhos, ao todo 38 meses.

As ações do coletivo varzeano em 2018, se concentraram entre julho e setembro, sendo interrompidas pela campanha eleitoral para a presidência da república, que concentrou as atenções do grupo pelo engajamento no primeiro e segundo turno para promover a candidatura de Fernando Haddad. Esta militância pró-petista foi capitalizada por outro movimento denominado Comitê Popular da Várzea, um desdobramento do grupo liderado pelo Professor Paulo Figueiredo para questões mais amplas do debate político de esquerda, que em 2019, com a derrota do candidato petista, converteu-se numa articulação de atividades de oposição ao governo Bolsonaro, como os protestos e discussões sobre greves e paralisações. Entre março e abril de 2019, a pauta do Plano Diretor (PDR) foi retomada pelo coletivo, após a prefeitura reabrir o processo de escuta pública com a revisão das Leis de Uso e Ocupação do Solo, que fazem parte do Pot-Recife assim como o PDR.

Neste intervalo referente aos anos de 2018, o grupo propôs duas atividades principais: um abaixo-assinado requerendo a realização de uma audiência pública no Bairro da Várzea com o tema Zoneamento e índices urbanísticos (datado de 15/08/2018) e uma oficina chamada Mapeamento Socioafetivo. As duas propostas de atividades interativas foram apresentadas para população do bairro durante a Feira Agroecológica da Várzea realizada na manhã do dia 18/08/2018. O mapeamento consistiu de uma impressão cartográfica em lona de



Fig. 24: Oficina de mapeamento realizada dia 18/08/2018, com o autor da tese ajoelhado sobre a lona do mapa. Fonte: Werther Ferraz



Fig 25: Lona da oficina de mapeamento socioafetivo estendida na área externa do Casarão da Várzea, entre os dias 24 e 25/08/2018, durante o IX FIV. Fonte: Werther Ferraz



Fig 26: Lona com mapa da Várzea estendido entre duas árvores e ponto de coleta de assinaturas para abaixo-assinado. Fone: Werther Ferraz



Fig. 27: Troça Empatando a Sua Vista em frente ao Casarão Magitot, na noite do IX FIV, dia 25/08/2018 (Fonte: Luiz Vidal)

Estas duas ferramentas de discussão urbanística e sobre o patrimônio cultural do bairro, foram apresentadas novamente nos dias 24 e 25 de agosto de 2018 na área externa do Casarão Magitot, durante a vigência da nona edição do Festival de Inverno da Várzea, evento organizado pelo Magitot Casa Noble sob responsabilidade de Betão, produtor cultural e membro do grupo de capoeira Chapéu de Couro, em parceria com a Produtora Colabor@tiva.PE, da qual faz parte ativista do movimento Salve o Casarão da Várzea, Well Carlos. Neste evento, a oficina contou ainda com um mural extra para registro de comentários sobre o mapa estendido entre duas árvores. Pelas imagens do mapeamento afetivo, percebe-se que as etiquetas das cores amarela e dourada sinalizam os lugares mais queridos pelos moradores e que a Praça da Várzea, Pinto Dâmaso é o ponto mais disputado e badalado pela estima dos sujeitos que participaram da oficina. Já a cor vermelha representa o lugar que representa o que não se aprecia e os pontos do mapa mais marcados foram a Rua Amaro Poroca e o Cemitério da Várzea. Na rua sinalizada, destacaram em comentário a necessidade de se arrumar as calçadas que são de fato esburacadas e estreitas e dificultam a passagem dos pedestres. Assim como nesta rua foi sinalizada a obra de uma edificação que foi embargada pela prefeitura pela falta de licença e representa o incômodo dos moradores com a invasão da especulação imobiliária e da verticalização do bairro. A cor verde sinaliza os locais que precisam de melhorias, que merecem a atenção da comunidade e das autoridades municipais. Os pontos mais enfatizados neste aspecto foram a APA Mata da Várzea e a margem do Rio Capibaribe, com comentários sugerindo a preservação da reserva ambiental e do curso d'água. O adesivo da cor preta era opcional para os moradores que quisessem registrar sua residência no mapa, uma vez que a oficina também incluía os usuários dos serviços do bairro.

Como um dos moradores do bairro e participante do grupo Articulação Várzea de Luta/ Plano Diretor na Várzea, no dia de apresentação da oficina por Werther Ferraz, 18/08/2018, marquei a Rua Bernardo Sayão com a cor preta, com dourado o pôr do sol da rua Mário Campelo sobre a Fábrica de embalagens de Vidro, vermelho para um trecho de calçada esburacada na Amaro Poroca e verde para chamar atenção para o restauro do Casarão Magitot. Em matéria do site Por Aqui foi divulgada no dia 23/08/2018¹⁹⁷ a ação da oficina na Feira Agroecológica, onde a jornalista e moradora do Bairro, Natália Dantas entrevista alguns

¹⁹⁷ <https://poraqui.com/varzea/moradores-fazem-mapeamento-afetivo-da-varzea-e-discutem-futuro-do-bairro/>

membros do grupo PDR Várzea, entre eles o autor desta Tese, que deu o seguinte depoimento registrado pelo portal de notícias:

Morador do bairro há três anos, o antropólogo Fabiano Araújo está participando das discussões sobre o Plano Diretor e foi colaborar com o mapeamento do bairro. “A importância dessa ação reside em dois movimentos: primeiro, na construção de um patrimônio que independe do reconhecimento institucional pela riqueza de experiências das pessoas que vivenciam o bairro e suas memórias, o que estimula a consciência e valor social do lugar onde se mora. O segundo movimento está na iniciativa dos moradores de se aproximarem do poder público, tanto para promover a discussão do plano diretor da cidade como para o atendimento de outras reivindicações”, acredita.

Outra problemática que ocupou o coletivo foi o processo 0740139518 de denúncia realizada na Diretoria Executiva de Controle Urbano do Recife contra a continuidade de uma obra embargada pelo mesmo órgão da Prefeitura por falta de licença para a construção do edifício de 23 pavimentos. Conforme matéria do portal Folha de Pernambuco ¹⁹⁸, de autoria da jornalista Mirella Araújo que entrevistou o advogado Bernardo Weinstein, um dos líderes do grupo PDR Várzea, o projeto da Campos Gouveia Incorporação, desobedeceu à medida do embargo, o que gerou multa de R\$ 6.214. A jornalista ainda assinala a ação do mapeamento socioafetivo que seria realizada um dia após a publicação da matéria. As conversas do grupo no aplicativo whatsapp expressam a preocupação do movimento com a pressão do mercado imobiliário sobre o bairro e o impacto ambiental de grandes construções que envolvem questões como o saneamento até o trânsito gerado. Num outro sentido, sobre o cotidiano dos moradores, acostumados com uma atmosfera mais bucólica de arrabalde. Para além de simples indisposições afetivas com a desfiguração da paisagem afetiva do bairro e uma repulsa às transformações “do progresso”, como já foi exposto mais acima, a Várzea apresenta certas zonas protegidas pela LUOS, Lei de Uso e Ocupação do Solo (Lei nº 16.176/1996)¹⁹⁹, como as previstas pelo artigo do instrumento jurídico: I- Zonas Especiais de Preservação do Patrimônio Histórico-Cultural - ZEPH; II - Zonas Especiais de Interesse Social - ZEIS; III - Zonas Especiais de Proteção Ambiental - ZEPA. Estes diálogos no whatsapp revelam também uma certa aversão à cobiça de veículos de comunicação quando manifestam interesse pelo potencial imobiliário de verticalização da Várzea, como foi

¹⁹⁸

<https://www.folhape.com.br/NOTICIAS/2190-CONSTRUCAO-IRREGULAR-PREDIO-GERA-POLEMICA-VARZEA/78221/>

¹⁹⁹ <https://leismunicipais.com.br/a1/plano-de-zoneamento-uso-e-ocupacao-do-solo-recife-pe>

demonstrado na nota de repúdio do movimento Salve o Casarão da Várzea contra as matérias do jornal Diário de Pernambuco da sua edição 17/08/2018, que mobilizou bastante o grupo e o professor Leonardo Cisneiros, da Articulação Recife de Luta, um dos maiores colaboradores do grupo, apontando datas de audiências públicas e oficinas temáticas de revisão do PDR, oferecendo informes e dicas para a oficina de mapeamento e para o requerimento da audiência do bairro:

23/07/18 12:36 - Bernardo: Pessoas, compartilho □ dois modelos de requerimento de Audiência Pública enviados por Léo.

23/07/18 12:36 - Bernardo: Bernardo, os modelos de solicitação de audiência vão abaixo.vejam se conseguem protocolar isso logo:
<https://docs.google.com/document/d/1eJowkEr8NOrCFXn7M1VQ0d4ByA58C55O9q6-XVnGdog/edit?usp=drivesdk>

23/07/18 12:36 - Bernardo:
https://docs.google.com/document/d/13V1ldFv9_V-fL-3w0nqf7M56avzwr6urtZo5pebeojM/edit?usp=drivesdk

27/07/18 17:21 - Léo Cisneiros: O ritmo da prefeitura tá alucinado. É importante ir se organizando rápido com o olho de construir e nivelar propostas antes das devolutivas por RPA (setembro) e também estar muito bem organizado para eleger os delegados nessa época. Ou seja, precisa mesmo dar um gás em agosto, mobilizar, espalhar o assunto, elaborar propostas, mesmo que as condições não sejam as ideais.

11/08/18 18:06 - Werther: Aproveito para enviar link de uma associação moradores em SP que achei inspiradora...

11/08/18 18:07 - Werther:
<https://saapblog.wordpress.com/2014/03/16/festa-de-lancamento-do-map-a-da-vila-jatai-inicio-da-proposta-de-criacao-de-um-plano-de-bairro-local>

11/08/18 18:52 - Léo Cisneiros: Werther, eu tenho um bom material sobre planos de bairro. Posso te passar depois. Quero ver se consigo acompanhar essa iniciativa de vocês mais de perto. Tava difícil mas o semestre tá acabando..

11/08/18 19:38 - Werther: Mas está só começando Léo.. a urgência agora e puxar essa Audiência Pública no Bairro... E cobrar a Dircon para regular essa construtora!

12/08/18 17:35 - Léo Cisneiros: Lembrando da inscrição para as oficinas temáticas do Plano Diretor! Começam nesta segunda, às 9h. São poucas vagas, então é preciso ficar esperto/a. São 30 vagas divididas pelos segmentos (movimentos sociais, ONGs, entidades profissionais, entidades acadêmicas, empresariado) e 30 vagas para pessoas avulsas, não vinculadas a uma entidade. Nas duas cotas haverá paridade de gênero.

17/08/18 06:31 - +55 81 8731-8181: Capa do diário de hoje

17/08/18 06:45 - Werther: Na minha visão a matéria vai na direção oposta do que queríamos!!

17/08/18 06:46 - Werther: *oposta. Não sei o conteúdo da matéria toda mas a chamada de capa traz uma visão positiva sobre essa "invasão" imobiliária!!!

17/08/18 06:47 - Werther: E forçando a barra dos aspectos positivos... Pois não tenho notícias sobre a restauração do Casarão...

17/08/18 06:49 - +55 81 8828-8090: Certamente o mercado imobiliário vai jogar pesado pra viabilizar os projetos

17/08/18 06:53 - Léo Cisneiros: Já tinham feito isso com a edição sobre a Boa Vista

17/08/18 06:59 - Gilberto Borges: Exatamente! Já está rolando uma disputa de projetos e narrativas. A gente tem que dentro das nossas possibilidades conversar com mais gente. Fui comprar pão aqui na padaria Princesa da Várzea, e as pessoas estavam animadas com essa capa, falando que iria valorizar o bairro. Passei 20 minutos conversando pra fazer o contraponto.

20/08/18 06:24 - Léo Cisneiros: Tem rolado uma história de Diário nos bairros, uma edição especial pra um bairro específico. Mas soube que é uma edição bancada por patrocinadores para ser distribuída de graça no bairro "homenageado". Ai se explica toda falta de isenção. O troço é bem submetido ao interesse do mercado. Teve uma edição sobre a Boa Vista que também teve a mesma pegada de destacar uma nova fronteira do mercado imobiliário. Uma outra sobre o Recife Antigo que falou de como o plano diretor poderia puxar novos investimentos. Tá um troço bem feito.



Fig 28: Capa da edição n. 225 de 17/08/2018 do Diário de Pernambuco (DP)

5.4 A potência marginal da ruína - por uma realização oficial do Mercado Público Cultural da Várzea

A mencionada nota de repúdio do movimento Salve o Casarão da Várzea direcionada ao conteúdo e capa da edição do DP, foi publicada dia 20/08/2018 na página do facebook do coletivo²⁰⁰, do qual participam também os principais articuladores do Plano Diretor na Várzea, como Werther Ferraz, Bernardo Weinstein e Paulo Figueiredo. O texto da nota considera que a matéria do DP foi bastante tendenciosa e denuncia uma narrativa de desqualificação das ações comunitárias realizadas na área externa do Casarão Magitot, tentando convertê-lo em espaço cultural, assim como as atividades culturais e de manutenção do entorno com mutirões de limpeza e hortas comunitárias já citados. Como contraponto ao abandono pela Prefeitura da Cidade do Recife (PCR), que há mais de três anos em relação à matéria de 17/08/2018, tinha anunciado, pelo mesmo jornal, em reportagem já mencionada acima, o processo de revitalização do pátio externo do Casarão Magitot e a conclusão do processo de licitação da empresa responsável pela reforma. Repetindo as informações divulgadas há três anos na matéria de agosto de 2015, o DP reforça a narrativa que associa o espaço à prostituição, ao lixo e à drogadição nas duas matérias, e, para os sujeitos do movimento, endossa a negligência da prefeitura com a etapa de restauro do Imóvel Especial de Preservação, que desconsidera a segurança dos feirantes que ocupam toda a área da calçada ao redor do casarão, obrigando os clientes e demais transeuntes a circular na rua, a atuação dos militantes que têm realizado atividades culturais e de manutenção desde março de 2016 no terreno, assim como a vontade dos moradores organizados em ter um espaço cultural no Casarão por enfatizar uma reivindicação comunitária de um “Pátio de Feira”. A destacada obra no valor de 1,3 milhão de reais, nas duas obras, para o pátio externo do Casarão para abrigar uma feira livre começou a ser instalada no espaço em 21/09/2016, o que foi associado ao movimento Salve o Casarão da Várzea, em publicação da mesma data²⁰¹, com oportunismo eleitoral, tendo-se em vista que o isolamento do local e anexação de placa de sinalização da obra ocorreu a 13 dias antes do pleito eleitoral e estava atrasada desde a data prevista de início, para o final de 2015, como foi divulgado na matéria do DP de agosto daquele ano.

²⁰⁰ <https://www.facebook.com/salveocasaraodavarzea/posts/2153451044924602>

²⁰¹ <https://www.facebook.com/salveocasaraodavarzea/photos/1781050805497963/>



Fig 29: Fotografia de placa de obra para a construção da Feira Livre da Várzea. **Fonte:** Página do Facebook do Movimento Salve o Casarão da Várzea.

Sete dias após a fixação da placa da obra no local, no dia 28 de setembro de 2016, a prefeitura começou a demolir a torre da caixa d'água, usada como suporte para a antena de transmissão da rádio Magitot, lançada em maio de 2016 e depois convertida ao formato de web rádio. A implantação da obra de forma autoritária, com contêineres sobre a horta comunitária do movimento Salve o Casarão da Várzea e segundo comentário na publicação sobre o assunto²⁰², a antropóloga Julia Morim, cujo trabalho de militância sobre o patrimônio cultural do bairro será abordado mais à frente, que esteve presente no momento, sem “nenhuma autorização dos órgãos competentes (DIRCON E DPPC - ambos da Própria Prefeitura) na obra. Fomos lá e nenhum funcionário da empresa contratada nos mostrou”, motivou a ocupação do imóvel pelos ativistas e moradores do movimento Salve o Casarão da

²⁰² <https://www.facebook.com/salveocasaodavarzea/photos/1784124448523932>

Várzea, como forma de impedir mais intervenções arbitrárias da obra sobre a área, que faz parte do Sítio Histórico Praça da Várzea, conforme a legislação de zoneamento ZEPH 07, LUOS 1996, como revelam alguns trechos da nota de repúdio à matéria de agosto de 2018 do DP:

DP - “Ao redor do imóvel funcionam cerca de 20 barracas de comércio informal. A maioria dos vendedores defende que o espaço se transforme em mercado público para abrigar trabalhadores cadastrados pela Prefeitura do Recife. Desde 2016, existe um processo licitatório de R\$ 1,3 milhão visando à construção de um pátio de feira para 50 comerciantes distribuídos em 40 boxes de feira livre e 13 boxes fixos. O projeto também inclui banheiros públicos e uma caixa d’água. Nenhuma intervenção foi realizada no local até agora.”

SCV - Houve sim intervenções feitas no prédio. Em 2016, uma empresa contratada pela Prefeitura da Cidade do Recife (PCR) ocupou o espaço, tendo como primeira atividade instalar um container exatamente em cima da horta comunitária do bairro.

Em seguida houve uma supressão de vegetação nativa, cortando assim várias árvores do local. Destruição de uma parte do muro do prédio, e ao darem início a demolição da torre (anexo do prédio) a obra foi paralisada por membros do nosso movimento comunitário.

A pergunta é: Por que a instituição que deveria ser a protetora do prédio sendo considerado Imóvel Especial de Preservação “IEP” (obrigando o não abandono dos entes públicos, e sim o cuidado e a revitalização), foi justamente a instituição que promoveu um prefixo de demolição de um prédio histórico e especial? No mínimo isso é um paradoxo!

Alegando ser uma construção para um pátio de feira não aprovado pela comunidade, primeiramente por não ter tido minimamente uma assembleia popular para as opiniões dos mais interessados, sendo moradores e ambulantes.

Depois, por ter ficado bastante claro a comunidade que se tratava de mais um oportunismo eleitoral decorrente pela prefeitura e seus representantes, e convenientemente em poucos dias antes de uma eleição municipal.

Por fim, pela planta do projeto apresentado pelo mestre de obras da empresa contratada pela PCR, ser vista por nossos colaboradores de engenharia civil, onde mostra a construção de um solo intertravado em quase todo o espaço, deixando assim um ambiente não natural e pouquíssimas das dezenas de árvores presentes no espaço. inclusive uma figueira também centenária.

[...]

O bairro não quer uma feira, e sim o Mercado já nos prometido há vários e vários mandatos!

DP - “De acordo com a Secretaria de Mobilidade e Controle Urbano, a Prefeitura do Recife está elaborando um projeto para ocupar o imóvel e fará uma consulta junto à população para definir qual o melhor uso a ser dado, levando em consideração que o terreno também abrigará o pátio de feira.”

SCV - Voltamos para a mesma questão dita anteriormente:

Como a Prefeitura da Cidade do Recife argumenta que ainda está elaborando um projeto para ocupar o imóvel, e dar início a uma obra num valor de R\$ 1,3 milhão, ao redor de um prédio que por mais que não esteja iminente a cair, apresenta-se em ruínas, fazendo assim se abalar as suas estruturas que lembrando ser um Imóvel Especial de Preservação “IEP” (obrigando o não abandono dos entes públicos e sim o cuidado e a revitalização).

A comunidade espera mesmo que dessa vez a PCR faça não uma consultoria, mas sim uma assembleia popular em praça pública, pois no mínimo o movimento Salve o Casarão da Várzea tem um projeto produzido a partir das assembleias populares realizadas em praça pública, desde antes de nossa primeira ação da causa, que foi um mutirão de limpeza geral do terreno, realizado voluntariamente pelos moradores do bairro no dia 9 de abril de 2016.

E não, novamente esclarecendo que o terreno não abrigará um pátio de feira, e sim um Mercado Público Cultural da Várzea, como já nos foi prometido há gerações!

Sugerimos que a PCR e a imprensa em geral esqueça as palavras “Pátio de Feira”, e tenha foco no significado “Mercado Público”!!!

[...]

Relevamos também que, assim como outros grupos do bairro, o movimento Salve o Casarão da Várzea vem desde sua origem realizando atividades e intervenções educativas e culturais no espaço, como por exemplo: oficinas de diversos segmentos, palestras de redução de danos, atividades infantis, realização de um SAF (Sistema Agroflorestal), o Cine Paredão, a Rádio Magitot, rádio de cunho comunitário para fomentação da cultura local e da conscientização à comunidade enquanto a causa em questão, diversos eventos culturais com fins de solidariedade para a população carente do bairro, mutirões de limpeza e cuidados do espaço, dentre tantos outros.

[...]

O espaço há bastante tempo está sendo sim um centro de cultura, porém não com a devida estrutura compatível respectivamente as ações e manifestos ali realizados, “graças” ao abandono do poder público.

Uma pequena parcela da comunidade vem fazendo sua parte!

Para encerrar, nós enquanto sociedade, repudiamos a falta de memória e devida atenção que vem paulatinamente se estabelecendo em algumas mídias no assunto Casarão da Várzea, como foi o exemplo dessa matéria do Diário de Pernambuco.

O Salve o Casarão da Várzea é um desdobramento de vários outros movimentos decorridos de outras gerações, não nascemos em 2016!

Somos a continuidade de uma luta popular comunitária, onde visa “simplesmente” a cobrança da resolução de um desrespeito que já se perpetua em diversas gestões do poder público para com a nossa comunidade.

A Ocupação do entorno do Casarão Magitot pelo movimento Salve o Casarão da Várzea (SCV), iniciada logo após à demolição parcial da parte superior da torre da caixa d'água, interrompida pelos futuros ocupantes do terreno, decidiu entrar com uma Ação Civil Pública através do Ministério Público Estadual para suspender a continuidade da obra e

qualquer intervenção da prefeitura, a partir daquele momento. Este movimento de ocupação perdurou até fins de dezembro de 2016 e conforme se manifesta a nota de repúdio acima, promoveu debates acerca de um projeto alternativo para o Mercado Cultural da Várzea. A monografia de um dos integrantes do movimento SCV que participa de uma comissão de arquitetos que elaborou um projeto alternativo ao da Prefeitura, assinala que durante a ocupação houve uma pesquisa de escuta da população, promovendo debates públicos como a Plenária Geral “Qual o projeto de casarão que queremos?”, realizada dia 06/10/2016, a Oficina de Projeto Participativo do Casarão, em 19/10/2016 que propôs um desenho coletivo a partir das impressões coletadas dos informantes (CÂNDIDO, 2019). As imagens do projeto, retomado após o término da ocupação de 2016 neste TCC em 2019 com colaboração de Werther Ferraz, foram utilizadas na campanha eleitoral de 2020 para vereador municipal do músico Well Carlos, um dos líderes do movimento SCV, conforme dois vídeos publicados no facebook e no instagram do coletivo ²⁰³. Abaixo seguem imagens de três momentos do Casarão Magitot: de cima para baixo, registro de Marcos Ferreira Sobrinho em 1987, contido em seu livro Várzea: Lembranças de um Tempo que se foi (2012), fotografia de 29 de março de 2016 ²⁰⁴ da página do facebook do movimento SCV e, por último na sequência, o projeto de Rodrigo Cândido em 2019, a partir da retomada das proposições da comissão formada durante as ocupação do casarão em 2016

²⁰³ links do facebook: <https://www.facebook.com/watch/?v=2822989101302809> e <https://www.facebook.com/1703872146549163/videos/861762821296094> ; links do instagram: <https://www.instagram.com/p/CGyR5IJFMYs/> e <https://www.instagram.com/p/CH1ZKGHrQrt/>
²⁰⁴ <https://www.facebook.com/salveocasaraodavarzea/photos/1707399529529758/>



Fig 30: Três momentos do Casarão Magitot (Edição do autor da tese). Fonte: Facebook do movimento SCV

As três imagens acima referentes a três momentos apropriados pelo movimento SCV, representam a imagem como ruína ou da ruína, expressando a presença ausente, na primeira imagem de Marcos Sobrinho (2012, p. 78), de um casarão ainda habitado em seu interior, antes do incêndio em 1992, quando foi sede do comitê eleitoral da campanha vitoriosa de Miguel Arraes para governador em 1986, o que segundo o autor da fotografia “foi seu último momento de glória”. A ausência das calçadas ocupadas por pedestres, dos gradis cercavam o jardim, da possibilidade de ocupação interior do imóvel que se apresenta na fotografia. A mesma imagem de Marcos Sobrinho, foi usada na página do instagram do SCV para acompanhar uma publicação recente de 16/12/2020 sobre a determinação judicial para a restauração de casarão, da juíza de Direito da 4ª Vara da Fazenda Pública da Capital, Ana Paula Costa de Almeida, que atendeu ao pedido do Ministério Público de Pernambuco (MPPE), mobilizado por ação civil pública. Segundo a publicação da 15/12/2020 ²⁰⁵ do portal de notícias do MPPE, a sentença judicial define que o projeto de restauração, sob responsabilidade da Diretoria de Preservação do Patrimônio Cultural da Secretaria de Planejamento Urbano da Prefeitura do Recife, “deve estar concluído em 120 dias e a obra finalizada em 24 meses, sob as penalidades legais”. Também lembra da situação bem sucedida da ação civil pública dos movimentos sociais que reivindicavam a reforma do Teatro do Parque, abandonado desde 2010 e transformado em Imóvel Especial de Preservação pelo Decreto nº 26.610, de 29 de agosto de 2012, com a restauração e entrega à população concluída apenas em dezembro de 2020, na data da publicação, citando a fala do procurador de Justiça Ricardo Coelho, autor da ação civil pública para recuperação do Casarão “Recentemente, obtivemos a sentença que obrigou a Prefeitura a restaurar o Teatro do Parque, que se encontrava em ruínas. Hoje, foi devolvido à população pernambucana”.

Já, a segunda fotografia sem autoria definida, mas coletiva do contexto inicial de articulação do movimento SCV para as ações do primeiro mutirão de limpeza programado para abril de 2016, apresenta a situação atual do imóvel: com as calçadas do entorno totalmente ocupadas pelas barracas dos feirantes e, conforme a nota do coletivo exposta anteriormente, “que por mais que não esteja iminente a cair, apresenta-se em ruínas, fazendo assim se abalar as suas estruturas que lembrando ser um Imóvel Especial de Preservação “IEP” (obrigando o não abandono dos entes públicos e sim o cuidado e a revitalização).” e

²⁰⁵<https://www.mppe.mp.br/mppe/comunicacao/noticias/13943-mppe-consegue-determinacao-judicial-para-restauracao-de-casarao-historico-na-varzea>

ainda enfatiza a situação de uma potencialidade do casarão como espaço cultural, apesar das condições de degradação em que se encontravam o jardim do imóvel e sua estrutura física, o que não desencorajou o grupo para promover as atividades mobilizadas em prol de um trabalho criativo desenvolvido mediante uma apropriação espacial das ruínas, “o espaço há bastante tempo está sendo sim um centro de cultura, porém não com a devida estrutura compatível respectivamente as ações e manifestos ali realizados, “graças” ao abandono do poder público. Uma pequena parcela da comunidade vem fazendo sua parte!”

A terceira imagem, do projeto coletivo retomado pelo arquiteto Rodrigo Cândido para seu TCC em 2019 e usada na candidatura eleitoral de Well Carlos, representa potencialidade ausente de uma ruína, de um devir histórico possível quando um projeto alternativo ao plano oficial do poder municipal se concretiza virtualmente. Como relata a nota:

A comunidade espera mesmo que dessa vez a PCR faça não uma consultoria, mas sim uma assembleia popular em praça pública, pois no mínimo o movimento Salve o Casarão da Várzea tem um projeto produzido a partir das assembleias populares realizadas em praça pública, desde antes de nossa primeira ação da causa, que foi um mutirão de limpeza geral do terreno, realizado voluntariamente pelos moradores do bairro no dia 9 de abril de 2016. E não, novamente esclarecendo que o terreno não abrigará um pátio de feira, e sim um Mercado Público Cultural da Várzea, como já nos foi prometido há gerações!

O Mercado Público Cultural da Várzea que homenageia os mestres de cultura popular do bairro no nome das salas do centro cultural, retoma as promessas de restauro de Miguel Arraes, um dos líderes do Movimento de Cultura Popular nos anos 60, para a família que antes ocupava o imóvel, durante o contexto do comitê eleitoral em 1986, que foi exposto na fotografia de Marcos Sobrinho, um dos membros do já mencionado Grupão da Várzea, comunicando-se direta e ciclicamente com um passado de glória, segundo este varzeano. Aparentemente, a seleção das imagens referentes do Casarão Magitot com emblemas de momentos históricos ou de transformação do imóvel, conduzem a uma “desruinização” em detrimento de uma *arruinação*, nos termos de Navaro-Yashin (2013), encarando a situação do patrimônio cultural como uma violação espacial executada pela prefeitura, o que impossibilita uma metabolização ou “domesticação do abjeto”, como refere-se a autora.

5.5 Diálogos institucionais e a questão do zoneamento pós-ressaca antidemocrática

O saldo do ano de 2018 foi marcado negativamente pelo incêndio do Museu Nacional, e pela eleição presidencial de Bolsonaro, vista como uma tragédia que abateu a esquerda e que desanimou o grupo do whatsapp do PDR Várzea no final do ano, assim como pela aceleração da revisão do PDR, que encerrou precocemente em setembro o período de escuta pública nas Regiões Político-Administrativas (RPAs) iniciado em junho, o que não desencorajou a entrega formal do abaixo-assinado por Bernardo Weinstein e o requerimento para solicitação de uma audiência pública com o tema “zoneamento e índices urbanísticos” no dia 12/09/2018. Como previsto, a audiência pública no bairro não foi realizada e Werther Ferraz compartilha no grupo do whatsapp, um texto assinado pela Articulação Recife de Luta comentando o assunto:

01/09/18 11:23 - Werther: Depois da realização de seis escutas nas RPAs de Recife, com pouquíssima mobilização e nenhuma informação para os participantes poderem contribuir efetivamente com a construção do novo plano diretor do Recife, a prefeitura encerra, de forma melancólica, outra etapa, com as oficinas temáticas, em mais um episódio da alucinante saga da revisão do plano diretor do Recife...!! Foram oito oficinas temáticas em apenas dez dias úteis, com carga horária de 6h, e alta densidade de conteúdos a discutir, entre análise e complementação do diagnóstico e construção de propostas. Um vasto material foi produzido pela consultoria contratada, com mais de 700 páginas, e disponibilizado apenas no dia da primeira oficina, impossibilitando sua leitura e análise pelos participantes. Ainda sobre o conteúdo do diagnóstico, foi unanimidade dentre os especialistas convidados a necessidade de ajustes, revisões, complementações e efetivas análises que apoiem a construção de propostas consistentes para o plano diretor. Um exemplo disso é a total ausência de avaliação sobre os impactos da aplicação do plano diretor vigente no território. Passados 10 anos, a única coisa que sabemos é que a nossa cidade está pior, mais desigual e violenta. Talvez, o único segmento satisfeito seja o setor imobiliário, privilegiado em suas demandas desde sempre...O chamado à participação popular feito por meio do gasto de 1.2 milhões em comunicação e publicidade não foi capaz, também nessa fase, de agregar representantes das parcelas da população mais afetadas pelo modelo excludente de cidade implantado em Recife. Se nas escutas por RPA tínhamos alguma participação desses setores, que, mesmo sem informação, tentaram contribuir, na etapa das oficinas temáticas, contavam-se nos dedos os representantes populares, sendo tal ausência bastante reforçada pelos horários, intensidade, linguagem e metodologia dessas oficinas. Sem muitas preocupações com as pessoas envolvidas nesse processo, sua disponibilidade, compreensão e seus anseios, muito menos com a construção de uma cidade mais justa e inclusiva, o governo municipal do Recife seguirá, em seu plano colocado como “infalível”, promovendo um processo de participação popular pro-forma para legitimar o novo plano diretor. E surgirá, em breve, a proposta de um novo plano, preparado tão rapidamente quanto refresco em pó! Já dá até para sentir o gosto amargo desse refresco, quando se escuta que em setembro haverá uma minuta de revisão do plano diretor. Em que ambiente estará sendo

construída tal proposta, se ainda nem temos um diagnóstico aceitável? Com quem o prefeito da cidade tem conversado e pactuado seu conteúdo, se não tem tempo nem para receber a sociedade civil, que busca o diálogo desde o início desse processo? São algumas das perguntas que esperamos resposta antes que o amargor desse refresco tome conta da cidade pelos próximos 10 anos e dissolva as possibilidades da construção democrática e participativa de um Recife sustentável, inclusivo e socialmente justo.

Este mesmo texto foi distribuído duas semanas depois desta postagem, durante a audiência pública para apresentação do Diagnóstico Propositivo do Plano Diretor do Recife, no dia 18 de setembro de 2018, das 08h30 às 13h00, no Auditório Dom Helder, na Escola de Formação de Educadores do Recife Professor Paulo Freire - EFER. Como forma de protesto bem humorado²⁰⁶, segundo a própria página do facebook da Articulação Recife de Luta, a intenção da mobilização era denunciar a rapidez da condução do processo de escuta pública, onde “os participantes distribuíram ki-suco para todos, ironizando a parca participação popular e o curtíssimo tempo que a Prefeitura do Recife destinou a todo o processo de revisão: A ação teve a ideia de mostrar que Plano Diretor não se faz tão rápido como um ki-suco.” Alguns membros do PDR Várzea participaram da audiência: o autor da Tese, Professor Paulo Figueiredo, Sheila Allgayer, graduada em Direito e o advogado Bernardo Weinstein



Fig 33: Cronograma do Plano de Ordenamento Territorial apresentado em slides da Audiência de Diagnóstico Propositivo, 18/09/2019, destacando as fases PDR em 2018 e LUOS em 2019. (Fonte Conselho da Cidade)

²⁰⁶ <https://www.facebook.com/recifedeluta/posts/468216840352734>



Fig 34: Os cinco sabores do ki-suco da revisão do PDR (Ruínas do Patrimônio, Verticalização Desenfreada, Meu Carro Minha Vida, Gostinho de Especulação Imobiliária, Cidade Sem Pobres) apresentados em protesto irônico durante a Audiência Pública de Diagnóstico Propositivo, 18/09/2018. Fonte: Facebook Articulação Recife de Luta/ Maíra Acioli

A última reunião do grupo no ano de 2018 foi realizada dia 27/09, no espaço de coworking Impact Hub, local da antiga Cinzano e foram tratados os seguintes temas, em publicação de minha autoria no whatsapp do coletivo:

27/09/18 20:22 - Fabiano Araujo: Pauta da reunião 27/09

1) Discussão da Denúncia da obra irregular na Dircon: entrada do processo no Ministério Público - Promotoria de Urbanismo (Bernardo em nome da Articulação Várzea de Luta); cobrança pelo andamento do processo na CELIC (até 3 pessoas)

- sugestão de ato associado ao MUST na frente da obra

2) Discussão da atividade de sábado pela manhã: como abordar a população e divulgar a pauta do Plano Diretor e a interpretação do mapeamento. Sintetizar a pauta do zoneamento e alertar para a especulação da área do entorno do Praça/ Pátio.

3) pensar a identidade do movimento (articulação Várzea de luta?) e ampliar participação popular.

É evidente a preocupação do grupo com a questão do zoneamento do bairro, prevista na LUOS (1996) e tentar conscientizar sobre o conteúdo desta legislação municipal para um público mais amplo, seja pelo mapeamento afetivo ou pela audiência pública não realizada. Apesar disso, a pauta do movimento não atinge as comunidades que ocupam as Zonas Especiais de Interesse Social (ZEIS) do Bairro, especialmente pela dificuldade de entender a linguagem técnica e jurídica, apesar da importância das questões sobre a revisão do zoneamento que implica diretamente na segurança dos moradores em medidas que podem ser contrapor à especulação imobiliária. Tal fato foi lembrado na reunião pelo professor de história da rede estadual e morador da ZEI Vila Arraes, Isaac Rocha, famoso no bairro por ser um brincante e Mestre de cultura popular do folgado bumba meu boi, Boi Teimoso da Várzea. O Movimento Urbano dos Trabalhadores sem Teto (MUST) citado na reunião é um movimento nacional de luta pela moradia que organiza uma ocupação de 60 famílias, sendo 10 de comunidades ribeirinhas da região e 50 despejadas de forma violenta por uma ordem judicial de reintegração de posse do terreno da Walmart no Bairro de Areias no dia 28/06/2018. Logo após a remoção da população foi instalado o acampamento intitulado “Ocupação Contra o Golpe” num terreno da União próximo da UPA da Avenida Caxangá. Nos dias da reunião com a Articulação Recife Luta, no que foi realizada a oficina do Mapeamento Socioafetivo, participou um dos representantes, promovendo arrecadação de alimentos para a ocupação. Seguindo o cronograma de execução do Plano de Ordenamento Territorial, após o término em 2018 da revisão do PDR, chegou a vez da revisão da LUOS/96 em 2019. Em

dezembro de 2018, a Prefeitura do Recife protocolou na Câmara o projeto de lei aprovado do PDR e em fevereiro de 2019, foi criada a comissão especial de sete vereadores para a revisão dessa lei, formada por Rodrigo Coutinho (SD), presidente; Ivan Moraes (PSOL), vice-presidente; Aerto Luna (sem partido), responsável pelo relatório; além de Augusto Carreras (PSB), Aimée Carvalho (PSB), Hélio Guabiraba (PRTB) e o líder do governo na Câmara, Eriberto Rafael (PTC). A partir de maio de 2019, por sugestões do Prof. Leonardo Cisneiros, o grupo passou a discutir sobre a proposição de emenda ao projeto de lei do PDR que seria votado na câmara após a reabertura da escuta pública em março de 2019. A emenda retomou o tema do zoneamento da audiência pública frustrada e que agora era a pauta da vez, a revisão da Lei de Uso e Ocupação do Solo (Luos):

02/05/19 10:27 - Léo Cisneiros: Pessoal, mandar um áudio sobre o processo do plano diretor, fase das emendas, é importante o grupo se organizar:

02/05/19 13:19 - Léo Cisneiros: Massa. Eu posso procurar os links, mas acho que o pessoal já tem. É questão de pegar propostas que já existem e deixa-las no formato adequado

02/05/19 13:50 - +55 81 8830-3368: blz, Léo . segue a luta

02/05/19 15:37 - Paulo PD VARZEA: Ótimo, não podemos perder essa oportunidade de intervir. Uma ideia seria verificar a disponibilidade de Werther, que é peça chave na discussão e nós outros procurarmos nos adaptar.

Abraços, Paulo.

02/05/19 19:48 - Well PDR: Boooo Leozão!

03/05/19 08:49 - +55 81 9666-8896: Bernardo, aqui tá o link pros mapas. Mas tem que olhar no texto do Plano pra ver o que muda, como muda:

<http://planodiretordorecife.com.br/wp-content/uploads/2018/12/ANEXOS-Projeto-de-Lei-Plano-Diretor-do-Munic%C3%ADpio-do-Recife-2018.pdf>

03/05/19 08:49 - +55 81 9666-8896: Tem um mapa de zoneamento em formato para programa de mapas:

<http://planodiretordorecife.com.br/wp-content/uploads/2018/11/Zoneamento.kml>

03/05/19 08:49 - +55 81 9666-8896: Minuta do plano:

<http://planodiretordorecife.com.br/wp-content/uploads/2018/12/Projeto-de-Lei-Plano-Diretor-do-Munic%C3%ADpio-do-Recife-2018.pdf>

03/05/19 08:50 - +55 81 9666-8896: Posso fazer uma comparação rápida e mandar pra vcs

03/05/19 09:32 - +55 81 9666-8896: <Arquivo de mídia oculto>

03/05/19 11:49 - Werther: ☐☐ Valeu demais Léo... Vou convocar o grupo para conversarmos sobre isso presencialmente!

09/05/19 18:06 - Werther: Então. As 19 horas no Impact Hub! Aquele escritório "chique" que está funcionando na entrada da Brennand... Antiga Fábrica da Cinzano...

09/05/19 18:07 - Werther: Confirmei agora com Emília. Na sala de reunião, tem internet e uma tela!

09/05/19 18:12 - Léo Cisneiros: Eu não posso ir, mas depois posso ajudar a dar uma formatação no modelo de emenda às propostas. Também é importante vocês pensarem na mobilização. Uma possibilidade é pegar um conjunto de propostas-chave ou um mote chave e fazer um abaixo-assinado no bairro, tanto físico quanto virtual. Mas sobretudo físico. Acho que se conseguir um número considerável de assinaturas, os vereadores podem se sentir bem pressionados

09/05/19 18:27 - Werther: Oi Léo... Vamos sim fazer uma proposta, mas deixa eu te perguntar outra coisa sobre o Plano que está na Câmara...

09/05/19 18:28 - Werther: E as regras de transição?! O tal direito de protocolo?! Para prevenir a enxurrada de projetos que podem ser aprovados agora...

09/05/19 18:30 - Léo Cisneiros Tá lá atrás..tem uma versão que parece moderada mas não é tanto. A regra geral é que todo processo administrativo anterior é pela lei anterior. Mas tem umas restrições lá.

09/05/19 18:30 - Léo Cisneiros: Mas isso já tá na mira pra emendar

A partir de agosto de 2019, o grupo se envolveu com o mandato do vereador Ivan Moraes, jornalista conhecido em Recife pelo seu engajamento na causa do Direito à Cidade, ativista da comunidade virtual Direitos Urbanos e do Ocupe Estelita e também por ter sido apresentador do programa Pé Na Rua (2011-2014) exibido pelos canais estatais e educativos TVPE e TVBrasil, além de ter promovido inúmeras audiências públicas no Plenarinho da Câmara para discutir assuntos relacionados ao Plano Diretor, o patrimônio cultural e a luta pela moradia, destacando a audiência externa realizada na Escola Municipal de Artes João Pernambuco para debater a Valorização E Manutenção Da Emajpe; em 22 De Novembro De 2018, o que estimulou o contato com o coletivo varzeano:

03/08/19 10:33 - Werther: Amigos, a reunião do dia 7 no salão Paroquial teve que ser adiada, pois houve conflito na agenda do Vereador Ivan Moraes e da Assessoria. Estamos convocando nova reunião para o dia 21 de agosto!

03/08/19 10:36 - Werther: A pauta principal é conseguir fazer uma emenda no Plano Diretor para ampliar o setor de preservação histórico que abrange a praça da Várzea e o Pátio da Igreja. Mas outras questões devem ser levantadas como o projeto para o Casarão da Várzea (Magitot).

14/08/19 09:26 - Werther: Companheiros! Hoje a noite acontece a primeira oficina de revisão da Lei de uso e ocupação do solo, justamente na Várzea!

14/08/19 09:27 - Werther: Infelizmente eu estou viajando e não tenho como estar presente.. mas seria fundamental o grupo enviar representantes!

14/08/19 09:31 - Werther: Entramos em uma nova fase das revisões das principais leis urbanísticas da cidade e a sua participação continua sendo fundamental!

Em agosto (14 a 29) ocorrerão as *Oficinas Territoriais* para debater propostas sobre a revisão da *Lei de Uso e Ocupação do Solo - LUOS e da Lei de Parcelamento* .

As oficinas serão distribuídas em diversos bairros da cidade, totalizando oito espaços para debate.

Hora: 18h às 22h

Para saber os locais, os bairros correspondentes aos zoneamentos e a agenda acesse

<http://conselhodacidade.recife.pe.gov.br/oficinas-territoriais-para-discussao-das-leis-de-parcelamento-e-de-uso-e-ocupacao-do-solo>

14/08/19 09:32 - Werther: Hoje a noite! □□□

14/08/19 10:16 - Werther: Então pessoal! Alguém poderá participar hoje a noite?!!!!

14/08/19 17:08 - Werther: Companheiros, gostaria de saber a posição de vocês sobre as duas questões que levantei hoje neste grupo:

1. A Oficina da LUOS sobre as áreas de proteção ambiental da Várzea.
2. A reunião com o vereador Ivan Moraes.

22/08/19 08:50 - Paulo PD VARZEA: Companheir@s, a reunião de ontem foi muito concorrida e as discussões muito produtivas. Teremos uma outra na terça feira próxima, para avançar nos encaminhamentos em dois pontos principais.

O primeiro são as emendas a serem propostas, já em setembro, ligadas às demandas da comunidade.

Ao lado disso, vamos refletir e encaminhar a luta em prol do espaço do Casarão.

Vamos nos juntar e lutar que o movimento está ganhando impulso.

Até lá!

22/08/19 10:51 - Werther: Reforçando a mensagem de Paulo: se queremos defender a Várzea da invasão de espigões de 20 andares, principalmente no entorno da Praça, precisaremos formular emendas para serem apresentadas pelos vereadores, que serão abertas, entre os dias 4 e 24 de setembro!!!

29/08/19 09:42 - Paulo PD VARZEA: Companheir@s, fomos, eu e Marcelo Viegas, representando a Várzea à oficina promovida pelo Instituto Pelópidas Silveira, ontem, 28/08/19.

Procuramos cumprir a tarefa de informar nossas propostas.

Antes da oficina, Marcelo verificou um ponto que não havíamos percebido com clareza: os parâmetros da ZDS F são piores do que os da ZDS C. Incluímos em nossas propostas a de mudar de F para C o que está proposto, agora, para a Várzea.

Marcelo também percebeu que o prédio antigo do Mazarello é um Imóvel Especial de Preservação.

Fizemos, então, a proposta de ampliar o setor de Preservação Histórica e Preservação de Ambiência para incluir aquele imóvel.

Seria oportuna uma discussão do nosso Grupo com André Araripe para debatermos esses e outros pontos relacionados às propostas de emendas. Se houver concordância, aguardo propostas de data para eu verificar se o Salão Paroquial está disponível. Poderia ser 3a feira? 4a feira? 5a feira? Abraços.

17/09/19 08:14 - Paulo PD VARZEA: Companheir@s, hoje, terça-feira, 17/9, às 19h00, no Salão Paroquial, vamos fazer os últimos acertos para proposta de emenda ao Plano Diretor da Várzea. O prazo de apresentação encerra -se no dia 24 deste mês. A nossa presença é muito importante para a luta pela preservação do patrimônio histórico e cultural de nosso bairro. O companheiro André Araripe, da equipe do mandato do vereador Ivan Moraes estará presente.

25/10/19 17:59 - Werther: Emenda N°226 (modificativa)

25/10/19 17:59 - Werther: <Arquivo de mídia oculto>

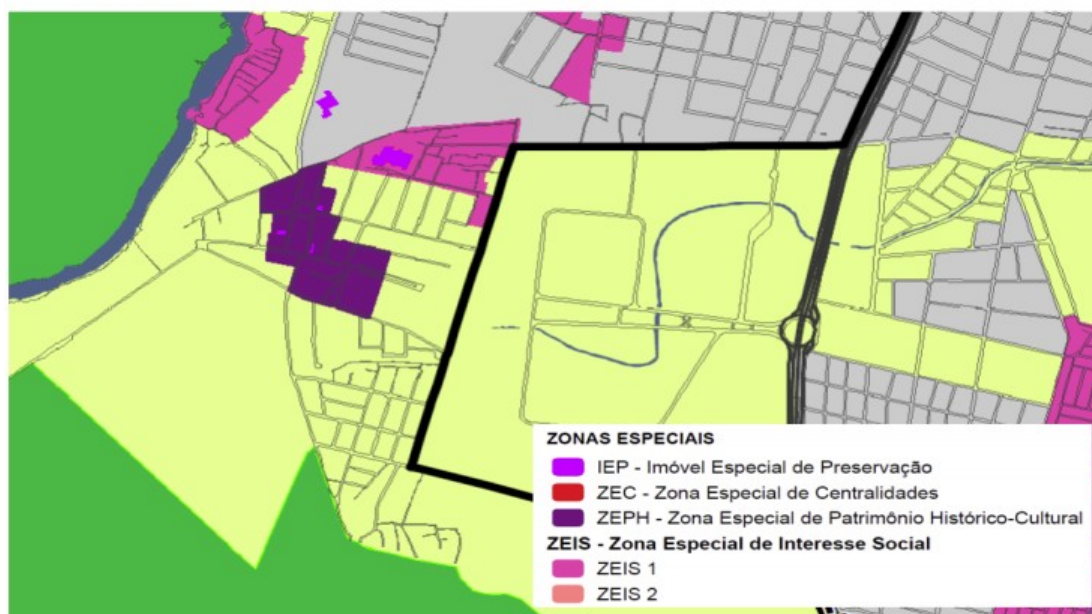
25/10/19 18:02 - Werther: Caros companheiros, segue aqui a cópia da proposta de emenda ao Plano Diretor N 226, que trata da ampliação do perímetro de proteção do sítio histórico da Várzea... O desafio agora é conseguirmos nós mobilizar para pressionar a câmara no dia de votação dessa emenda!

Com as discussões sobre o zoneamento da Várzea entre maio e agosto de 2019, a participação nas oficinas temáticas sobre a LUOS e a Lei de Parcelamento, e com o auxílio de André Araripe, arquiteto e assessor do mandato de Ivan Moraes, o coletivo elaborou um texto para compor Emenda Modificativa N°226 ao Projeto de Lei do Executivo (PLE) N° 28/2018, que institui o Plano Diretor do Recife, revogando a Lei Municipal No 17.511, de 29/12/2008. A proposta do texto é alterar o ANEXO III do PLE 28/2018 através da ampliação da Zona Especial de Patrimônio Histórico - ZEPH no Bairro da Várzea. Conforme enuncia o documento, a proteção legal prevista se restringe ao perímetro da ZEPH 07 (Zona Especial de Preservação Histórica), centrada no Sítio Histórico da Praça da Várzea, de acordo com A LUOS/1996, que a partir do núcleo da Praça Pinto Dâmaso, irradia-se para o Pátio da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, abrangendo alguns Imóveis Especiais de Preservação (IEPS), gravitando em torno deste núcleo, mas isolados na proteção urbanística: o Colégio Mazzarello e o Instituto Magalhães Bastos. Logo, a proposta de emenda visa a ampliação do perímetro da ZEPH, envolvendo o entorno destes dois IEPs isolados e salienta que existem outras edificações representativas da história da cidade embora não estejam protegidas ainda sob nenhuma prerrogativa legal de reconhecimento patrimonial, como a Fábrica Anita (atual sede da Secretaria de Educação de Pernambuco) e o Instituto Padre Venâncio (asilo de idosos da Arquidiocese de Recife e Olinda). Ademais, no texto original, não incluído na emenda, sugere índices menores para utilização dos terrenos de imóveis que estão incluídos na Zona de Desenvolvimento Sustentável do bairro (fora da zona histórica), no intuito de inibir o impacto pela especulação imobiliária e a consequente verticalização que pode descaracterizar a paisagem do entorno do Sítio Histórico além da sobrecarga da infraestrutura disponível (sistema viário, esgoto e drenagem). De acordo com um dos slides elaborados por Werther

Ferraz em maio de 2015, dentro da ZEPH 07 (cor púrpura ou roxo) estão três IEPs (em magenta): Igreja Presbiteriana da Várzea, Casarão Magitot e Sobrado Roseótica / Farmácia; o amarelo é a Zona de Zona de Desenvolvimento Sustentável Capibaribe (ZDS Capibaribe), área habitada sob influência de um rio, o verde é Zona de Ambiente Natural Capibaribe (ZAN Capibaribe), cinza são lotes lindeiros; as áreas em rosa são as ZEIS Vila Arraes (à esquerda e próximo ao verde) e Campo do Banco (próximo ao cinza). No interior da área desprotegida de lotes em cinza, há o IEP Colégio Mazzarello isolado e na ZEI Campo do Banco está o IEP Instituto Magalhães Bastos. Segundo a Profa. Fernanda Costa, no minicurso já referido, a Várzea se enquadra numa Zona de Ambiente Construído de Ocupação Moderada, bairros com adensamento permitido e cobiçados pelo mercado imobiliário. A obra irregular sem licença que o grupo denunciou na DIRCON está na área amarela entre a ZEPH em púrpura e a ZEI Campo do Banco em rosa.

A proposta da emenda acima, então, pretendia preencher a área amarela ZDS sem proteção total contra o adensamento populacional, apesar de o PDR reconhecer limitações na área por estar próxima ao Rio Capibaribe e ser classificada como “sustentável”, entre a ZEPH 07 e a ZEI Campo do Banco, formando um eixo entre o Pátio da Matriz do Rosário e o IEP Instituto Magalhães Bastos e outro eixo entre as duas ZEIS e englobando o IEP Colégio Mazzarello. Após o término do envio de propostas de emendas, o mandato da Comissão Especial do Plano Diretor foi prorrogado por 180 dias, até abril de 2020, para discuti-las. Com o adiamento da debate sobre o PDR na Câmara Municipal, os vereadores apresentaram 530 emendas ao PLE 28/2018

Zonas Especiais Várzea – Recorte Proposta PD



EMENDA ANEXO II



Fig 35: Emenda Modificativa N°226 ao Projeto de Lei do Executivo (PLE) N° 28/2018, que propõe a ampliação da Zona Especial de Patrimônio Histórico 07 - ZEPH no Bairro da Várzea. Fonte: Werther Ferraz

Dos 39 vereadores do Recife, apenas 18 mostraram proposições de emendas, sendo o maior número de emendas foi apresentado pela vereadora Michele Collins (PP), 131; seguida de Ivan Moraes (PSOL), 126; Samuel Salazar (sem partido), 95, e Jayme Asfora (sem partido) que expôs 78 emendas. Segundo reportagem do Jornal do Commercio, de 11/10/2019, “Na última revisão do Plano, em 2008, foram apresentadas 291 emendas pelos parlamentares.”²⁰⁷ A votação das emendas, estava programada para depois de abril de 2020, após o trabalho de discussão das emendas pela comissão, no entanto, a pandemia de COVID-19 atrasou o processo, convertendo todas as atividades de discussão na Câmara Municipal do Recife, ao Sistema de Deliberação Remota (SDR), obrigando a suspensão da atuação presencial e o presidente da Comissão Especial de Revisão do Plano Diretor Rodrigo Coutinho (SD), solicitou, mais uma vez, a prorrogação do funcionamento da comissão por mais 180 dias, no final de março.

A votação das emendas aconteceu apenas em dezembro de 2020, após o trabalho da comissão ter estacionado desde junho e segundo Ivan Moraes, vice-presidente do colegiado “não foram apresentados os estudos contratados e que a discussão se deu de forma açodada, e sem tempo para que todos os vereadores tomassem conhecimento de maneira adequada”, além do fato de que a pandemia ter comprometido as reuniões presenciais necessárias e que em quatro dias foram referendadas 300 emendas. Uma situação paralela à da discussão “ki-suco” no período de escuta pública do PDR de 2018. Das 126 emendas apresentadas por Ivan Moraes, apenas 11 foram aprovadas. A Emenda Modificativa 226 proposta pelo coletivo varzeano foi rejeitada. Ivan Moraes, sintonizado com a publicação de 25 julho de 2020 da Articulação Recife de Luta, em nota de repúdio direcionada ao PLE 28/2018, concluiu que o documento eliminou a proteção às ZEIS, com destaque para o artigo 76 que libera o potencial construtivo das comunidades a partir do coeficiente de aproveitamento, “índice multiplicado pela área do terreno, resulta na área de construção [...] A ameaça se dá porque o coeficiente de aproveitamento atribuído às ZEIS 1 e 2 são os maiores propostos pelo Plano Diretor” e a emenda 304 proposta pela Irmã Aimée “que permite que os imóveis situados nas ZEIS que sejam lindeiros, voltados para os corredores de transportes, adotem os parâmetros das Zonas de Reestruturação Urbana, que são aquelas que se quer dinamizar com o incremento

²⁰⁷<https://jc.ne10.uol.com.br/canal/politica/peernambuco/noticia/2019/10/11/plano-diretor-do-recife-recebe-530-e-mendas-parlamentares-390277.php>

construtivo”. De acordo com seu comentário sobre o segundo turno da votação do PLE na câmara, em publicação do site da Prefeitura ²⁰⁸: “Vamos aprovar uma lei que piora as condições de vida das pessoas. Recife foi pioneira na regularização de Zonas Especiais de Interesse Especial e seremos pioneiros na destruição delas.” e a redação final, com tem 243 emendas das 530, foi aprovada sem vetos pelo prefeito Geraldo Julio (PSB), e se tornou a Lei nº 18.770/2020, em 29/12/2020. Para a Articulação Recife de Luta, em postagem sobre o primeiro turno do PLE ²⁰⁹, evocando outra guloseima metafórica, as votações atropeladas foram apenas:

a cereja do bolo num processo que começou há mais de três anos e que já nasceu viciado, com uma licitação sigilosa para escolher a consultoria do plano e que resultou na contratação de uma empresa, cujos sócios têm atuação no mercado imobiliário, em um nítido caso de conflito de interesses. O sigilo da licitação fez com que a população ficasse excluída da participação nessa fase inicial do processo, em contradição ao que prega a Resolução nº. 25 do Conselho Nacional das Cidades, e as distorções das decisões antidemocráticas tomadas nesta fase prejudicaram todo o processo. A distorção se prolongou por meio de uma farsa de participação popular na fase do Executivo, em que a escuta da população foi feita somente para cumprir formalidades, sem que várias das propostas apoiadas, inclusive por técnicos da Prefeitura, nas oficinas chegassem a um texto final – este pelo visto já estava combinado com o mercado imobiliário. O Plano, que chegou à Câmara Municipal já não representava as demandas da cidade e teve a sua legitimidade questionada em ações judiciais movidas pelo Ministério Público e por entidades integrantes da Articulação Recife de Luta. No entanto, a Câmara conseguiu produzir algo ainda mais daninho.

5.6 O bucolismo varzeano: da resistência cultural à especulação imobiliária

As derrotas da cultura e dos intelectuais de esquerda, como nos choques da modernização na metrópole, encontram-se em processo contínuo de metabolização e reflexividade, como já foi dito na introdução. Tal processo melancólico, no entanto, não está isento de celebrações e principalmente na dimensão da luta/luto pelo urbano, cuja compreensão do direito à cidade lefebvriano remete à festa na cidade. E como já foi explorado, a organização dos eventos varzeanos do coletivo Salve o Casarão da Várzea exalta

²⁰⁸<http://www.recife.pe.leg.br/comunicacao/noticias/2020/12/ivan-moraes-debate-votacao-do-plano-diretor-em-segunda-discussao>

²⁰⁹<https://recifedeluta.org/2020/12/18/a-tragedia-da-aprovacao-do-novo-plano-diretor-do-recife-precisa-ser-interrompida/>

a iniciativa popular, o comunitarismo defendido por Jane Jacobs ou o mutirão de Antonio Candido, a partir da precariedade e das ruínas.

Se “o problema da Várzea é o Brasil”, como diz a plaquinha do RIV, o problema nacional que invade o Recife é o mercado imobiliário global que tenta apanhar um pouco desse bucolismo bairrista do lugar. Entre 2015 e 2017, a Construtora Moura Dubeux lança primeiro um concurso de fotografias pelo aplicativo Instagram “Minha Cidade, Meu Lugar” e depois uma série de vídeos, em parceria com o JC360, o núcleo de conteúdo para marcas do Sistema Jornal do Commercio de Comunicação (SJCC), com a intenção de homenagear a relação afetiva dos moradores com seus bairros. Na websérie, foram escolhidos bairros da chamada Zona de Ambiente Construído de Ocupação Moderada: Torre, Várzea, Rosarinho, Rua da Aurora (no Bairro Santo Amaro), áreas de adensamento e de interesse imobiliário²¹⁰. No vídeo sobre a Várzea, a descrição assevera que o bairro “lembra uma cidade do interior, onde é possível fazer as coisas caminhando ou de bicicleta, com muitas áreas verdes e, o melhor de tudo, onde as pessoas se conhecem. Assim é a Várzea, na Zona Oeste do Recife”. Este discurso é bastante pontuado pelos moradores no vídeo da série, mas também é recorrente nas falas dos moradores varzeanos, durante todos os quatro anos em que eu residia no bairro e também na série de vídeos produzidos pelo projeto cultural Várzea - Meu Bairro, Meu Patrimônio²¹¹, aprovado pelo Funcultura 2015/2016, na linguagem do Patrimônio e na linha de Formação/Capacitação. O projeto foi produzido pela produtora audiovisual Bebinho Salgado 45 LTDA, sob responsabilidade de Júlia Morim, a antropóloga, mestre e doutoranda pelo PPGA-UFPE, já citada, que foi uma das que iniciaram a ocupação do Casarão Magitot. A proposta, premiada e lançada em 2019, consiste em “uma campanha que utiliza o suporte audiovisual para a promoção, a valorização e a preservação do patrimônio cultural do bairro da Várzea, idealizada por moradores do bairro”; percebe-se nos depoimentos colhidos o mesmo apreço bucólico do interior, acrescido da dimensão da resistência cultural, do patrimônio e das tradições do bairro.

Outro projeto cultural de formação na área patrimonial, mas pela Proexc/UFPE, foi lançado em 2019 com atividades participativas sobre a construção de um inventário com duas turmas, uma de moradores da Várzea e outra de alunos da disciplina de Design e Cultura, em

²¹⁰ <http://produtos.ne10.uol.com.br/minha-cidade-meu-lugar/>

²¹¹ [https://projetoarzea.wordpress.com/](https://projetovarzea.wordpress.com/)

parceria com a já bastante mencionada professora Ana Emília Castro. Trata-se do Movimento Várzea: Movimento e Inventário Participativo, concebido pela coordenadora pedagógica da Escola Municipal de Arte João Pernambuco, Elizama Messias, que analisou a experiência em seu TCC da curso de Especialização Lato Sensu em Museus, Identidades e Comunidades da Escola de Inovação e Políticas Públicas da Fundação Joaquim Nabuco. Na roda de conversa “Patrimônio Cultural da Várzea e Inventário Participativo: territórios, memórias e identidades” - realizada no dia 16/10/2019, que apresentou o projeto na EMAJPE, compareci com o Prof. Paulo Figueiredo, onde divulgamos as ações do PDR na Várzea. Os convidados do evento, que foram falar sobre o tema da roda de conversa foram: Ricardo Medeiros/Ledup -Laboratório de Educação Patrimonial/UFPE, Átila Tolentino/Rede de Educadores em Museus da Paraíba, o produtor cultural Well Carlos do Movimento Salve o Casarão da Várzea; Ana Emília de Castro, e Júlia Morim, que exibiu os vídeos do projeto Várzea - Meu Bairro, Meu Patrimônio. Logo após, o projeto construiu duas turmas para levantar bens culturais do bairro da Várzea, que foram os seguintes:

Lendas urbanas da Várzea; Saberes no uso de Ervas Medicinais a partir da Experiência do Bar do Clóvis; Saberes no uso de Ervas Medicinais a partir do Projeto de criação de um laboratório fitoterápico de iniciativa comunitária; Bloco Lírico Flores do Capibaribe; Sr. Eduardo (livreiro que a muitos anos vende livros numa parada de ônibus da R. Amaro Gomes Poroca); Rua Azeredo Coutinho, mais conhecida como Rua da Feira; Sr. Fernando também, conhecido como Zé Lasca Vara, conquista e difusor da arte do coco de roda e do coco de terreiro; A Praça da Várzea; O casarão Magitot e o movimento Salve o Casarão da Várzea. (MESSIAS, 2020, p. 86)

Nos vídeos do projeto Várzea - Meu Bairro, Meu Patrimônio, as referências culturais selecionadas foram: o grupo de capoeira Chapéu de Couro e seu representante, Betão; o cabeleireiro da rua boêmia da feira e que ocupa a calçada do Casarão Magitot, Dudu do corte; Abissal e o Maracatu (Nação) Real da Várzea, Dona Mercedes Vidal matriarca da família que organiza um arraial junino famoso no Pátio da Matriz; a Procissão festiva junina Bandeira de São João e o movimento Acorda Povo que promove a respectiva festa comemorativa; O Prof. Luiz de França, fundador da EMAJPE e o Movimento Salve o Casarão da Várzea.

Tanto no projeto de Júlia Morim, quanto no de Elizama Messias, há um levantamento que projeta uma ênfase no patrimônio cultural imaterial e nos mestres de cultura popular, como figuras da comunidade reconhecidas não oficialmente, mas pelos moradores. Em saberes e fazeres que reforçam a dimensão lúdica, festiva e bucólica da Várzea, apesar das

ruínas do Casarão Magitot, enaltecido nos dois projetos, que ironicamente é o único bem cultural reconhecido oficialmente a nível municipal. O bucolismo da Várzea, um valor compartilhado pelos moradores e explorado recentemente pelo mercado imobiliário que deseja a sua fatia do bairro, representa uma ruína simbólica, é um resquício de uma tradição cerceada por uma urbanidade que já condenou ao fim um estilo de vida baseado na ocupação do espaço público, por uma dimensão ritual e festiva dos bairros suburbanos, dos “enclaves rurbanos” como diria seu Lula do Arruado. Os vídeos da Moura Dubeux estão para os concebidos pela antropóloga Júlia Morim, como o anzol e a isca estão para os peixes prevenidos.

5.7 O jogo lutuoso do lugar nas ruínas simbólicas do direito à cidade

Sobre a atuação do Salve o Casarão da Várzea e a do Plano Diretor na Várzea, os dois aspectos físico e social/simbólico da ruína se entrelaçam e se interpenetram em correspondência mútua, suscitando ações reparadoras pelas quais muitos ativistas da causa social urbana se mobilizam. Enquanto parâmetros para intervenção mediante a agenda do *direito à cidade*, concepção que desde sua origem, localizada no contexto de agitação política e acadêmica do Maio de 68 parisiense e formulada por Henri Lefebvre em seu livro *Le Droit à la ville*, sempre esteve associada tanto à esfera de atuação política e intervencionista no espaço público, quanto ao plano intelectual e acadêmico das ideias - uma vez que o texto de Lefebvre ajudou a pensar as ocupações universitárias e os protestos estudantis - e à dinâmica da experiência cotidiana que reivindica espaços comuns de fruição da cidade como local de encontro e como obra de arte.²¹²

O contexto da reivindicação do direito à cidade é justamente uma estratégia de enfrentamento ao que o capitalismo globalizado se especializou em produzir: separações/rupturas, segundo a análise precisa de Giorgio Agamben (2007), em *O Elogio da Profanação*. Tais processos, no contexto vigente do capitalismo financeiro e global atribuem-se, primariamente segundo uma perspectiva marxiana, às separações entre produtores e meios de produção²¹³, intermediariamente entre produtores e consumidores após o período de acumulação fordista²¹⁴ e, finalmente, da economia política especulativa com a esfera produtiva material ou da própria natureza, na fase atual do capitalismo financeiro, global e

²¹² cf. Tavorari (2016).

²¹³ ver Castells (1979)

²¹⁴ cf. Antunes (2009)

informatizado, onde se consolidaram “uma progressiva desmaterialização do dinheiro [...] e um sistema interestatal que garanta a propriedade legal do capital acumulado”

As separações e rupturas vividas pelos atores sociais pertencentes aos movimentos sociais e civis abordados neste capítulo correspondem, no nível institucional e sistêmico, por exemplo, a uma perda da legitimidade institucional das ferramentas de diálogo com o poder oficial, como o Plano Diretor do Recife. Esta perda da comunicação com os órgãos representativos remete, segundo Ermínia Maricato (2013), a uma lógica patrimonialista que envolve o poder público, que obedece aos interesses privados do mercado imobiliário especulativo, os quais tendem a financiar as campanhas eleitorais dos mandatos políticos. A separação voltada ao nível da experiência cotidiana, como consequência, refere-se à perda dos espaços públicos de convivência promovida pela falta de investimento e preservação destes equipamentos culturais e de recreação, ou a perda da identidade do conjunto do patrimônio arquitetônico da cidade, consumida pela voracidade do capital imobiliário, autorizada pelo poder público, quando este se omite nas ações de preservação e tombamento patrimonial.

A modernização capitalista com suas disjunções inerentes, para além de uma sugestão de Marshall Berman (2008) a respeito de sua experiência pessoal no Bronx para falar da implantação de reformas urbanísticas em Nova York, citando a frase de Marx como título do seu livro (*Tudo que é Sólido Desmancha no ar*), o vínculo entre o caráter específico de ideias, símbolos ou ambientes físicos e a abstração moderna é a sua desmaterialização constante promovida pelos interesses hegemônicos em sua expressão econômica. O atributo moderno essencial é a inespecificidade: a eternidade do efêmero e do instante, segundo Baudelaire ²¹⁵. A caracterização cultural do espaço que envolve os modos de vida pelos quais as pessoas se estabelecem na dimensão física espacial, organizando-a simbolicamente, é frequentemente desconsiderada pelas reformas urbanas implementadas pelas elites e pelo poder público. O mercado residencial privado e legal atende apenas a uma parcela de 30% da população total do Brasil, é altamente especulativo, engendrando o que Ermínia Maricato (2015) denomina de *urbanização de baixos salários*, uma vez que o financiamento pelo mercado imobiliário, segundo a autora, não absorve nem a fração da classe média que recebe de 5 a 10 salários mínimos. Enquanto situação hegemônica do Brasil, a ocupação ilegal e o padrão

²¹⁵ Baudelaire (2010).

autoconstruído são suscetíveis de remoção de seus locais de fixação, tanto derivadas da valorização fundiária oriunda da gentrificação, quanto da ação governamental de intervenção espacial para realocar os moradores em locais mais distantes do seu trabalho. Transtorno promovido por grandes empreendimentos de infra-estrutura organizados pelas parcerias público-privadas, como as obras que sustentaram os megaeventos da Copa de 2014 e das Olimpíadas de 2016 e a Revitalização do Bairro do Recife.

O planejamento formalista é responsável pela especulação no mercado imobiliário e pelo que Maricato (2013) considera um excesso de regras que regem os Planos Diretores e o incentivo à consultoria arquitetônica sem a devida aplicação legal no ordenamento urbano das cidades. A abstração dos projetos arquitetônicos que desconsidera as condições particulares vividas pelas pessoas é constatada com frequência na literatura antropológica que propõe uma interface com os estudos de urbanismo e arquitetura, como é o caso de Marion Segaud (2016) que denuncia o preciosismo técnico que norteia geralmente os projetos arquitetônicos, inspirados por uma lógica de espaços geométricos euclidianos que se caracterizam por fechamento e abstração e que se impõem sem a consulta da opinião do morador da residência e sem atentar para as particularidades culturais. O próprio modo de vivenciar estas rupturas críticas reproduz um recorte de classe, uma vez que tais preocupações se inserem num contexto vivido pela classe artística e intelectual dos produtores culturais, tanto pelo acesso a uma linguagem institucional, quanto na preocupação com a identidade patrimonial da cidade e o espaços de lazer e fruição coletiva na cidade. Entretanto, como dito anteriormente, tais questões não se separam das inquietações dos movimentos sociais urbanos liderados pelas classes populares e operárias, pois o novo cenário de discussão do direito à cidade é bastante amplo e condiciona tanto a discussão de temas gerais como o acesso ao debate do Plano Diretor, quanto a de temas específicos como a questão do direito à moradia, o qual se insere mais no contexto dos movimentos populares estudados por Manuel Castells (1976) em detrimento da “festa urbana” enunciada por Lefebvre (2011).

A afirmação de um *lugar próprio* coletivo ou individual mediante os instrumentos formais da escrita e, especificamente na condição contemporânea, em publicações nas redes sociais ou por imagens produzidas pelo uso das mídias digitais, tornou difusa a divisão certauniana entre produção e recepção/ consumo de conteúdos simbólicos, uma vez que a capacidade de produzir imagens e textos nas redes sociais e pelas mídias digitais

descentralizou tal exercício de uma autoridade institucional e tais recursos foram apropriados, inclusive, pelos órgãos oficiais de governo. O uso das mídias digitais e das redes sociais proporciona uma forma de posicionamento comunicativo *do it yourself* que subverte a divisão entre produção e consumo, o que segundo John Thompson (1998, p. 29): “também altera as condições de espaço e tempo sob as quais os indivíduos exercem o poder [oferecendo] [...] e novas maneiras de usar o tempo e o espaço para os próprios fins”. Conforme mencionado na introdução, Certeau (2008) delimita os leitores e demais usuários dos produtos culturais como agentes ativos, que inscrevem condutas de modo tático e os produtores culturais (curadores, escritores, educadores, revolucionários), como agindo de modo estratégico. É sabido que Michel de Certeau se inspirou em teorias militares para propor tal divisão, uma vez que no contexto da organização de um conflito, a estratégia consiste num planejamento de uma ação pelo confronto direto com um oponente, enquanto a tática visa clandestinamente neutralizar a força do oponente e burlar os efeitos de suas ações, o que se assemelha, segundo o próprio historiador, ao papel do leitor ativo que se apropria dos resíduos e dos sentidos dominantes do texto e o ressignifica segundo sua experiência, e aos mecanismos antropofágicos e sincréticos de subversão dos sentidos dominantes pelas populações nativas ao “encontrar o lugar do golpe, a antropofagia das práticas e as leis e regularidades a que se submetem” (BOCHETTI, 2015, p. 53)²¹⁶. Sobre o lugar da deglutição das referências culturais, no campo pesquisado há alguns exemplos, desde a apropriação do *corpus* intelectual e da história oficial que consagra os senhores de engenho pelos movimentos populares, como é o caso do Arruado (ver capítulo 01), assim como a sua mútua circularidade com os projetos universitários de extensão; a carnavalização dos espigões pela Troça Empatando a Tua Vista, do Ki-Suco do PDR pela Articulação Recife de Luta. É uma dialética entre lúdico e luto que se expressa nas alegorias barrocas, como na manifesta por Maurício Peixoto sobre o Arruado ser o barroco da universidade:

Aqui reside a potência do jogo de significação alegórico, pois se em um primeiro momento, com a sua violência destrói o objeto, arrancando-o de sua totalidade habitual; em um segundo momento, é capaz de reconstruir, por meio do contato com as ruínas e com os fragmentos, os objetos que se perderam, e através desse processo de reconstrução, atribuir um outro sentido ao fragmento –ou, nas palavras de Kangussu, o jogo de

²¹⁶BOCCHETTI, André. Entre golpes e dispositivos: Foucault, Certeau e a constituição dos sujeitos. História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography, Ouro Preto, v. 8, n. 18, 2015. DOI: 10.15848/hh.v0i18.921. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/921>

significação dá uma “sobre-vida” e preserva o objeto “para outra leitura” (TEODORO, 2014, p. 35)²¹⁷.

A procura dos movimentos sociais varzeanos pelo apoio institucional do Mandato do vereador Ivan Moraes ou de coletivos mais amplo da sociedade civil, como a Articulação Recife de Luta e Leonardo Cisneiros do Direitos Urbanos, ultrapassando as fronteiras comunitárias, implica tanto na desenvoltura intelectual daqueles, quanto num lugar para além do bucolismo rurano que é perturbado pela modernização global ou institucional de fora (no caso: a especulação imobiliária na Várzea ou as promessas não cumpridas de restauro no Casarão Magitot). No contexto a ser analisado no próximo capítulo, embora já previsto na articulação dos movimentos suburbanos com os centrais, questões relativas ao planejamento urbano e sua inserção num cenário global e financeirizado, também insinuam-se na agenda dos coletivos e realizadores audiovisuais, o que marca uma aproximação com a agenda atual do direito à cidade ou do movimento Ocupe Estelita, desde os anos 80 e surgimento da cena mangue e uma atenção do poder público dirigida ao Bairro do Recife, a partir daquela época, com o Plano de Reabilitação do Bairro do Recife (1987), elaborado na gestão municipal de Jarbas Vasconcelos.

Sobre a retomada das reformas urbanísticas no Bairro do Recife, Virgínia Pontual (2007)²¹⁸, atesta que desde a década de 20, com as reformas da zona portuária, empreendidas pelo governo Sérgio Loreto que as intervenções urbanísticas do poder público sobre o Bairro do Recife não eram retomadas, ficando a região em processo de contínuo abandono residencial e de circulação, uma vez que houve a transferência do terminal rodoviário, localizado nas proximidades do Cais de Santa Rita para a região da Várzea e a desativação da antiga estação ferroviária, além de um reforço nas atividades alimentadas pelo porto do Recife e as marginalizadas (boemia e prostituição). E de acordo com Zancheti e Lacerda ²¹⁹(1999, p. 11):

²¹⁷ TEODORO, Jorge Benedito de Freitas. As imagens da modernidade no Projeto das Passagens de Walter Benjamin. 2014. 114 f. Dissertação (Mestrado em Estética e Filosofia da Arte) - Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2014.

²¹⁸ PONTUAL, V. Práticas urbanísticas em áreas históricas: o bairro de Recife. *Biblio 3W, Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, Universidad de Barcelona, Vol. XII, nº 752, 5 de octubre de 2007. <<http://www.ub.es/geocrit/b3w-752.htm>>.

²¹⁹ LACERDA, N.; ZANCHETI, S. A Revitalização de Áreas Históricas como Estratégia de Desenvolvimento Local: Avaliação do Caso do Bairro do Recife. *Revista Econômica do Nordeste*, Fortaleza, v. 30, n. 1, p 8-24, jan-mar 1999

A partir do final da década de 1930, sofreu um longo processo de esvaziamento econômico e de degradação das infra-estruturas urbanas, devido ao deslocamento do “centro econômico” para o Bairro de Santo Antônio. Nele mantiveram-se o grande negócio, principalmente o comércio atacadista, os serviços financeiros e o comércio externo. O porto também se ampliou, ganhando novas áreas desocupadas do Bairro. Entretanto, a economia local perdeu de vez a imagem associada ao comércio e aos serviços de prestígio. Foi a época de ouro da boêmia, dos cabarés, das boates e dos prostíbulos. A metropolização dos anos 60 e 70 levou a uma descentralização das atividades e a uma redefinição funcional dos espaços da economia urbana recifense. Dois grandes vetores de expansão residencial e comercial foram criados: um para o Sul e o outro para o Centro-Oeste, onde se concentraram as habitações verticais das classes média e alta, seguidas do comércio e dos serviços especializados e de alto valor agregado. [...] Até 1993, no Bairro do Recife distinguiram-se cinco aglomerações com usos preponderantes do solo urbano: a portuária; a do comércio atacadista; a industrial; a de serviços e a de organismos públicos. Além dessas aglomerações, destacava-se a presença de uma pequena favela com poucos moradores.

Somente em 1976, que é proposto um Plano de Preservação dos Sítios Históricos para a região metropolitana do Recife, como proposição da Fundação de Desenvolvimento da Região Metropolitana do Recife, através do Governo do Estado de Pernambuco, acompanhando o Plano de Bolonha que desloca a concepção das ações de preservação patrimonial de monumentos para sítios históricos, o que desencadeou a criação, mais à frente entre 1986 e 1987, pela Prefeitura do Recife do Plano de Reabilitação do Bairro do Recife e do Escritório Técnico do Bairro do Recife, cujas preocupações eram: “a detenção do processo de perda populacional e a degradação física da área. Os princípios teóricos eram: reabilitação das estruturas históricas e promoção social. Neste sentido as propostas se voltaram para a conservação dos bens patrimoniais e à participação da comunidade pobre residente no bairro” (PONTUAL, 2007, p. 04). Porém, o perfil de intervenções na região do Bairro do Recife adota uma outra configuração, a partir do segundo mandato municipal de Jarbas Vasconcelos (1993-1996), como uma “guinada à direita” do prefeito, que repercute um alinhamento com o PSDB no ano de 1994, a nível federal e em 1996, com o PFL, antigo adversário, na articulação de uma aliança entre o PMDB e o PFL em torno da candidatura do deputado Roberto Magalhães à sua sucessão na prefeitura da capital pernambucana, o que preparou o terreno para a sua eleição estadual como governador, ficando dois mandatos consecutivos no cargo (1999-2006) onde efetuou a privatização da CELPE e a criação do Porto Digital no ano de 2000. O Plano de Revitalização do Bairro do Recife (1993) e a Lei nº. 16.290 do Sítio

Histórico do Bairro do Recife (1997), focaram na “priorização da dimensão econômica e de investimentos privados”²²⁰.

O Projeto de Revitalização do Bairro do Recife iniciado em 1993 mediante parcerias público-privadas da prefeitura com investidores durante a gestão de Jarbas Vasconcellos (PDMB, 1993-1996) foi continuado na administração de Roberto Magalhães (PFL, 1997-2000), (FERNANDES, 2003. p. 150), embora este processo já ter sido designado pela abertura do regime militar em 1979. A revitalização do Bairro do Recife prosseguiu posteriormente ao seu tombamento como sítio histórico nacional pelo IPHAN em março de 1998. O tombamento reconhece de modo inédito para a categoria patrimonial de sítio histórico o conjunto eclético do bairro, “como exemplar único da Paris de Haussmann e da *belle époque*” (Leite, 2007, p.79). Segundo Rogério Proença Leite (2007), o reconhecimento do conjunto eclético do Bairro do Recife contribuiu para o enobrecimento [*gentrification*] da região e consequente apropriação do uso histórico do local para construção de uma identidade cultural e turística de exportação e consumo das elites e frações altas da classe média. A hipervalorização fundiária expulsou uma parte dos trabalhadores do porto que perderam espaço de trabalho quando os armazéns foram cedidos para a classe empresarial, moradores de casarões e pensões, proprietários de antigos estabelecimentos comerciais do bairro e os respectivos consumidores, os usuários de bordéis e da antiga cena boêmia do local, assim como isolou os moradores mais carentes que residem na Comunidade Nossa Senhora do Pilar (Melo, 2003). Comparando os processos de intervenção urbana durante o período oligárquico (1910-1913) e o período neoliberal recente (1993-2002), a varzeana já mencionada, Júlia Morim de Melo (2003) em sua dissertação pelo PPGA-UFPE, conclui que os investimentos nas reformas urbanas no primeiro período foram centralizadas pelo poder público e no segundo foram em parcerias público-privadas/PPPs, sendo que a ênfase na manutenção da identidade arquitetônica do bairro só foi pleiteada no segundo momento das intervenções, ao passo que o discurso da novidade predominou no período oligárquico. No entanto, a revitalização do Bairro do Recife continuou nas gestões mais progressistas/desenvolvimentistas do PT de João Paulo (2001-2008) e João da Costa (2009-2012). quando em 05/11/ 2004 é anunciado pelo Boletim diário da Secretaria de Comunicação²²¹ que:

²²⁰ Pontual (2007, p. 05)

²²¹ *Prefeitura e governo francês desenvolvem novos projetos de revitalização do Centro*
<http://noticias.recife.pe.gov.br/index.php?TipoPesq=&FontColor1=1&FontColor2=1&FontColor3=1&PChave2=&PChave3=&P=1&GrupoCodigo=15&PesAnt=14158&DataIni=&DataFim=&PChave=urb&TipoMateriaCodigo=&GrupoCodigoMateria=15#PesAntApr>

Cinco representantes do governo francês, entre eles dois gestores públicos, chegam ao Recife neste sábado (6) para desenvolver, em parceria com técnicos da Empresa de Urbanização do Recife (URB), novos projetos e metodologias para recuperar as áreas históricas do Centro do Recife. Esta é a nona vez que os franceses visitam a cidade para trocar experiências, desde que foi firmado o acordo de cooperação entre a Prefeitura do Recife, a Caixa Econômica Federal e o Governo da França. O novo encontro acontece, nesta segunda-feira (8), a partir das 9h, no Escritório de Revitalização do Bairro do Recife, localizado na Rua Domingos José Martins, 227. Na ocasião, os gestores franceses vão apresentar suas experiências de intervenção em áreas centrais da França. Em seguida, a titular da Diretoria de Programas Especiais da URB, Nancy Néri, vai mostrar a nova proposta para o Plano de Reabilitação do Centro do Recife. “Nossa equipe, composta por 17 pessoas, elaborou um plano que articula todas as ações que estão sendo desenvolvidas no Bairro do Recife, como os projetos Morar no Centro e Monumenta. O plano também integra ações nos bairros de Santo Antônio e São José”, afirmou Nancy.

E em 2011 o prefeito João da Costa assina contrato com o MONUMENTA BID²²², reproduzindo as ações da gestão anterior, incluídas no Plano Plurianual 2002-2005²²³ que visavam a Consolidação da Revitalização do Bairro do Recife - Implementar a recuperação do sistema viário, passeios, equipamentos e mobiliários urbanos; Gerenciar o Fundo de Revitalização e otimizar o escritório do Bairro do Recife. Neste processo de revitalização do Bairro do Recife, em 2008, o prefeito João Paulo promoveu a reinauguração da Igreja da Madre de Deus, a implantação de sinalização turística na área, a requalificação de mais oito ruas e a entrega de várias vias revitalizadas, ações que fazem parte do Programa Monumenta/BID, dentro do Complexo Turístico Cultural Recife/Olinda, reforçando a Consolidação e valorização do Pólo Alfândega/ Madre Deus, previstas também no planejamento da Lei de Orçamentária Anual de 2009 da gestão seguinte.²²⁴ A gestão municipal petista continua com o convênio MONUMENTA/BID, visando captar empréstimos e recursos com o BID, Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID) e o Programa de Desenvolvimento do Turismo (Prodetur), cuja agenda já vinha sendo adotada desde 1992 pelo prefeito Gilberto Paulo, o que foi endossado por Jarbas Vasconcelos (1993-1996) em seu segundo mandato, conforme demonstraram Tarcísio Binoti Simas, Sônia Azevedo Le Cocq Oliveira e Carlos Mavíael Carvalho (2020, p. 162 - 164), no artigo *A Gentrificação do*

222

http://www.recife.pe.gov.br/2011/08/10/joao_da_costa_assinou_contrato_do_programa_monumenta_bid_178123.php

²²³ http://transparencia.recife.pe.gov.br/uploads/pdf/revisao_ppa_2004.pdf

²²⁴ <https://www.recife.pe.gov.br/pr/secfinancas/loa/loa2009/6401-urb-recife.pdf>

*Bairro do Recife entre os anos 1980 e 2010*²²⁵:

A partir de então, são traçadas novas ações no Bairro do Recife, apresentadas nas seções a seguir: Plano de Reabilitação do Bairro do Recife em 1987, no qual alcançou-se importante conhecimento do território e de sua população; Plano de Revitalização do Bairro do Recife em 1992, elaborado para angariar recursos do Prodetur-BID, atração de investidores e turistas e que resultou maiores transformações no Polo Bom Jesus e Alfândega; Porto Digital em 2000, com a criação do parque tecnológico para atração de empresas e trabalhadores “criativos”; Projeto Porto Novo Recife em 2007, que junto do Recife Antigo de Coração consolidam o waterfront do Bairro do Recife em um espaço de entretenimento e turismo; e o Programa de Requalificação Urbanística e Inclusão Social da Comunidade do Pilar em 2002 que até então não foi concluído. Com o turismo como um dos pilares do plano econômico, o Governador Joaquim Francisco encomendou ao Prefeito Gilberto Paulo, em 1991, um novo planejamento do Bairro do Recife pelo potencial econômico de seu patrimônio histórico e artístico. Em 1992, foi elaborado o Plano de Revitalização do Bairro do Recife pelas empresas URBANA: Planejamento e Projetos, Borsoi Arquitetos Associados e Multi Programação Visual (ZANCHETTI; MARINHO; LACERDA, 1998); com objetivo de captar empréstimo junto ao BID, dentro Programa de Desenvolvimento do Turismo (Prodetur) (PCR, 2001b). Nesses moldes, o Plano tinha como objetivo tornar o Bairro em um centro: “metropolitano regional”; de “atração turística nacional e internacional”; e de lazer e diversão “criando um espetáculo urbano” (AD/DIPER, 1992). A proposta seguiu as referências estadunidenses e europeias com as propostas de PPP, reforma do waterfront, aquário, preservação do patrimônio, espaços de consumo, lazer e entretenimento, equipamentos culturais e shopping center. No Brasil e demais países latino-americanos, segundo Joana Santana (2013), esse tratamento da cidade como um empreendimento foi impulsionado com grande importância pelo Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID) que sob a aparência da diminuição da pobreza elaborou um modelo de gestão de cidades para tornar a administração municipal mais competitiva, atrair investimentos empresariais e realizar PPP. Sua contradição está na necessidade de embelezamento das cidades com intervenções urbanas segmentadas e focalizadas, como na renovação de áreas portuárias para consumo do turismo, que geram valorização do solo e gentrificação.

Vale ressaltar que, tanto o processo administrativo de aprovação do projeto das Torres Gêmeas - situação em que a Prefeitura Municipal foi processada pelo Ministério Público de Pernambuco por permitir uma obra em um perímetro tombado pelo IPHAN -, quanto o do Novo Recife foram aprovados por mandatos petistas. O primeiro durante a gestão de João Paulo (PT) e o último processo iniciado em 2008 e concluído em 2012, aprovado no dia 28 de dezembro de 2012 – último dia útil da gestão do prefeito João da Costa (PT) –, numa reunião noturna do Conselho de Desenvolvimento Urbano e “naquele mesmo ano, o então prefeito João da Costa foi homenageado com o Troféu ADEMI, concedido pela Associação das

²²⁵ Tarcísio Binoti Simas; Sônia Azevedo Le Cocq Oliveira; Carlos Mavíael Carvalho. *Gentrificação do Bairro do Recife entre os anos 1980 e 2010*, Revista Albuquerque, vol. 12, n. 24, jul -dez. de 2020.

Empresas do Mercado Imobiliário de Pernambuco (Ademi-PE).”²²⁶ Outra gestão com atribuição desenvolvimentista ou mais à esquerda e que recebe o legado de Miguel Arraes, via PSB, a administração municipal de Geraldo Júlio, atual prefeito do Recife desde 2013, também recebeu severas críticas de Leonardo Cisneiros, Direitos Urbanos e da Articulação Recife de Luta, no modo como conduziu a participação popular nas discussões do Plano Diretor entre 2018 e 2020 e sempre favorecendo o mercado imobiliário em suas deliberações. Logo no início de seu mandato, a prefeitura de Geraldo Júlio manifestou-se em nota ²²⁷ a respeito da responsabilidade sobre o leilão irregular do Cais José Estelita, arrematado pelo consórcio Novo Recife e sobre a aprovação do projeto:

1 - O terreno foi vendido pela União no ano de 2008, em leilão realizado pela Caixa Econômica Federal. Naquela ocasião, não ocorreu nenhuma articulação entre os Governos Federal e Municipal para o seu uso público e planejamento da ocupação da área.

- Este ato não envolve a atual gestão.

2 - O processo administrativo de aprovação do projeto na Prefeitura foi iniciado em 2008 e concluído em 2012. A sua aprovação foi submetida a dois órgãos colegiados: CCU (onde a Prefeitura tem sete dos 16 membros) e o CDU (a Prefeitura tem nove de 30 membros).

- Este ato não envolve a atual gestão.

3 - O processo administrativo de aprovação do projeto foi questionado na Justiça estadual e federal. Os processos judiciais não estão concluídos. Só a Justiça pode decidir sobre a legalidade do processo.

4 - Diante deste cenário, a atual gestão convocou os empreendedores e fez exigências adicionais para ampliar as ações mitigadoras do projeto, visando a valorização dos espaços públicos, integração das comunidades de São José, Cabanga, João Paulo II e Coque, consolidando novos espaços de encontro, convivência e lazer para a cidade.

5 - Esta atuação garantiu os seguintes benefícios para a cidade: Parque Linear com 90 mil metros quadrados ao longo da Bacia do Pina (maior que o Parque da Jaqueira); seis quadras poliesportivas e áreas de lazer sob o Viaduto Capitão Temudo; Biblioteca Pública no giradouro do Cabanga; intervenção na esplanada do Forte das Cinco Pontas, com a demolição do viaduto, urbanização e paisagismo; implantação de ciclovia conectando a zona sul com o Bairro do Recife; dentre 16 medidas acordadas, quase duplicando o valor sob responsabilidade do empreendedor, de 32 para 62 milhões de reais.

²²⁶ Luiz Carlos Pinto (2014). Ocupe Estelita: o movimento de uma cidade contra as empreiteiras <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Politica/Ocupe-Estelita-o-movimento-de-uma-cidade-contra-as-empreiteiras/4/31086>

²²⁷

<http://www2.recife.pe.gov.br/noticias/31/05/2014/esclarecimentos-acerca-do-projeto-novo-recife-no-cais-jose-estelita>

Sobre este último ponto (5), em dezembro de 2013, o Projeto Novo Recife é aprovado com duplicação das ações mitigadoras, medidas tomadas para compensar os possíveis danos causados pela construção, cujo valor da compensação subiu de R\$ 32 para R\$ 62,7 milhões em ações, como túnel, parque, quadras poliesportivas e biblioteca. No entanto, o processo foi duramente criticado pelo movimento Direitos Urbanos e Leonardo Cisneiros, tanto pela manutenção do padrão vertical dos espigões, quanto pela proporção da participação popular na discussão do projeto e da abrangência das compensações

O projeto continua insistindo em uma *arquitetura do medo [grifo meu]*, do isolamento em condomínios fechados e na escala desumana e desproporcional dos edifícios de 40 andares. Continua de costas para a cidade, continua se blindando contra o [bairro] São José existente, com um paredão de edifícios-garagens de até sete andares. Continua com suas cinco mil vagas de garagem e a necessidade de pegar um carro para se comprar um pão [...] "A área supostamente maior que a [área do Parque da] Jaqueira é a soma de diversas áreas verdes cortadas pelo sistema viário, uma área debaixo do viaduto etc. Não é um parque contínuo. Está mais para um Memorial Arcoverde [em Olinda], que acabou isolado pelas avenidas ao redor [...]. A gente [Direitos Urbanos] cobrou desde o começo transparência e participação e até agora não houve nada disso. Se o projeto melhorou um 'bocadinho', foi por causa da pressão da sociedade. Teria melhorado muito mais se a Prefeitura tivesse aceitado a contribuição da sociedade. A Prefeitura continuou negociando a portas fechadas e só fez comunicar a decisão final. Isso também não é aceitável

Recuando um pouco no tempo para o período entre 2004 e 2008, Pieter de Vries et al. (2018) constatou em pesquisa etnográfica sobre o Prometrópole, programa social de infraestrutura que visa atender áreas ribeirinhas e próximas de canais da Região Metropolitana do Recife financiado parcialmente pelo Banco Mundial, executado por licitação de empresas e implementado na gestão desenvolvimentista de João Paulo (PT)²²⁸ que a dinâmica de organização do programa reforçou uma forma neoliberal de cidadania, onde os sujeitos são encorajados a interagir diretamente com os agentes do Estado sem a mediação de ONGS ou de líderes comunitários:

Essa forma de participação, introduzida pelo PT, diferiu dos procedimentos anteriores, que deram muito poder aos líderes comunitários estabelecidos e a suas organizações de base. Os representantes do PT viram essa abordagem antiga como não democrática e, em vez disso, aprovaram a participação mais direta da população local. Essa tendência "antiorganizacional" é típica do neoliberalismo (Weyland, 2003). No entanto também se poderia ver essa tendência como uma estratégia deliberada do governo do PT para

²²⁸ Ver os seguintes links <http://www.legiscidade.recife.pe.gov.br/lei/16947/> e http://www.recife.pe.gov.br/2008/08/01/prefeito_joao_paulo_participa_da_entrega_do_conjunto_habitacional_do_capile_163321.php

desestruturar líderes locais importantes e bem estabelecidos, muitos dos quais estavam ligados a outros partidos políticos (DE VRIES et al. 2018, p. 65).

Uma postura que se aproxima da conduta política neoliberal é, aparentemente, controversa para partidos progressistas/desenvolvimentistas mais à esquerda como o PT ou o PSB, principalmente quando adotam uma cidadania abstrata que transpõe o contexto das classes médias para os sujeitos moradores de periferias. Este foi o caso, por exemplo, da primeira etapa do programa inaugurado na favela do Jacarezinho em Chão de Estrelas, o PROMETRÓPOLE construiu residências padronizadas sem atentar para as especificidades culturais dos sujeitos, os quais não apreciaram as casas sem grades nas janelas, quintais ausentes e conjugadas umas às outras, realizando intervenções ou alugando seus imóveis para outras pessoas, ou mesmo sem espaço para colocar suas carroças de reciclagem ou criar animais de pecuária (DE VRIES, 2018). Outra contradição dos governos progressistas/desenvolvimentistas do PT, agora a nível de governo federal mas com repercussão nacional, segundo Ermínia Maricato (2015), se deu a partir de 2007 com uma série de medidas tomadas no sentido de estimular o mercado interno nacional no contexto da crise econômica global de 2008, que visavam o investimento público em obras de infra-estrutura e o aquecimento no mercado imobiliário e da indústria automobilística por meio de reservas de subsídios e empréstimos ao BNDES para financiar programas sociais que permitiram o enorme crescimento do transporte individual associado à elevação do preço da terra e dos imóveis, o que resultou, segundo a autora no incremento da financeirização das cidades e nas condições desequilibradas no ambiente urbano incentivadas por um planejamento urbano empresarial descomprometido com os impactos na mobilidade urbana e na especulação imobiliária.

Estes exemplos históricos de reformas urbanas no Recife evocam diretamente a ênfase filosófica e cultural, para além da infra-estrutura política básica, que Lefebvre sintetiza em O direito à cidade (2011). A crise de representação espacial nestes reformas urbanas mencionadas acima deixa clara a dimensão de trocas simbólicas e significados que transbordam à simples espacialidade física, o que levanta uma outra possibilidade de encarar as rupturas que promovem crises relativas à ocupação espacial, também enunciada por Lefebvre: o desequilíbrio gerado pela dominação espacial sobre a apropriação espacial. Nos casos analisados acima, a sobreposição abstrata de ideias de modernidade e progresso sobre estilos de vida culturais e particularidades ambientais. A remoção do caráter específico pela promoção de um suposto universal abstrato. Lefebvre (2006 p. 41), na obra A Produção do

Espaço, onde expõe um esquema triádico para análise da dimensão espacial que corresponde a uma divisão entre espaço percebido (prática espacial), espaço concebido (representação do espaço) e espaço vivido (espaço de representação). Espaço percebido ou prática espacial é o plano material da atividade urbana que resulta das interações sociais da reprodução dos sujeitos na cidade, os fluxos, percursos e redes de interação e trabalho na realidade cotidiana. Espaço concebido ou representação do espaço é experiência conceitual e intelectual das teorias científicas que descrevem a cidade e o planejamento urbano, signos, códigos verbais e gráficos, mapas elaborados pelo conhecimento técnico, assim como os enunciados ideológicos. Espaço vivido ou espaço de representação é a dimensão simbólica do espaço, refere-se ao “processo de significação que se conecta a um símbolo (material). Os símbolos do espaço poderiam ser tomados da natureza como as árvores ou formações topográficas proeminentes, ou eles poderiam ser artefatos, prédios e monumentos” (SCHMID, 2012 p. 11) e “simbolismos complexos, são ligados ao lado subterrâneo da vida social e à arte. [...] tendem também para sistemas mais ou menos coerentes de signos não verbais. Penetrados de imaginário e de simbolismo, eles têm por origem a história de um povo e de cada indivíduo. Eles têm um núcleo afetivo: o Ego, a cama, o quarto, a casa, a praça, a igreja, o cemitério” (TONUCCI FILHO, 2013, p. 43).

Para Lefebvre (2006, p. 134 a 135), apropriação espacial compreende um uso da natureza articulado materialmente, ideologicamente e simbolicamente, ou seja, os espaços percebidos, concebidos e vividos estão num estado de equilíbrio. Na leitura marxiana de Lefebvre (2006), a tendência no modo de produção capitalista é a *separação* destas dimensões no sistema espacial, em que discerne apropriação de dominação espacial, sendo esta uma relação onde se evoca a propriedade nos planos material, ideológico e simbólico do espaço, enquanto instâncias separadas, aproximada à distinção marxiana entre valor de troca e de uso; a concepção urbanista (ideologicamente) de um espaço pode não estar em consonância com as formas de vida e desejos dos sujeitos - o simbólico e afetivo - que residem numa habitação planejada por arquitetos ou numa propriedade material de outrem; para Lefebvre (2006, p. 41), há um predomínio de uma representação do espaço ou conhecimento técnico e ideologia, no exercício de dominação por uma classe, no contexto capitalista. Logo, as reflexões de Lefebvre (2006) permitem inferir que a promoção do direito à cidade visa propagar a apropriação espacial como um direito de todo cidadão, uma vez que prevê a diferenciação entre apropriação e dominação espacial: conceitos utilizados para contrastar, respectivamente,

um usufruto real do espaço no qual percepção, apreensão conceitual e vivência simbólica estão interligados, de uma dinâmica apenas convencional e garantida legalmente pelas relações de poder e privilégios de condição econômica e política. Em consonância com o exposto acima, a sistematização de Lefebvre para o direito à cidade atinge reflexões da classe intelectual recifense, historicamente, a despeito de uma consciência ou acesso a estas elaborações conceituais originárias do Maio de 68 e que também foram ultrapassadas por demandas específicas das classes operárias, mas que não se opõem a uma apropriação espacial proposta pelo autor, uma vez que a concomitância dos níveis percebido, vivido e concebido é necessária como uma resposta às separações entre estes níveis promovidas pelas crises urbanas impostas pela dominação espacial.

Encerrando a reflexão aqui proposta e preparando a discussão para a próxima parte da Tese, percebemos que a *desruinização* reivindicada pelos varzeanos ou pelos moradores do Arruado implica tanto num processo de negação da forma como é conduzido o planejamento institucional formalista e sua desmaterialização subentendida, aplicado nas reformas urbanas dos locais que lhe são relevantes como focos de memória e identidade, quanto numa apropriação dos mecanismos formais empregados pelas instâncias oficiais. Nos casos analisados nesta parte, isso abrange a apropriação dos locais de memória em ruínas, reconhecidos pela história oficial (o Arruado como sítio arqueológico reconhecido pelo IPHAN, o significado da figura história do senhor de engenho e restaurador João Fernandes Vieira e dos dois Arraiais do Bom Jesus pelo MCP e pelo MCV), a imersão na linguagem oficial do poder institucionalizado (submissão aos editais dos projetos culturais de extensão, o domínio da linguagem urbanística demandada pelo Plano Diretor, o agenciamento e consultoria jurídicos pelos varzeanos) e a sensibilização para, ou mesmo a defesa de, formas de atuação sob a precariedade (os mutirões do Casarão Magitot, o reconhecimento dos processos artísticos do índio Batera com material reciclado, o inventário participativo do patrimônio cultural varzeano dos sujeitos marginalizados e tradições específicas do bairro). Nos próximos capítulos, de modo semelhante ao já exposto até aqui, as formas de emprego dos regimes heterogêneos, imagem-ruína e desruinização, envolvem tanto a produção audiovisual, com e sem apoio institucional, promovidas por relações de brodagem, quanto a consagração formal ou informal de sujeitos periféricos e de espaços ruinosos em abandono, como os cinemas de rua.

PARTE 03 - CENTRO

O *terrain vague* [*campo vacante, terreno vago, baldio*] de acordo com a definição atual é um lugar vazio de culturas e edifícios numa cidade ou subúrbio, um espaço indeterminado sem um limite preciso. É também um lugar aparentemente esquecido onde a memória do passado parece predominar sobre o presente, um lugar obsoleto onde certos valores residuais são mantidos apesar de um completo desinteresse pelo resto da atividade urbana, um lugar que é, em última análise, exógeno e estranho, do circuito das estruturas produtivas da cidade, uma ilha interior desabitada, improdutiva e muitas vezes perigosa, ao mesmo tempo à margem do sistema urbano e uma parte constituinte do mesmo por direito próprio. Finalmente, aparece como a contra-imagem da cidade, tanto no sentido da sua crítica como no da indicação da sua possível superação. A relação entre a ausência de utilização e o sentimento de liberdade é fundamental para apreender o poder evocativo e paradoxal do *terrain vague* na percepção da cidade contemporânea. [...] O vazio é a ausência, mas também a esperança, o espaço do possível. O indefinido, o incerto, é também a ausência de limites, uma sensação quase oceânica para usar o termo de FREUD, a expectativa de mobilidade e a errância.[...] A imaginação romântica que sobrevive na nossa sensibilidade contemporânea é alimentada por memórias e esperanças. [...] A presença do poder convida à fuga da sua aderência totalizante, o conforto sedentário apela ao nomadismo desprotegido, e, finalmente, a ordem urbana exige a indefinição do *terrain vague*, verdadeiro índice territorial do questionamento estético e ético suscitado pela vida social contemporânea. Se os *terrains vagues* parecem ser lugares de predileção e inspiração para uma grande parte da comunidade artística (cineastas, fotógrafos, escultores, performers...), fugindo dos ditames de identidade da homogeneidade escravizadora e a liberdade controlada, a posição dos arquitetos a este respeito é, no mínimo, problemática. (Solá-Morales, Ignasi de (1995). *Urbanité interstitielle*. *Inter Art Actuel*, n. 61, p. 27–28, tradução do autor).

6 DA FESTA DE CONDOMÍNIO À FESTA-MANIFESTO: boemia, produção audiovisual e a contestação espacial do luto pela cidade

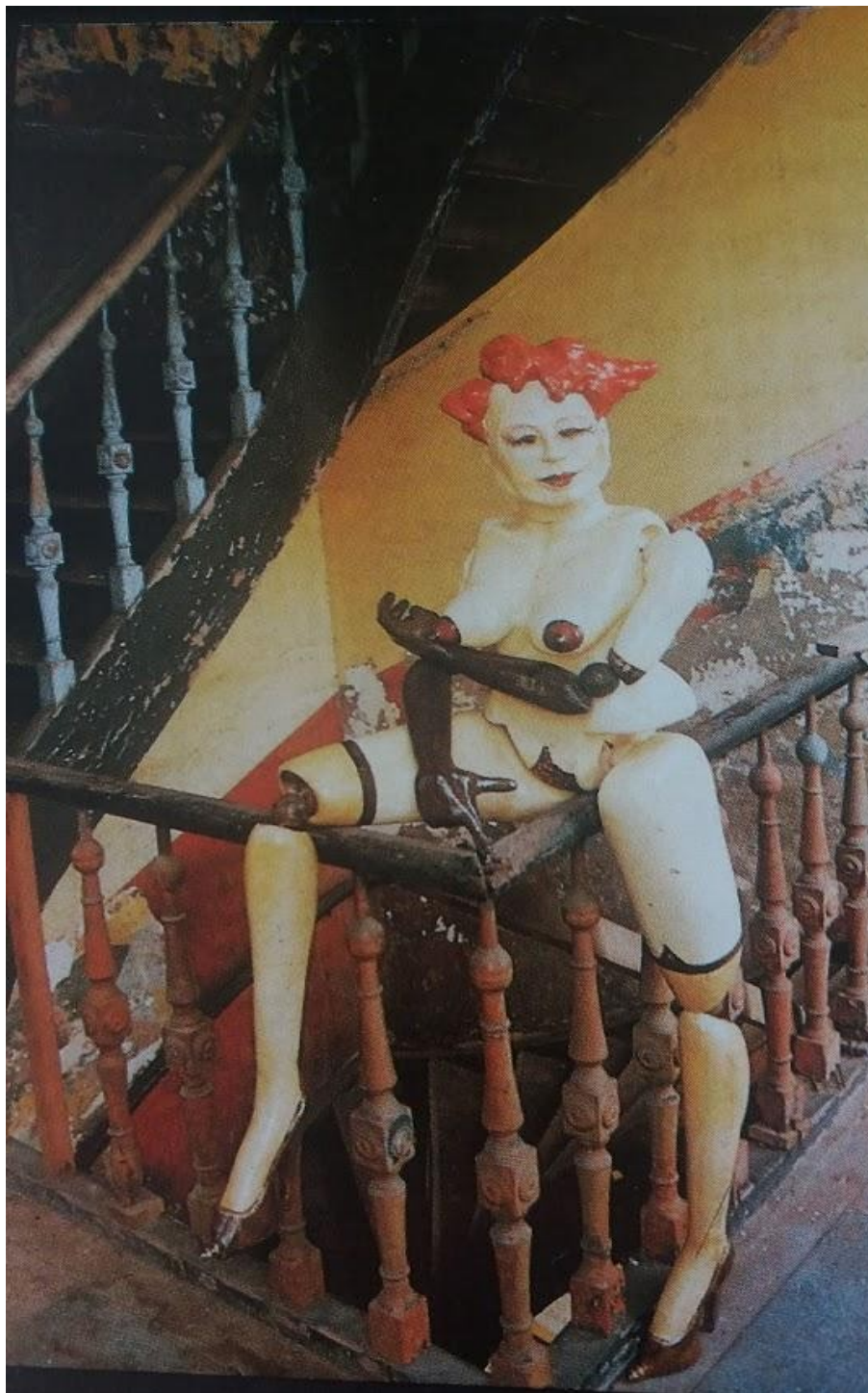


Fig 36: Peça escultórica retratando prostituta da Boate Chanteclair, obra de Mozart Guerra (foto de Breno Laprovitera)

6.1 Considerações gerais e históricas sobre a produção cultural e a posição da região central do Recife

O contexto político de final do século XX situado no Brasil, compreendendo a transição do contexto de abertura política e redemocratização na década de 80 e a vigência de um regime neoliberal nos anos 1990, representou uma fase de preparo para a consolidação de uma alternativa aos cânones estéticos e intelectuais que dominaram o cenário artístico e cultural nas décadas anteriores e durante o período do modernismo. Como já foi mencionado nos capítulos 01 e 02, a tradição figurativa e engajada do modernismo, dominou a cena regional de Pernambuco até os anos 90, no entanto, a afirmação de uma tradição experimental, alinhada à arte contemporânea que surgiu nos anos 60, já estava se difundindo enquanto processo que se tornaria hegemônico durante a primeira década do século corrente e a vigência de um outro regime político, com inclinação à esquerda e representado pelos governos petistas, tanto no Brasil, quanto em Recife (CAVALCANTI, 2011). É esse contexto de transição, liminar, entre os anos 80 e 90, que preparou uma reforma política e artística para uma maior profissionalização e especialização da arte contemporânea e da produção audiovisual, com a consolidação da política pública de cultura e dos editais de fomento da produção cultural nos anos 2000, que será investigado neste capítulo, a partir de uma imersão na produção artística e intelectual dos remanescentes da geração que atuou nesse cenário e que continua exercendo influência sobre o circuito contemporâneo mais recente.

A imagem acima representa, justamente, um produto cultural da chamada geração formada nos anos 80 cuja atuação, precedeu o *boom* do movimento manguebit nos anos 1990: é uma escultura do artista plástico Mozart Guerra, que faz parte de uma série de peças representando personagens da zona portuária do Recife (marinheiros e profissionais do sexo), realizada entre 1989 e 1990, em continuidade temática com a perspectiva das comemorações do aniversário da cidade em 1987, ocasião onde o artista retratou prostitutas nas sacadas de sobrados do Pátio de São Pedro, através da execução do projeto de decoração *Bumba Voador*. A escultura foi colocada em meio às ruínas da boate Chanteclair, um dos vários bares e prostíbulos do Bairro do Recife que serviram de local de festas e exposições para essa parcela geracional da classe artística e intelectual desde os anos 70 e que continuaram a sê-lo nos anos

90 na cena mangue.²²⁹ Graduado em arquitetura durante os anos 80, Mozart Guerra esteve envolvido no circuito de produção de cenários para teatro e cinema, participando do coletivo Ilusionistas Corporação Artística, fundado pelos atores e dramaturgos Moisés Neto e Augusta Ferraz em 12 de julho de 1982. O artista plástico, que é radicado em Paris desde 1992, além de ser reconhecido por suas esculturas até hoje, foi responsável, junto dos outros arquitetos Pedro Orange, José Janduy e Marcelo Freitas, pelo projeto de decoração carnavalesca no ano de 1987, *Bumba Voador*, que venceu o concurso instituído pela PCR e executado pela FCCR na gestão de Jomard Muniz Britto, inspirado na imaginário do bumba meu boi e do episódio do boi voador no período nassoviano, foi escolhido para celebrar as comemorações dos 450 anos do Recife.²³⁰ A fotografia da escultura de Mozart é proveniente do livro *Bairro do Recife: A Revitalização & o Porto Seguro da Boemia*, da pesquisadora Sevy Madureira (1996). A composição é de autoria do fotógrafo Breno Laprovitera e pertencente ao acervo da agência fotográfica Imago, formada por este último, Fred Jordão, Daniel Berinson, Jarbas Júnior e Roberta Guimarães. Este grupo foi destacado pelo já mencionado fundador do coletivo Ilusionistas Corporações Artísticas, Moisés Neto (2007, p. 69) como uma das principais expressões artísticas representativas da Cena Mangue no início dos anos 90, sendo responsável pela “célebre foto de Roger de Renor - dono do bar Soparia, que abrigou os mangueboys no início de carreira - fantasiado de flor no carnaval de 96, quando foi aberta uma filial da lendária Soparia do Pina em Olinda.”

É nesse contexto de reativação da cena cultural urbana pela emergência do momento político democrático que os artistas e intelectuais ainda estavam reunidos em coletivos de produtores culturais que herdaram a situação de afastamento de uma cultura progressista de esquerda dos quadros oficiais de poder e gestão pública que, aos poucos, foi reconquistando espaço institucional. Diante disso, ocorreu uma aproximação maior da sociedade civil por esses artistas e intelectuais de esquerda, o que pode ser verificado no apoio à produção cultural desse setor progressista de esquerda por empresários ou ONGs, processo que foi estendido para além do período ditatorial (1964-1985), com a insuficiente cobertura geral dos editais de incentivo durante os anos 80 e 90, orientados por uma política federal neoliberal,

²²⁹ Conforme foi visto no capítulo 02, com a exposição organizada por Paulo Bruscky e Daniel Santiago em 1973 e a do coletivo Formiga Sabe que Roça Come em 1989.

²³⁰ *Decoração Carnavalesca começa a ser instalada*. Diário de Pernambuco, 18 de fevereiro de 1987, Caderno A, página 10. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_16&pesq=%22bumba%20voador%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=114730

que viabilizou a atração de recursos para um setor da iniciativa privada cujo foco era a concentração de investimentos no Eixo Rio-SP ou que fez prevalecer nos governos estaduais, a visão de um nordeste folclorizado ou voltado apenas para o consumo turístico, como pode ser atestado no artigo *Estado, mídia e identidade: políticas de cultura no Nordeste contemporâneo*, de Alexandre Barbalho (2004), “como construção identitária nas políticas culturais implementadas nos anos 1990 pelos governos da Bahia, de Pernambuco e do Ceará”²³¹.

Os “mecenass” da produção cultural dos intelectuais e artistas na cidade do Recife, durante os anos 80 e 90, portanto, continuaram a ser os mesmos dos anos 70, para além do Estado autoritário ou que privilegiava apenas uma fatia da iniciativa privada empresarial com que ideologicamente se identificava. No contexto urbano do Recife em relação à produção cultural, os sujeitos que mais se destacavam como articuladores ou promotores da cena foram o livreiro Tarcísio Pereiro do complexo cultural da Livro 7, Genivaldo di Pace da agência de publicidade Center Produções Cinematográficas e a ONG Centro Cultural Luiz Freire que assessorou muitos movimentos sociais por intermédio do GAJOP ou emprestou equipamentos para a realização audiovisual neste âmbito por iniciativa da emissora comunitária de rua TV VIVA.

Entre os anos 80 e 90, houve a convergência de duas tendências já analisadas no capítulo 02: a tradição gregária da precariedade e a tradição experimental cujas estratégias de produção cultural eram a guerrilha cultural ou a brodagem, assumindo a premissa da situação desfavorável em termos de recursos, mas sem inibição dos estímulos criativos, além da postura de engajamento político, denunciando o contexto social hostil da cidade, a partir de sua gestão pública e privada. O alinhamento dessas tendências de coletivos focadas na produção audiovisual ou de arte contemporânea, promoveu-se de forma “autodependente”, conforme acepção de Newton Goto (2015)²³², ou seja, em formas de articulação de sujeitos da sociedade civil visando a captação de recursos com o intuito de gerir a sustentação de um circuito de produção, para além dos incentivos governamentais, cujo resultado foi a proposição de ateliês coletivos, filmes autofinanciados e com incentivo e divulgação dos “mecenass” Tarcísio Pereira, Genivaldo di Pace e do Centro Cultural Luiz Freire/TV VIVA.

²³¹ http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/alceu_n8_Barbalho.pdf

²³² <https://newtongoto.wordpress.com/circuitos-compartilhados/>

O ano de 1987 é fundamental para essa articulação entre arte contemporânea, ativismo urbano e produção audiovisual. O cenário político da época era uma gestão com tendência progressista à esquerda, fruto de uma parceria inicial entre Jarbas Vasconcelos (PMDB), prefeito do Recife entre janeiro de 1986 e dezembro de 1988 e Miguel Arraes (PSB), governador entre março de 1987 e abril de 1990, aliança que pouco depois foi estremecida. No entanto, antes de Jarbas Vasconcelos se alinhar ao PFL (hoje DEM), a partir de 1993, ano em que reassume a prefeitura até 1996, seu primeiro mandato (1986-1988), pode ser classificado, de certo modo, como progressista na área urbanística, cultural e comunitária, o que pode ser demonstrado pela assinatura do Plano de Regularização das Zonas de Interesse Social (PREZEIS, 1987), o programa Prefeitura nos Bairros, que estabelecia um canal de comunicação entre o poder municipal e as associações de moradores, o Plano de Reabilitação do Bairro do Recife (1987), além de constar as presenças do artista visual Paulo Bruscky nos cargos de diretor da Galeria Metropolitana Aloísio Magalhães (MAMAM, hoje) e de diretor do Patrimônio Artístico e Cultural da Cidade do Recife, e de Jomard Muniz de Britto como presidente da FCCR. Foi neste ano de 1987 que o coletivo Quarta Zona de Arte começou a desenvolver suas atividades no Bairro do Recife ²³³ e o Movimento Cultural da Várzea passou a ter visibilidade institucional, pelo programa da Ação Cultural Libertadora de Jomard Muniz de Britto.

A imagem da precariedade urbana e do patrimônio edificado, como o explicitado através da composição artística da fotografia que inicia o capítulo, baseada no exemplo da boate Chanteclair, reflete o processo desencadeado por um maior abandono impingido ao bairro do Recife a partir dos anos 30, conforme pode ser constatado por relatos presentes no documentário já citado, *Bairro do Recife - A Dança da Vida* (1989).²³⁴ Além de ser um reforço da condição marginal da boêmia, coincidiu com um sentimento internalizado pela classe artística e intelectual frequentadora da região central em geral, baseado na constatação de um contexto de pouca especialização profissional e de baixa inserção institucional e no mercado de arte para as propostas culturais da linguagem experimental e contemporânea, o que inspirou uma postura coletiva de colaboracionismo e integração entre as artes (música, cinema, artes plásticas, teatro), conforme sugere a pesquisa de Raiza Cavalcanti (2001) a respeito da formação de um circuito voltado às artes plásticas, especificamente. Para a

²³³ Jane Pinheiro (2016).

²³⁴ Disponível em <https://www.facebook.com/GilsonMartins2017/videos/2229239250654238/>

geração modernista e seus herdeiros pós-modernos, como visto anteriormente, também há uma constatação de potencialidades urbanas frustradas, negligenciadas ou descaracterizadas, que corresponderam aos projetos e proposições culturais dos artistas e intelectuais da época, por exemplo, tanto a partir da rejeição ou pouco reconhecimento de artistas mais abstratos e experimentais, quanto da defesa, ecológica e arquitetônica de Gilberto Freyre e também da gestão de Miguel Arraes, sobre o padrão autoconstruído dos mocambos, localizados antigamente também nas imediações da região central do Recife, como referência para um programa oficial urbanista não assimilado ou interrompido pela ditadura militar.

A região central do Recife, enquanto reduto boêmio da classe artística e intelectual, ainda é alvo de grandes reformas urbanísticas, aplicadas desde o século XIX, ou das *ondas de reeuropeização*, segundo Gilberto Freyre (1977, p. 309) em Sobrados e Mocambos. No entanto, somente a partir do século XX tais intervenções modernizadoras passaram a ser questionadas e também a ser documentadas pela classe intelectual, conforme assinala Raimundo Arrais (2004) sobre a falta de uma preocupação historiográfica em problematizar o espaço urbano e suas mudanças, o que ficou concentrado por uma tradição literária da crônica sentimental, como forma intelectual de reflexão sobre o tema, situando o próprio Freyre entre os seus protagonistas. Portanto, a região central do Recife alimenta uma tradição de contestação das reformas urbanas e dos encontros das vanguardas e movimentos culturais e artísticos, assim como ela é ainda é foco dos interesses especulativos das grandes corporações imobiliárias em parceria com o poder público, tendo-se em vista o precedente aberto pelo Plano Revitalização do Bairro do Recife (1993), que dirigiu as atenções para o capital econômico potencializado pela verticalização das chamadas frentes d'água localizadas na RPA 1 ²³⁵. Em 2003, foi assinada uma parceria técnica e financeira entre os governos municipais de Recife e Olinda, o estadual, a empresa pública portuguesa Parque Expo 98 S.A. e o Porto Digital para o Plano do Complexo Turístico Cultural Recife/Olinda (CTCRO), projeto este abandonado em 2006, mas que direcionou outros projetos de investimento privado nas áreas contempladas no plano original, como o Cais de Santa Rita (Torres Gêmeas) e o José Estelita (Projeto Novo Recife), o Porto do Recife (Porto Novo) e a Vila Naval (Plano Específico Santo Amaro Norte). Tais projetos estão direcionados para uma faixa de terreno

²³⁵ De acordo com as reflexões da dissertação O Plano Específico Santo Amaro Norte e a lógica de intervenção urbana nos projetos de revitalização da área central do Recife/PE de Kilma Correia da Silveira (2018), especialmente no capítulo 03 Grandes Projetos de Intervenção Urbana da Frente D'água do Recife no Século Xxi: Agentes E Práticas Urbanas

de propriedade da União, num total de 145 hectares, que está sob jurisdição da Marinha do Brasil (Vila Naval e Escola de Aprendizes de Marinheiros), da Portobrás (Porto do Recife) e da extinta Rede Ferroviária Federal S.A. - RFFSA (Cais José Estelita), este último leilado para o consórcio responsável pelo Novo Recife, além de outros territórios da faixa litorânea e de manguezal pertencentes à Marinha leiloados para a construção do Shopping Riomar ²³⁶.

Neste cenário de interesses antagônicos de ocupação da zona portuária do Bairro do Recife e das frentes d'água da orla de Olinda ao Bairro do Pina, entre a classe artística e intelectual e os detentores de capital político e econômico, dos ateliês coletivos ao manguebeat, do final da década de 80 aos anos 90, até o Ocupe Estelita (2012), estão imersas as chamadas demarcações socioespaciais ou contra-usos não-hegemônicos segundo Rogério Proença Leite (2007). Essas apropriações espaciais persistem para além do final da década de 90, com os mangueboys no Bairro do Recife ocupando o Pólo Rua da Moeda. A disputa espacial e simbólica, portanto, continua firme nas práticas de ocupação dos espaços urbanos e refletidas na produção cultural dos atores pesquisados neste capítulo, que pretende apresentar a imersão do autor no circuito boêmio da região central do Recife, quase como uma “celebração das ruínas da manguetown”. A área que, apesar da revitalização do Bairro do Recife, permanece degradada, é evitada pela faixa hegemônica da classe média que, aparentemente, prefere espaços privativos que garantam vagas de estacionamento, segurança e iluminação em grandes empreendimentos privados ou espaços qualificados pelo planejamento estratégico/gentrificação. A degradação do espaço público na região central do Recife é constantemente alvo de denúncias dos interlocutores, assim como a sua qualificação segundo os parâmetros urbanísticos que atendam a uma lógica de mercado, pelos interlocutores que serão apresentados, a seguir.

O questionamento dos usos hegemônicos do espaço público alcançou uma importância significativa na produção cultural geral, especialmente na linguagem audiovisual, que é o foco deste capítulo, com esses dois momentos específicos já previamente abordados: i) o contexto de crise econômica e redemocratização, presença incipiente de editais estatais e precariedade na produção cultural entre os anos 80 e 90 e ii) contexto progressista e afirmativo de políticas públicas de cultura, a partir da década de 2000 nas gestões petistas. A passagem do

²³⁶ ver a Tese Terras da União – patrimônio de quem? Sobre produção e apropriação do espaço urbano em terras públicas de Jennifer dos Santos Borges (2015, p. 198)..

final dos anos 1980 para 1990. com a emergência das brigadas artísticas, apoiando a esquerda petista nas campanhas estadual e federal, e com a emergência da cena mangubeat, representou um contexto de assessoramento audiovisual de movimentos sociais e dos sindicatos, para além da já citada TV VIVA, com outros projetos de televisão comunitária e videoativismo sustentados por ONGS, que atuaram na região metropolitana durante a década de 80: SOS Corpo e Equipe de Comunicação Sindical/Ecos, no Recife; TV a Cabo, no município de Cabo de Santo Agostinho.²³⁷

Desses projetos de videoativismo e televisão comunitária participaram ou foram auxiliados em obras, o manguboy Renato Lins, junto de Cláudio Bezerra (2001)²³⁸ e Maurício Correia da formação inicial da Equipe de Comunicação Sindical/ECOS da iniciativa da TV a Cabo estavam os membros do coletivo Vanretrô de estudantes de jornalismo e hoje cineastas Lírío Ferreira, Cláudio Assis e a ex-moradora do Edifício Monte Castelo, Solange Rocha, também atuando na ONG SOS Corpo - Instituto Feminista para a Democracia²³⁹, junto de outras antigas moradoras Ana Paula Portella e Márcia Larangeira. Além de produzir vídeos para movimentos sociais e auxiliar outras ONGs, como a SOS Corpo que não tinha equipamento próprio para realizar suas obras educativas nesse formato, a TV VIVA produziu o projeto de conclusão do curso de jornalismo de Kleber Mendonça Filho e Elissama Cantalice, *Casa de Imagem* (1994) sobre os cinemas de rua do Recife e conduziu várias reportagens e curtas-metragens informativos e educativos sobre a questão urbana da cidade(1993).²⁴⁰ Também a TV VIVA tem ligação direta com o movimento mangubeat, produzindo o documentário *Chico Science- Mangu Star* (1997), os clipes *A Cidade* (1992) e *Maracatu de Tiro Certo* (1993) de Chico Science e Nação Zumbi e o programa Som Na Rural, a partir de dezembro de 2008, sob coordenação do cineasta Nilton Pereira de Melo,

²³⁷ Ver Genovan Pessoa de Moraes Ferreira (1998), *TV Viva : da não comunicação à comunicação no lugar*.

²³⁸ Bezerra, Roberto de Araújo, Cláudio.. *Tradição e ruptura no audiovisual: Um estudo de linguagem do vídeo popular em Pernambuco na década de 1980*. 2001. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2001.

²³⁹ <https://soscorpo.org/>

²⁴⁰ Como o vídeo sobre o projeto de reabilitação do bairro do Recife, *Bairro do Recife: A Dança da Vida* (1989), sobre as reivindicações urbanísticas, de moradia ou do patrimônio cultural dos moradores do Bairro da Várzea, em *Vila Arraes* (1986), *Gasoduto na Várzea* (1992) e *Meu Bairro é o Maior: Várzea* (2002, como TV Matraca), sobre as atualizações da política pública urbana da cidade em *Plano Diretor-Recife* (1991) e *Recife de Cara Nova* (1996), a problemática da moradia em *Moradores pela Posse do Pina* (1985), *Na Beira do Manguê* (1989), *Jornal Olho Vivo - História das Carolinas* (s.d.) e também a questão da marginalidade e violência urbana em *Sangue Frio* (1989), *Esquinas da Vida* (1991) e *Galerias* (1993). Esses vídeos encontram-se digitalizados no canal da TV Viva no youtube e no facebook:https://www.youtube.com/channel/UCC83Kcl8gzH8r0ou2Z9s_uQ/videos e https://www.facebook.com/GilsonMartins2017/videos/?ref=page_internal

cofundador e diretor da TV VIVA desde 1994²⁴¹, é apresentado por um dos principais articuladores da cena manguê, o ator, dançarino e comunicador Roger de Renor, que até o momento recente, se fez presente como intervenção urbana em várias ocupações artísticas da cidade como as do Ocupe Estelita, Teatro do Parque, Ocupe UFPE e do Casarão Magitot.

No segundo momento, a partir dos anos 2000, com a ênfase na política pública de cultura, incremento de editais durante os governos petistas a nível municipal e com a gestão federal, delimitou-se também uma fase de mudança na forma de produção audiovisual, período este em que se difundiu a tecnologia do filme digital em detrimento da tecnologia eletrônica e analógica do vídeo em fita magnética (U-Matic e VHS) e do filme fotográfico e que testemunhou a emergência das redes sociais e acessibilidade ao espaço cibernético da internet, algo que já vinha sendo previsto como forma de divulgação do movimento manguêbeat. Nesse sentido de maior acessibilidade aos editais e às tecnologias digitais, a produção audiovisual incorpora a demanda de conscientização para a cena cultural urbana, herdada como problemática do manguêbeat que criticava a gentrificação no Bairro do Recife com a demarcação socioespacial entre o Pólo Rua do Bom Jesus e o Pólo Rua da Moeda, encaradas, irônica e respectivamente, como Berlim Ocidental e Berlim Oriental e o crescimento desordenado da cidade, como pode ser visto no clipe e letra da música “A Cidade” (1992), de Chico Science & Nação Zumbi e no próprio manifesto manguêbeat.

De acordo com Paula Gonçalves da Silva (2019), a cena audiovisual durante os anos 80 e no contexto do manguêbeat, alimentada pelo esquema da brodagem, a produção em vídeo e com pouca disponibilidade de editais, acompanhou a situação desfavorável dos cineastas, nacionalmente, para um retorno gradativo da produção, momento conhecido como retomada, o que suscitou, aos poucos, uma maior exploração da temática urbana, que já era bastante levantada no manguêbeat, em detrimento do rural, enfoque que ainda era visto no filme *Baile Perfumado*, símbolo dessa geração que abordava questões regionais como o cangaço e a paisagem sertaneja e que se diferenciou, então, da geração posterior que se beneficiou mais com os editais e com a tecnologia digital. Essa diferença geracional pode ser visualizada até na questão da representação da cidade, “entre a geração de realizadores do período da retomada que precisou fazer política para que o cinema pernambucano pudesse

²⁴¹ Ver release contendo currículo do cineasta
<https://releasesraizes.blogspot.com/p/nilton-pereira-de-melo-release.html>

existir e a atual geração de realizadores que já conta com o quadro institucional de incentivo supracitado e o barateamento da produção a partir do cinema digital” (SILVA, 2019, p.38)”, onde a nova tendência de autores, apresenta filmes com uma forte conotação política em relação às questões urbanas. cujo marco referencial é o longa-metragem *Amigos de Risco* (2007), de Daniel Bandeira.

Um cineasta que poder ser inserido no contexto entre as duas gerações, da retomada que começou nos anos 80 e atuou durante a escassez de editais durante os anos 90, em plena vigência da cena Árido Movie, associada ao manguebeat, e da nova geração que inicia seus trabalhos a partir da década de 2000, com maior cobertura estatal de incentivos, é Kleber Mendonça Filho. Ele inicia sua carreira e sua formação profissional ao ingressar no curso de Comunicação Social/ Jornalismo da UFPE em 1988 e estagiando no Cineclube Jurando Vingar a partir do ano seguinte. Este cineclube foi fundado em 04/10/1988, com estatuto e diretoria definidos com registro em cartório e que teve suas exhibições na sala José Carlos Cavalcanti Borges, mediante um convênio com a Superintendência do Instituto de Assuntos Culturais da Fundação Joaquim Nabuco, no local que posteriormente foi convertido no Cinema da Fundação. O Cineclube Jurando Vingar era organizado como “entidade cultural sem fins lucrativos” por Marcelo Gomes (presidente), Katiane Prazim (vice-presidente), Maria Rosa Maia e Clara Brayner (tesoureiras), Ivana Diniz e Daniel Berinson (assessores de divulgação), Roberto Pimentel e Márcio Barreto (secretários) ²⁴². Marcelo Gomes é um realizador audiovisual da primeira geração do cinema pernambucano contemporâneo, identificada com a geração da retomada, que começa a participar do circuito audiovisual nos anos 80, momento em que cursava Comunicação Social na Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP). Foi um morador do Edifício Monte Castelo, “a prédia”, local, onde organizou as atividades do Cineclube Jurando Vingar e fez o curta-metragem *Perna Cabeluda* (1997)²⁴³, em codireção com outros moradores com quem dividia um apartamento, o estilista Beto Normal, o produtor João Vieira Júnior e o fotógrafo Gil Vicente. Essa obra é um documentário que retrata de forma debochada uma lenda urbana contada durante a época da ditadura militar, que ficou no imaginário das assombrações do Recife: uma perna destacada do corpo que atacava as pessoas na rua, imortalizada na canção *Monólogo ao Pé do Ouvido* de Chico Science e Nação Zumbi, grupo que aparece no filme em performance que inclui uma

²⁴² *Projeção cinematográfica terá vez na Fundação Joaquim Nabuco*, Diário de Pernambuco, 22 de fevereiro de 1989, Caderno Cidade, página A16.

²⁴³ Disponível em <https://vimeo.com/38380874>

réplica da entidade sobrenatural e contracenando com o manguelboy Fred 04 e com a atriz global Regina Casé.

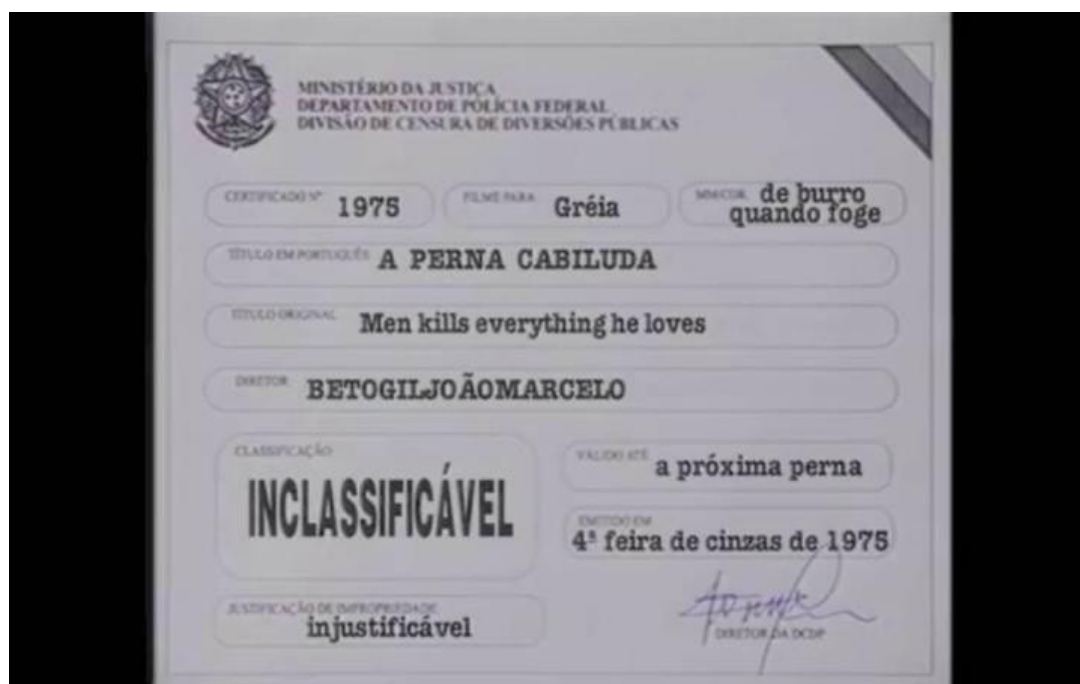


Fig 37 e 38: Frames do curta-metragem Perna Cabeluda (1997)

Segundo a Tese de Márcia dos Santos (2019), a primeira geração de cineastas do cinema pernambucano contemporâneo é constituída por Paulo Caldas, Lírio Ferreira, Cláudio Assis, Hilton Lacerda, Marcelo Gomes e Adelina Pontual (geração da retomada ou que formou a cena Árido Movie durante os anos 80 e 90), a segunda geração, formada no cinema digital e numa maior oferta de editais, abrange Daniel Bandeira, Gabriel Mascaro, Leonardo

Lacca, Juliano Dornelles, Marcelo Pedroso, Marcelo Lordello e Bruno Bezerra/Tião. Camilo Cavalcante e Kleber Mendonça Filho ocupam uma posição intermediária entre as duas gerações. O envolvimento de Kleber Mendonça Filho com o cinema da Fundaj no bairro do Derby ultrapassou o mencionado cineclube, presidido por Marcelo Gomes. Atuando como crítico de cinema e cineasta, Kleber foi convidado por Silvana Meirelles (diretora do então Instituto de Cultura da Fundaj), em março de 1998, para criar uma política de exibição voltada ao cinema independente/de arte, no intuito de formar um público específico a esse setor, tornando-se coordenador do cinema, cargo que exerce por 18 anos até o seu pedido de desligamento, realizado em outubro de 2016, após o golpe/impeachment da presidente Dilma Rousseff. Além de ter sido programador e coordenado o cinema da Fundaj por 18 anos, o cineasta é organizador do Festival Janela Internacional de Cinema, evento anual que ocorre desde 2008, produzido pela empresa CinemaScopio, que mantém em parceria com sua esposa, a produtora francesa Emilie Lesclaux, e tendo como curadores o próprio Kleber Mendonça, Emilie Lesclaux, Luiz Otávio Pereira e Fernando Vasconcelos. A primeira edição do evento ocorreu entre 13 e 20 de novembro nos Cinemas da Fundação e do Parque, e na época exibiu 812 filmes de curta metragem vindos de 37 países (sendo 425 do Brasil). O festival foi responsável pela articulação da nova geração em torno do ativismo urbanístico e pela ocupação dos cinemas de rua com programação voltada ao circuito alternativo (Cinema da Fundação, Cinema São Luiz e Cineteatro do Parque), pauta de bastante relevância na trajetória de Kleber, uma vez que ele produziu dois curtas em vídeo sobre a temática, *O Homem de Projeção* (1992) e *Casa da Imagem* (1994), e, atualmente, uma série com um título bastante sugestivo nesse sentido de evocar a experiência da cidade para além do circuito dos shoppings-centers, *Os Filmes Já Começam nas Calçadas* (2019).²⁴⁴

Foi durante o IV Janela Internacional de Cinema do Recife, em 2011, que foi lançado o Projeto Torres Gêmeas²⁴⁵, mobilização coletiva originada no ano de 2009 em torno da realização de uma obra audiovisual a partir de contribuições de todo o país que tematizam a pluralidade de olhares sobre a cidade, de modo a repercutir as inquietações de vários cineastas pernambucanos contrários à construção ilegal das chamadas “Torres Gêmeas”, os edifícios Píer Maurício de Nassau e Píer Duarte Coelho, iniciadas no ano de 2006 (com término em 2008), pela Moura Dubeux Engenharia S/A, no Cais de Santa Rita, ou seja, área tombada pelo

²⁴⁴ <https://www.imdb.com/title/tt8622042/>

²⁴⁵ <https://projettorresgemeas.wordpress.com/>

IPHAN, e em desarmonia do conjunto urbano local, conforme é previsto na legislação patrimonial federal, no artigo 18 do Decreto-lei no. 25, de 1937: “Sem prévia autorização do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, não se poderá, na vizinhança da coisa tombada, fazer construção que lhe impeça ou reduza a visibilidade, nem nela colocar anúncios ou cartazes, sob pena de ser mandada destruir a obra ou retirar o objeto, impondo-se neste caso a multa de cinquenta por cento do valor do mesmo objeto (sic)”. Antes da reação da classe artística e do início das obras das torres, o Ministério Público Federal (MPF) mediante a Procuradoria da República em Pernambuco (PRPE), em março de 2005, moveu ação civil pública (2005.83.00.004462-1) contra a construtora Moura Dubeux, a prefeitura do Recife e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) para impedir a construção dos dois espigões no Cais de Santa Rita:

O MPF entende que as obras localizam-se na vizinhança de inúmeros bens tombados pelo IPHAN e afetam negativamente a visibilidade e ambiência daqueles bens, devido à sua descomunal altura. A construção foi iniciada sem a autorização prévia do Iphan, em desacordo com o que estabelece a legislação. As torres foram projetadas para uso residencial e contam, cada uma, com 41 andares, o que equivale a mais de 134 metros de altura. Para o MPF, os dois edifícios vão comprometer a visão dos monumentos e a harmonia do conjunto arquitetônico de três bairros: Santo Antônio, de São José e do Recife. Após o ajuizamento da ação, o MPF obteve na Justiça Federal de primeira instância antecipação de tutela determinando a paralisação da obra – ainda antes sequer de iniciada a escavação do alicerce – até que a sentença, ou seja, a decisão final, fosse proferida. O Município do Recife apresentou pedido de suspensão de liminar ao Tribunal Regional Federal da 5ª Região (TRF-5), que suspendeu a decisão da primeira instância e, com isso, possibilitou a continuidade das obras. Posteriormente, em dezembro de 2006, o MPF obteve decisão unânime da Segunda Turma do Superior Tribunal de Justiça (STJ) que revalidou a decisão da primeira instância, ou seja, a proibição da obra até que a Justiça Federal chegasse à decisão definitiva. Apesar de essa decisão significar a anulação da decisão do TRF-5, enquanto o pedido de suspensão não for novamente apreciado por esse Tribunal, as obras podem ter continuidade.[...] Para a Justiça, as provas demonstraram que as duas torres estão na vizinhança de vários bens tombados pelo Iphan e que afetam negativamente a visibilidade e ambiência desses bens, conforme defende o MPF. Perícia topográfica comprovou que as obras se localizam, em sua maior parte, dentro do polígono de entorno dos bens tombados pelo Iphan, ao contrário do que estava previsto no mapa daquele Instituto e da Prefeitura do Recife. Dessa forma, seria necessária a prévia autorização do Iphan para a validade da licença de construção, de acordo com o previsto em lei, o que não ocorreu. Na ação, especialistas na área de urbanismo e preservação do patrimônio histórico atestaram que as duas torres estão em total desarmonia com o conjunto arquitetônico há séculos existente no local, o que pode impedir que a área possa vir a ser

reconhecida pela Unesco como Patrimônio Cultural da Humanidade, título que atrai investimentos internacionais e traz benefícios ao turismo local.²⁴⁶

Como se pode deduzir do imbróglio entre a perspectiva legal, a classe artística e intelectual, de um lado, e o poder público municipal e a iniciativa privada, de outro, a segunda posição se fez prevalecer em termos de força política e peso decisório, prosseguindo-se as obras que foram asseguradas, segundo nota da Moura Dubeux, pelo STJ²⁴⁷ e concluídas no ano de 2008, mesmo ano de lançamento do projeto Novo Recife pela construtora Moura Dubeux e da realização do I Janela Internacional de Cinema, conforme lembra o levantamento de fatos urbanísticos que assinalam uma linha do tempo paralela às realizações dos cineastas locais, que constata ou se contrapõem ao processo de verticalização da cidade, proposto por Bárbaro Lino e Cristiano Nascimento (2017). Antes do lançamento do filme coletivo [projetotorresgêmeas] no IV Janela, em 05/11/2011, a partir de 06 de setembro de 2011, surge o movimento Salve o Caiçara visando a preservação do Edifício Caiçara na orla de Boa Viagem, articulado pela arquiteta Nani Azevedo e mobilizado pelas redes sociais (facebook), dialogando com o contexto de ativismo das “redes de indignação e esperança” de Manuel Castells como o 12M em Portugal, Movimento 15-M, Indignados e Revolução Espanhol na Espanha, e anterior à repercussão do Ocupe Wall Street, a partir do dia 17 de setembro:

Depois que uma notícia sobre a possível demolição do prédio foi divulgada na imprensa local e rapidamente se espalhou pela rede social Facebook. Um grupo de internautas preocupados com a cultura e a preservação do nosso patrimônio logo se organizou e resolveu criar uma página naquela rede, para trocar idéias planejar ações para tentar o tombamento deste e de outro prédio (o OCEANIA), remanescentes de uma arquitetura e de um estilo de moradia que já fez parte do cotidiano dos pernambucanos.²⁴⁸

O Salve o Caiçara é anterior ao Ocupe Estelita e ao Grupo Direitos Urbanos, também mobilizados via redes sociais desde 2012, como reação à apresentação do projeto Novo Recife em audiência pública, na Câmara de Vereadores da cidade.²⁴⁹ O edifício Caiçara foi cenário de uma produção audiovisual na época da cena mangubeat, *América Au Poivre* (1995) de Nelson Caldas Filho e Sérgio Oliveira, na qual, o músico e manguboy Otto atua

²⁴⁶ O conteúdo integral do texto *Duas Torres - Cais de Santa Rita: Defesa do patrimônio histórico e cultural* está disponível em <http://www.prpe.mpf.gov.br/internet/Casos/Duas-Torres-Cais-de-Santa-Rita>

²⁴⁷ *Comunicado Moura Dubeux (sobre as torres gêmeas)*
<https://jc.ne10.uol.com.br/blogs/jamildo/2009/10/02/comunicado-moura-dubeux-sobre-as-torres-gemeas/index.html>

²⁴⁸ <https://salveocaicara.blogspot.com/2011/09/>

²⁴⁹ https://linhadotempo.mpf.mp.br/memorial/www/linha-do-tempo-pr-pe/linhaDoTempoAcessivel_view

como protagonista da narrativa ficcional. Em 2013, do mesmo modo que as torres gêmeas, o empreendimento também foi alvo de ação civil pública do MPF, com pedido de liminar para que a Justiça Federal embargasse as obras do Projeto Novo Recife, que previa a construção de 13 torres, sendo 8 residenciais, dois empresariais, dois flats e um edifício-garagem, no Cais José Estelita, no Recife. Foram enquadrados na ação o Instituto Nacional do Patrimônio Histórico e Artístico (Iphan), a Prefeitura da Cidade do Recife (PCR) e o Novo Recife Empreendimentos. Na ação, as obras são vistas como promotoras de um impacto ambiental considerável sobre a área de entorno com patrimônio histórico tombado, presente nos Bairros de São José e referente ao Pátio Ferroviário das Cinco Pontas.

A partir de agosto de 2013, alguns movimentos da sociedade civil compostos de artistas e produtores culturais como o *#OcuParque (2013)*²⁵⁰, o *Movimento Teatro do Parque (Re)Existe (2014)* e a *Virada Cultural do Teatro do Parque (2017)* reivindicavam a revitalização do CineTeatro do Parque – fechado desde 2010 – apesar de haver uma licitação bancada pela Fundação de Cultura Cidade do Recife (FCCR) em junho de 2014, decretando a execução das obras de serviço, restauro e ampliação do equipamento pela Concrepoxi Engenharia Ltda. A reforma só foi concluída em dezembro de 2020, mediante pressão de, mais uma vez, uma ação civil pública do MPF, que em novembro de 2016, entrou com pedido de liminar determinando o reinício imediato das obras de restauro. Conforme já foi mencionado na introdução, durante o ano de 2016, várias manifestações contrárias ao golpe/impeachment e à atuação do governo Michel Temer (a extinção do Ministério da Cultura, a “PEC da Morte”) com políticas neoliberais, estavam associadas aos movimentos de ocupação secundarista e das universidades federais, assim como os de ocupação do Minc-PE, do Cine Olinda, do Cine-Teatro do Parque e do Edifício AIP.

É dentro desse contexto que se esboçam ações para celebrar e rememorar a cena cultural do Edifício Monte Castelo, vulgo Prédia, antes de ser demolido em 2018, em uma página de eventos da rede social Facebook, entre as várias atividades de reivindicações sobre o patrimônio e equipamentos culturais do Recife, como por exemplo do Ocupe Estelita, Ocuparque, Cine Rua e Ocupe Cine Olinda, entre 2015 e 2016. Monte Castelo foi batizado como Prédia, segundo a produtora cultural Miriam Juvino por conta de uma faxineira que trabalhava para sua mãe, Maria do Carmo, conhecida como Moura ou Mourite, a qual vendo

²⁵⁰ <http://ocuparque.blogspot.com/>

a movimentação cultural de pessoas do mundo arte no edifício, proferiu “isso não é uma prédio, é uma prédia”. Tendo Ana Paula Portella como principal articuladora, a psicóloga doutora em sociologia e militante da ONG Sos Corpo e do Ocupe Estelita/Direitos Urbanos, criou a página e conseguiu reunir ex-moradores do condomínio e frequentadores das famosas festas que ocorreram durante os anos 1990 em plena cena manguebeat, eventos realizados no quintal aos fundos do prédio. A edificação fundada no ano de 1957, pela Construtora Antonio Alves Amorim²⁵¹, responsável pela construção do Colégio Arquidiocesano e Salesiano e do Seminário Menor da Arquidiocese de Recife e Olinda localizado na Várzea, caracterizou-se por ser um exemplar de uma tipologia que marcou uma fase de transição residencial multifamiliar, segundo comunicação oral do Professor Múcio Jucá, que está mais próxima da arquitetura residencial tradicional e do período do modernismo do que os prédios caixão no contexto pós-moderno. O edifício, com térreo recuado mais dois pavimentos, tinha, ao todo, 12 apartamentos, apresentando uma estrutura similar ao Oceania, locação do filme *Aquarius* (2016) de Kleber Mendonça Filho, como pátio interno configurado em “L” e uso de cobertura em telha cerâmica com beirais, constituindo, desse modo, uma paisagem afetiva para essa geração de produtores culturais, além do fato de ter abrigado muitos deles entre os anos 80, 90 e 2000. Ana Paula Portella, enquanto agitadora cultural dos eventos promovidos pelos moradores do Condomínio do Edifício do Monte Castelo, acabou criando outras festas itinerantes para além da “Prédia”, em parceria com outro condômino, o publicitário Dida Maia, formando a produtora *Diana Entertainment*. Durante os anos 1990, na efervescência da cena manguebit, os dois organizaram muitos eventos, os concorridos *Sambinhas* e o irreverente quiz show de seriados dos anos 70, *Santa ‘Ingnorância’*, que ocupavam bares antigos como o *Capibar* e os já extintos *Soparia*, *Barctéria* e *Panquecas*. Além destes locais, os *Sambinhas* eram realizados periodicamente, assim como as festas comemorativas para Santo Antônio no quintal da Prédia.

²⁵¹ Diário de Pernambuco, 3 de Fevereiro de 1957, http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_13&Pesq=%22Edif%20Monte%20Castelo%22&pagfis=38428



Fig 39: Festas organizadas pela dupla Diana Entertainment (Ana Paula Portela e Dida Maia) e outros moradores para além do quintal do Monte Castelo: Sambinha, Santo Antônio e o quiz show Santa ‘Ignorância’ (Fonte: Ana Paula Portela e Dida Maia)



Fig 40.. Festas promovidas pelos moradores do Edf. Monte Castelo e organizadas pela dupla Diana Entertainment (Dida Maia + Ana Paula Portella) no quintal do condomínio: Sambinha e Santo Antônio. (Fonte: Ana Paula Portella)

Porém, a tradição festeira da Prédia, também remonta ao fato de, desde os anos 80, o condomínio ser ocupado por "repúblicas", em que se uniram estudantes ou adultos recém graduados e com poucos recursos dividindo despesas e morando juntos em algum apartamento, onde, na maioria das vezes, era promovido um arranjo entre colegas de

profissões relacionadas ao campo da produção cultural, intelectual ou artística. Foi o caso da arquiteta e produtora cultural Miriam Juvino que morou com sua mãe Maria do Carmo e com o produtor cinematográfico, João Vieira Júnior; a jornalista Márcia Larangeira que residiu com o professor da Ufpe na área de artes cênicas, Marcondes Lima e o ilustrador Vando Barba, mais conhecido como Maguinho das Camisetas; a própria Ana Paula Portella, que morou duas vezes no edifício, primeiro nos anos 80 com os cineastas Marcelo Gomes e Lício Ferreira e com o estilista Beto Normal, e depois nos anos 90 morava apenas com o seu filho em idade escolar. A pesquisadora e ativista mencionou, ainda, o fato de o condomínio possuir 12 apartamentos e chegar a ter 8 deles ocupados “pela gente”, ou seja por produtores culturais.

Durante as entrevistas, a maioria dos interlocutores mencionaram, associada ao uso dos próprios apartamentos como escritórios de produção cultural de eventos, como por exemplo a organização de cineclubes (Brasil e Jurando Vingar) e da Festim Produções (gerenciada por Vando, Miriam, Márcia e João Jr.) a existência de um circuito de cinemas de rua com programação alternativa ao esquema comercial. Além da existência do grupo Ilusionistas Corporação Artística, ocorreu a inserção dos moradores da Prédia como funcionários da TV Pernambuco, emissora estatal criada pelo decreto n. 86.759, de 18 de dezembro de 1979 com sede no município de Caruaru, mediante organização de um Núcleo de TV e Departamento de Telecomunicações de Pernambuco (DETELPE), montado a partir de 11 de fevereiro de 80. Acabou sendo chamada de TV Tropical até o governo de Miguel Arraes, no ano de 1987.²⁵² A tradição festeira dessa geração nos anos 80 e durante o manguebit, foi revivida em um momento mais recente a partir de 2018, ano de demolição da Prédia, com uma mobilização coletiva por uma festa-manifesto de ocupação artística da região central do Recife, através das ações do grupo Pérola Pulsante, com a participação dos mangueboys Renato L, Hd Mabuse e Fred 04, e de Fernando Peres dos coletivos Molusco Lama e Telephone Colorido e da própria Ana Paula Portella; é o que será detalhado a seguir, em paralelo com a reconstituição da época vivida por essa geração através dos relatos suscitados pelo evento virtual em celebração da Prédia e das comunicações orais por mim obtidas.

²⁵² Marcílio Reinaux, Opinião - TV Tropical, Diário de Pernambuco, 19 de Janeiro de 1982

6.2 Prédia, Pérola, “gréa”: Políticas da cidade em festas-manifestos, vídeos e a Center Produções

A partir de agora, vou concentrar a análise na continuidade da lógica que permeou as ações de ocupação urbana marginalizada da *cena mangue* nas festas promovidas pelos moradores e produtores culturais do Condomínio Monte Castelo e, recentemente, do coletivo Pérola Pulsante, com os quais estabeleci contato a partir da primeira festa realizada, em março de 2018, além das relações com uma cultura boêmia que permaneceu até recentemente antes da pandemia, sendo alimentada nos bairros da região central, assim como envolve a produção de certos equipamentos culturais como o Cinema São Luiz e o Cinema da Fundação Joaquim Nabuco/Derby e o Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães. Além da concentração em torno de estabelecimentos comerciais específicos, como os bares da Rua Mamede Simões: Central, Frontal, Bestafera, Balcão Cinco, Bar do Jabá, Barbosa, Acauã, Puxinanã e Boi Neon, ou alguns distribuídos pelo bairro da Boa Vista (Morgana, Caldo de Boteco, Caldácio da Saudade, Sovaj que depois deu lugar ao Che Bar), Santo Antonio (Armazém do Campo) e no entorno da Rua da Moeda, no Bairro do Recife, diversas ações independentes da classe intelectual e artística, puderam ser identificadas durante o trabalho de campo, no sentido de proporcionar uma demarcação socioespacial ou um engajamento político refletido no espaço público da região central do Recife e, algumas vezes, espalhadas para outras áreas como no Sítio Histórico de Olinda, Zona Norte ou próximo ao Campus das universidades federais UFPE e UFRPE.

A constituição de uma *cena mangue*, como pode ser apreendido na Dissertação de Paula Lira (2000), *Uma antena parabólica enfiada na lama: ensaio de diálogo complexo com o imaginário do ManguêBit*, visava promover uma identidade urbana e contemporânea, sintonizada com as novidades globalizadas a partir da visibilidade das iniciativas coletivas da classe artística e intelectual que pretendia unificar e movimentar a cidade ou a metrópole como um todo. O legado, mais ou menos fragmentado, deste pensamento sistêmico e embasado tecnologicamente com os meios de comunicação de massa, festivais de música independente e até pela internet, portanto, ainda evoca participação e reações coletivas, como pude presenciar durante a pesquisa. Entre as demarcações socioespaciais de Rogério Proença Leite (2007) e a formação da Cena Manguê (LIRA, 2000), há uma aproximação com as categorias analíticas de José Guilherme Magnani (1996), no intuito de possibilitar um

mapeamento do campo a partir das formas específicas de delimitação e apropriação espacial: as referências comunitárias ou de vizinhança para relações pessoais (*pedaço*), o conjunto impessoal de estabelecimentos comerciais e equipamentos culturais que atendem a um público específico em espaços contíguos (*mancha*) ou não (*circuito*), as zonas liminares (*pórticos*) e o recorte na paisagem a partir do trânsito do ator social individual ou do grupo entre estes pontos (*trajeto*). Tudo isso pode ser rastreado mais ou menos nos contextos abordados, como na articulação geral de áreas distintas, separadas e distribuídas no interior do Grande Recife, o que pode ser enquadrado como *circuito* para dialogar com a *cena mangue* aplicada à totalidade metropolitana; as festas que, apesar de integrarem, posteriormente nos anos 90, o contexto mais amplo da *cena manguebit*, eram organizadas pelos moradores do Condomínio do Edifício Monte Castelo no próprio quintal e em alguns apartamentos podem ser consideradas um *pedaço*; enquanto que os nichos de bares e equipamentos culturais próximos no mesmo bairro, como no Bairro da Boa Vista onde o Cinema São Luiz ou o Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães são pontos de irradiação para a rua Mamede Simões, ponto de encontro boêmio e agregador do público que frequenta os eventos realizados nestes espaços culturais, representam uma *mancha*, assim como os demais bares/equipamentos culturais mais ou menos situados em áreas da mesma zona RPA 1 e que foram ativados pelas festas/manifestos do coletivo Pérola Pulsante.

Sobre a continuidade de uma lógica manguebit que pensa globalmente a cidade como uma *cena ou circuito*, um contexto de mobilização política e cultural, tem evocado, simultaneamente, num sentido particular, a identidade da cidade e seu patrimônio cultural e, num sentido universalizante, contextos macropolíticos, muitas mobilizações da classe artística e intelectual que reivindicam a cidade podem ser mapeadas cronologicamente e imediatamente após o contexto da cena Mangue. Durante toda a década de 2000, a Semana de Artes Visuais ou SPA das Artes, promovida pela Prefeitura do Recife, através da Secretaria de Cultura e da Fundação de Cultura Cidade do Recife, ocupou a cidade com várias exposições e ações de intervenção urbana, restaurando as ações de coletivos de artistas visuais desde os anos 70 como a dupla Paulo Bruscky e Daniel Santiago.

A partir de 2018, o coletivo Pérola Pulsante, articulado por Marília Benevides, ativista do Comitê Lula Livre e proprietária do Antiquário Bons Tempos, localizado na já citada boêmia rua da região central do Recife, Mamede Simões, pelo cineasta Marcos Enrique

Lopes e pelo jornalista Josué (Jota) Nogueira, com a participação dos amigos Patrícia Ferreira, Caroline Reina, Hugo Nascimento, propõem a ocupação itinerante de espaços subutilizados em áreas degradadas ou abandonadas da região central do Recife, como forma de oferecer resistência contra a ausência de eventos realizados em áreas com frequência de pedestres apenas em horário comercial e com edifícios e casario tombados pelo poder público, ou sem tal proteção, mas no intuito de promover tal visibilidade, realizando festas gratuitas em espaços públicos ou privados com pouca evidência institucional na atualidade. Josué Nogueira e Marília Benevides alimentam páginas públicas nas redes sociais dedicadas a Festa Pérola Pulsante ou de projetos relacionados onde registram imagens da cidade com a mesma finalidade de dar visibilidade ao patrimônio edificado e imaterial da cidade (Jota Nogueira: Antes que Suma/Só vê quem vai a pé e Marília Benevides: A Vida no Centro) ²⁵³. A festa surgiu em março de 2018 como ideia de Marília Benevides, quando soube que a antiga sorveteria Pérola estava prestes a encerrar suas atividades. O bar Pérola foi convertido em sorveteria em 1953, quando o ponto comercial foi adquirido pelo espanhol Saladino Cortizo Gonzalez, falecido em 1972, e se firmou no imaginário boêmio e intelectual da cidade (CAVALCANTI, 1999, p. 73).

²⁵³ Páginas virtuais do coletivo e colaboradores <https://www.facebook.com/perolapulsante>, <https://www.facebook.com/antesquesuma>, <https://www.instagram.com/avidanocentro/> e <https://www.instagram.com/sovequemvaiape.jnogueira>



Fig 41: Sorveteria Pérola. Foto: Marília Benevides

A sorveteria, localizada em prédio tombado pelo poder estadual e classificado como Imóvel Especial de Preservação (IEP), que segundo Barthel (2015, p. 155) está “num quarteirão da Rua da Palma, que faz esquina com a Rua das Flores, que é inteiramente Art Déco, com um edifício ao lado do outro, onde ficavam as lojas mais importantes da cidade na primeira metade do século XX, próximo de vários cinemas, entre eles o Trianon, o Art Palácio e o Cine Moderno”. Hoje o Edifício São Marcos geminado ao Edifício Saladino, que pertenciam ao finado Saladino Gonzalez, foram comprados pela empresa pernambucana Master Eletrônica de Brinquedos Ltda. ou Laser Eletro e a entrada da sorveteria Pérola foi emparedada. Marília Benevides, em postagem de 27/01/2017²⁵⁴, já manifestava seu interesse pela sorveteria Pérola na página do instagram @avidanocentro, mantida por ela e os amigos Hugo Nascimento e Raquel Borba, ao publicar um comentário textual referente à atmosfera cinéfila que imaginou envolver a região na década de 50, o cardápio popular oferecido na época recente e o teto do estabelecimento revestido pela obra do artista plástico Ernesto Lustosa:

Rua das Flores, 135, Santo Antônio. No endereço, bar e restaurante Pérola, prato feito e para dois de Fígado acebolado, bisteca de porco, bife ao molho,

²⁵⁴ <https://www.instagram.com/p/BPxUG67DC1o/>

galeto assado, galinha guisada, macarronada. Bebidas nacionais anunciadas com seus respectivos preços e o clássico carreteiro exposto no balcão. Nossa procura era pela remanescente sorveteria Pérola, fundada em 1953, tempos áureos dos cinemas de rua, que tornava o programa completo com "um gelado" após as sessões do Cine Moderno. Já pensaram, depois dos momentos de aperto em "Tubarão" aliviar a garganta com os sorvetes de frutas da região? Atual administrador, Sr Gustavo cresceu no comércio do avô, o espanhol Soladino Cortizo Gonzaga (*sic*), e acompanhou o período em que sua mãe, Hercolina Cortizo, transformou também a sorveteria em lanchonete, até que adaptou o lugar às necessidades da região, com almoço caseiro para o trabalhadores locais. Resistente, Pérola tem sua estética dos anos de 1950 toda preservada, paredes de mármore e azulejos, piso de mosaico e o teto todo revestido com o trabalho do artista plástico e professor de Belas Artes Ernesto Lustosa. Seguramente, tomar uma cerveja e ter acesso a esse período incrível do Centro é mesmo uma preciosidade! O bar funciona de seg. à a sáb. das 9:00h às 20:00h #avidanocentro

Como já foi apontado, a festa-manifesto remonta a uma tradição da “cultura greística” ou cultura boêmia ligada à ocupação do espaço público, de uma geração que promovia festas nos anos 90. Estas festas também aconteceram como eventos de modo itinerante em lugares frequentados pela classe artística e intelectual do Recife, articulando uma rede de artistas e ativistas pela cidade com a participação corrente de sujeitos que integraram estes movimentos, como é o caso da designer Isabela Faria, irmã do artista visual Bruno Faria, foi frequentadora da Prédia durante os anos 90, época em que manteve um escritório no ateliê coletivo Estuário, localizado na rua Capitão Lima, Bairro de Santo Amaro, espaço onde foram produzidas as capas dos discos do manguebeat, segundo comunicação oral do professor Anco Márcio Tenório Vieira. Isabela é atualmente proponente das páginas de Instagram @dajaneladomeuonibus e @calçadasqueandei, que também incitam uma visibilidade da paisagem despercebida da cidade (das calçadas e a perspectiva das janelas de ônibus). Outro artista bastante atuante nesse contexto dos anos 90 e ainda provocando muitos eventos, performances e exposições no circuito atual é Fernando Peres, que foi DJ convidado da Pérola Pulsante e também anfitrião de uma edição do evento em seu Lesbian Bar/ Mesbla, bar, discoteca, ateliê-residência-galeria que mudou várias vezes de endereço, mas sempre orbitando em torno da região central do Bairro da Boa Vista. Fernando Peres foi um dos membros do grupo de artistas visuais, cineastas e performers Molusco Lama/ Telephone Colorido que manteve um atelier coletivo, Menor Casa de Olinda na Praia dos Milagres (Olinda), responsável pela articulação de muitos artistas que são hoje responsáveis por espaços independentes, como Juliana Freitas, Lia Letícia e Irma Brown na Galeria MauMau. O espaço de criação coletiva MauMau, foi formado por Irma em parceria amorosa com

Fernando Peres em 2009, que depois criou o Lesbian Bar em 2011. Na produção audiovisual e musical que se inseriu Fernando Peres, é preciso identificar as ações de outros membros do Molusco Lama e Telephone Colorido: Gustavo de Melo Mendonça/ Grilo ou Grilowsky, Jura Capela, Ernesto Teodósio, e Raoni Valle. Segundo Joana D’Arc de Souza Lima (2017) ²⁵⁵, a formação inicial do Molusco Lama:

Era composta por Lourival Batista Patriota/Lourival Cuquinha, Fernando Peres, Daniela Brilhante, Paulo do Amparo e Ernesto Teodósio. Entre coletivos mais fixos e iniciativas de artistas eles criaram o *Molusco*, O *Telephone Colorido* e o *Valdisnei* (Cuquinha e Dani Brilhante, mais especificamente). Entre amizades compartilhadas e namoros declarados, esses coletivos e iniciativas artísticas marcaram a entrada desses jovens no campo das artes em Pernambuco e com extensão no âmbito nacional, por meio de suas entradas em editais de salões e outros eventos. Além de artes plásticas e música, esse fenômeno dos trópicos e psicotrópicos enveredou pela Sétima Arte.

De acordo com o excerto supracitado, pelo conteúdo “psicotrópico” de muitos dos filmes do coletivo Telephone Colorido que estão disponíveis online no site da Cinemateca Pernambucana e em página própria do youtube,²⁵⁶ percebe-se, além de uma continuidade com o discurso de denúncia ou exaltação da marginalidade pela cena mangue, uma evocação dos temas experimentais da contracultura pelo movimento udigrudi e da tática da arte de guerrilha surgida na ditadura militar. No blog do coletivo ²⁵⁷ e na página da Cinemateca, proclamam-se como “um coletivo abstrato e indefinido de Produções Imaginárias e de Guerrilha!” e “o nome completo é “Telephone Colorido Produções Imaginárias e Guerrilha.” (Ver fig 42 abaixo).

²⁵⁵ Ver o artigo da historiadora, Estar Junto – Espaços e Lugares Coletivos e Colaborativos Independentes das Artes Visuais no Recife (2017), Disponível no site <http://livretroca.redelivre.org.br/pernambuco/>

²⁵⁶ <https://cinematecapernambucana.com.br/diretores/telephone-colorido/> e <https://www.youtube.com/user/telephonecolorido/videos>

²⁵⁷ <http://telephonecolorido.blogspot.com/2010/11/o-que-e.html>



Fig 42: Caricatura de Ariano Suassuna e divulgação de filme e identidade visual do Telephone Colorido (Fonte: Blog do Coletivo Telephone Coletivo)

Em muitos de seus filmes produzidos, os membros do coletivo audiovisual falam das disputas políticas fundiárias dos sem terra (*Engenho Prado – Guerra de Baixa Intensidade na Zona da Mata Norte de PE*, *Engenho Prado 2 – um ano depois*) e nas terras indígenas pernambucanas das etnias Kambiwá, Xukuru, Truká e Pipipã (*Lua das Praiás*, *Transposição: Águas de Satã*, *Terra Toré*, *No Ôco da Serra Negra*, *Roda Grande passando pela Pequena*) e fora do Estado, nos territórios Potiguara e Mura (*Gíria e língua geral*, *Memória História e Meio Ambiente*, *Potiguara Marcação*) ou do consumo de plantas enteógenas pelos indígenas (*Dirijo*, *Figueira do Inferno*). Os filmes, segundo o site da Cinemateca foram produzidos em “ligação direta com direitos humanos, causas indígenas e pesquisa etnográfica em parcerias com diversas organizações como o Centro Josué de Castro, CIMI, Comissão Pastoral da Terra, OPIM, Comunidades Xucuru do Ororubá e Kambiwá” e como resultado das pesquisas acadêmicas de Raoni Valle na área de antropologia visual e arqueologia (Doutor pelo Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo). O compromisso sério com pautas políticas e a questão da guerrilha cultural, no entanto, não afastaram o envolvimento do coletivo com a dimensão boemia da “grêa” e da intervenção urbana em outras produções como *Aviõezinhos de Papel*, *Corrida Bonecos Gigantes de Olinda*, *BBC Olinda*, *Destruindo o Monolito*, *José Roberto: Funcionário Público Telepata*, além da crítica debochada aos estereótipos da cultura pernambucana durante os anos 90, a cena manguê e o movimento

armorial (*Resgate Cultural*), cujo enredo focava no sequestro de Ariano Suassuna, situação pela qual era exigida em troca do professor 23.133 rabecas afinadas por Mestre Salustiano e 133.000 bonecos de barro do Mestre Vitalino e colocar nas lojas a discografia completa do Pajé Limpeza (um coletivo de vários músicos, paralelo ao Molusco Lama e ao Telephone Colorido).

Dialogando com essa tradição festeira engajada do manguebeat, pela apropriação mesma da premissa da diversão levada a sério dos mangueboys, o coletivo Telephone Colorido amplia essa vertente, a partir da atuação destacada de um de seus membros, Jura Capela, na Mostra de Cinema Sapo Cururu, já citada na introdução, entre 2005 e 2012. Esse evento, além de ocupar vários cinemas de rua entre Recife e Olinda (Cine São Luiz, Cine Olinda, Cine AIP), combinou a programação audiovisual com várias atrações musicais, nacionais e locais, e discotecagens. Além da proposta de anteceder as ocupações artísticas com finalidade de denúncia política de abandono dos cinemas de rua, realizadas mais recentemente nos prédios dos cinemas citados acima, a proposta da mostra também visava oferecer um contraponto, focado no cinema alternativo e underground, ao Cine PE - festival audiovisual que ocorre desde 1997 ocorre no Recife, sendo idealizado pelo economista e produtor cultural Alfredo Bertini, que foi secretário do audiovisual durante o mandato de Michel Temer. A Associação Brasileira de Documentaristas e Curtas-Metragistas de Pernambuco e Associação Pernambucana de Cineastas (ABD-PE/Apeci) que no ano de 2016 formulou uma nota de repúdio ao festival, deixando, pela primeira vez, de participar do júri especial da sua vigésima edição, por discordar da forma como é patrocinado pelo governo estadual de Pernambuco, com recursos da Empresa Pernambucana de Turismo (Empetur) e não do Fundo de Incentivo à Cultura (Funcultura) ou da Secretaria de Cultura, criticando o direcionamento de recursos para esse tipo de megaevento e consequente redução de incentivos para os editais de produção audiovisual. A nota ainda lembrou o protesto realizado na 15ª edição de 2011 do festival, quando cineastas subiram ao palco do Teatro Guararapes (localizado no Centro de Convenções) e estenderam uma faixa com os dizeres “menos glamour, mais cinema”²⁵⁸. A crítica ao festival é antiga, como pode se ver pela matéria na revista Cinética de Luiz Joaquim Pereira (2007), “o Cine PE às vezes dá a impressão que o cinema não é a preocupação central. Para ser mais exato, o cinema enquanto expressão— que

²⁵⁸ ABD-PE/Apeci divulga carta de repúdio ao Cine PE: Associação representativa de cineastas pernambucanos recusou pela primeira vez convite para participar de júri especial na edição de 2016, por Camilla de Assis <https://www.leijaja.com/cultura/2016/04/27/abd-peapeci-divulga-carta-de-repudio-ao-cine-pe/>

aqui tem bem menos espaço que o glamour e a indústria de entretenimento que surge ao seu redor”, enfatizando o mesmo princípio de acusações em que o evento oferece menos atenção à divulgação da produção local e rende mais homenagens e espaço a atores globais e para produções milionárias, além do tipo de financiamento e patrocínio com que é feito²⁵⁹.

Alguns membros desses dois coletivos festeiros, Telephone Colorido e Pérola Pulsante, respectivamente Gustavo Mendonça/Grilo e Jota Nogueira, durante o contexto de discussão sobre a demolição do Edifício Monte Castelo, se posicionaram a respeito de uma necessidade de inserir a sede da Prédia e todo o significado atrelado à cena cultural na agenda dos movimentos Direitos Urbanos e Ocupe Estelita, corroborando o posicionamento de Ana Paula Portella, proponente desta agenda e produtora cultural da Prédia:

Ana Paula Portella: Bom, eu vejo a Prédia como uma experiência singular, mas também como um símbolo de uma forma de vida desejável, daí meu desejo de articular essa ação a outras que vem acontecendo na cidade - como as praias de rio, as pequenas ocupações das Graças, as vagas vivas etc. Pensei, inclusive, na linha de Dida Maia, em fazer algo na rua, ocupando mais do que a área do prédio e incorporando um conjunto diversificado de atividades, com muita liberdade: quem quiser chega lá e faz o que achar que é bacana pra demonstrar que apoia e gosta do tipo de vida representado pela prédia. Por isso resisto à ideia de associar o nome a um tipo de arte, como o cinema, ou a um período, como os anos 80 ou 90. Gostaria realmente de dar mais abrangência a isso, por que entendo a prédia como muito abrangente, tanto que acho que esse grupo aqui - com mais de 300 pessoas e a maior parte sem nenhuma relação direta com a prédia ou com o tempo - é que deve decidir sobre título e formato da atividade. Mas vamos avançando na conversa, temos tempo.

Ana Paula Portella: Eu iria pela linha dos ocupes, tratando a prédia com pré-"ocupação", no sentido da lógica de uma nova convivência urbana, nos termos que você coloca em seu texto. Um #OcupePrédia me parece fazer mais sentido hoje, por que articula os 80 aos dias de hoje, incluindo a galera que ainda mora lá.

Ana Paula Portella: E #OcupePrédia no modelo dos nossos ocupes: festivo, bonito, alegre, comunitário e politicamente potente na defesa de um modo de viver (ocupar) em edificações urbanas.

Gustavo Tchubas Mendonça: 27 de julho de 2015 · Berlim, Alemanha ·
Acho que o debate e protesto deve ir além do valor afetivo pelo local! Tem que se combater a proliferação nefasta de arranha-céus na cidade!!

²⁵⁹ <http://www.revistacinetica.com.br/cinepe07.htm>

Ana Paula Portella: Concorde, Gustavo Tchubas Mendonça. Acho que essa questão está no cerne de nosso apreço pela prédia. É um modo de vida a se defender.

Beto Normal Assis sim ,Claro! A questão é a destruição da cidade!

Gustavo Tchubas Mendonça Mais Prédias e Menos Prédios!!

Ana Paula Portella Esse nome é bom

No ano de 2015, os moradores que restaram eram inquilinos de um único proprietário, foram notificados para o esvaziamento, motivado pela compra do terreno por uma construtora; sua demolição ocorreu em julho de 2018, divulgada mediante vídeo compartilhado por Jota Nogueira, do coletivo Pérola Pulsante, na página do facebook Antes que Suma:

Edifício Monte Castelo é demolido: a “prédia” sai de cena (Por Jota | 18 de julho de 2018)

A morte anunciada do edifício Monte Castelo, na rua do mesmo nome, na Boa Vista, aconteceu. Esta quarta-feira (18.07.18) se encerrou com grande parte dos dois blocos no chão. Certamente nesta quinta-feira (19.07.18) Nas redes sociais, vídeos e fotos registraram a derrubada do tão querido “a prédia” – denominação carinhosa criada por gente ligada à música, teatro, cinema, publicidade e jornalismo que residiu num mesmo período no edifício. O fim do Monte Castelo foi divulgado em 2015 quando o proprietário encerrou todos os contratos de aluguel e vendeu o prédio para uma construtora. Nestes quase três anos, vazio e sem utilidade o prédio definhou. Agora, desaparece para dar lugar a um arranha-céu. Mais um a engolir horizontes e a roubar a memória da Boa Vista. Segundo trabalhadores das redondezas, o novo espigão será um empresarial. O Antes que suma acompanhou o processo de desocupação, abandono, degradação e condenação à demolição do Monte Castelo. Ainda em 2015, publicamos no Facebook:

Mais um “prédio-documento” do Recife está condenado a morte.

O Monte Castelo, situado na rua do mesmo nome, na Boa Vista, região central do Recife, foi vendido e será derrubado para dar lugar a um edifício, certamente gigante e espelhado – um monstro pasteurizado, exatamente igual aos que existem em qualquer cidade grande do mundo. O fim da “prédia”, como o Monte Castelo foi carinhosamente apelidado por uma safra de moradores-inquilinos geniais que viveu ali entre os anos 80 e 90 contribuirá para o cruel processo de perda de memória da cidade. Aliás, o Recife vem sofrendo acelerada ação de roubo da sua identidade sem que o poder público reaja. Pelo contrário. Movidos por interesses nem um pouco públicos, os dirigentes do Recife estimulam a derrubada desenfreada de casas e de pequenos prédios residenciais, muitos dos quais com valor arquitetônico e cultural inquestionável. Bom, estive neste sábado na “prédia” e fui informado que os moradores já foram comunicados da venda e que devem deixar os imóveis até setembro. São 12 apartamentos, dos quais nove

estão ocupados. Todos são inquilinos de um mesmo locatário. Sim, o Monte Castelo é de um único dono. Segundo informações de quem está se despedindo, o prédio é do início do século passado. Desde que a notícia da venda surgiu, não param de aparecer manifestações de lamento, indignação, afeto e saudades antecipadas da prédio e de tudo o que ele representa e representou. Quem foi a um “sambinha na prédio” ou a um “São João na prédio” sabe bem o quanto o Monte Castelo significa para tanta gente. Reveja todos os posts sobre o fim anunciado da “prédio”:

CADÊ A BOA VISTA QUE TAVA AQUI? TRISTE SINA DO RECIFE:
DERRUBADA DA “PRÉDIA” DEIXARÁ CIDADE MAIS POBRE, SEM
HISTÓRIA, SEM MEMÓRIA



Fig 43. Destroços da Prédio/ Edifício Monte Castelo. Fonte: Jota Nogueira



Fig 44. Destroços da Prédio/ Edifício Monte Castelo. Fonte: Jota Nogueira



Fig 45: A Prédia/ Edifício Monte Castelo pouco antes da demolição em julho de 2018, já sem os moradores. Fonte: Jota Nogueira

O dito valor inquestionável ou mesmo a informação incorreta sobre a data de origem da construção (como já mostrado acima, é datada de 1957 e não do início do século) que poderia justificar o reconhecimento institucional do prédio e uma ação de tombamento, apesar da esfera das lamentações que envolvem a despedida do Monte Castelo, não encontraram ressonância em alguns moradores e ex-frequentadores que chegaram a classificá-lo de “prédio caixão sem valor arquitetônico”, como é o caso de Anco Márcio Tenório Vieira em comunicação oral para o pesquisador. O que também se assemelha à postura de alguns moradores que encaravam a situação da demolição do edifício como uma oportunidade de promover uma festa de despedida temática, sem uma repercussão geral para além da questão afetiva da geração de produtores culturais que viveram no condomínio, conforme pode ser atestado na discussão em evento público denominado Memórias da Prédia²⁶⁰, página que recebeu depoimentos de frequentadores e ex-moradores e que tentou organizar um evento de despedida ou uma ocupação, sem sucesso e, também, na comunicação por e-mail de Marcondes Lima com o pesquisador, problematizando a questão:

Márcia Larangeira Não sei se mais um ocupe. Tendo a preferir a gréia, o nonsense, tirar onda com a gente mesmo, com uma lenda urbana q tá indo abaixo. ocupeprédia faria sentido, a meu ver, se estivéssemos defendendo a permanência da prédia. Acho q prefiro beber, me despedir da moribunda, com

²⁶⁰ <https://www.facebook.com/events/1648822575334177/permalink/1665210350362066/>

tudo isso aí q vc falou: festividade, alegria comunitária e potência. A prédia morreu? Viva as prédias que andam pululando por aí. Enfim, essa é só a minha opinião. É preciso ouvir outras pessoas.

Ana Paula Portella Mas isso é maior que nossa época, Márcia Larangeira. A prédia não é só passado. Ela tem um presente vivo, que merece ser homenageado como tal e não apenas como lembrança. E mesmo a lembrança é de vários grupos e vários momentos e não apenas dos anos 80. Mas, enfim, acho que o nome deve ser decidido pelo grupo todo, podemos fazer uma encuesta aqui, com várias sugestões.

Marcondes Lima (*questionado por e-mail sobre uma possível tensão entre a postura de Ana e a dos demais moradores, incluindo a sua e sobre o possível valor arquitetônico do Monte Castelo, para além do valor afetivo dos moradores*): Recife tem esse cacoete de mata-borrão, de destruir trilhas, casas, monumentos. Ana Paula sempre teve esse olhar mais amplo sobre a dimensão social que não consigo ter com tanta propriedade – os enlaces com a urbis. As mulheres da Prédia eram potências, intelectuais e políticas, agindo nas bases e não em partidos. No entanto, o não-partidarismo era algo inexistente ali. Não tenho como lhe falar com embasamento teórico, por exemplo, sobre essa dimensão. Vejo que certos lugares como o Edifício Monte Castelo mereciam maior respeito por seu teor e contributo simbólico, imaterial mas também material, arquitetural mesmo – aquele tipo de construção está desaparecendo quase que por completo. Eu chego em Lisboa (não falo da parte antiga e nem da periferia) e o que mais vejo são prédias. Penso até que deva existir uma certa influência portuguesa naquela arquitetura. No campo do simbólico e afetivo, saudosista e utópico meu, gostaria de ainda poder vê-la(s) em pé, tomadas como monumentos, marcos espaciais como aquele lugar da batalha dos pracinhas brasileiros na Itália, e aqui de muita luta contra tantos desamores - tome legião Urbana e Monte Castelo Italiano kkkkkk.

Para Márcia Larangeira, apesar da ênfase sobre a vivência particular de uma geração de produtores culturais com uma “lenda urbana”, planejando uma celebração de despedida, fiel ao espírito festivo do condomínio, em detrimento de um “Ocupe Prédia” ou de uma reivindicação de tombamento da edificação, sua postura não está desvincilhada de uma consciência política mais anarquista, voltada à autogestão, ou permeada por uma liminaridade, aproximando-a de uma perspectiva possível do ativismo, a respeito das Zonas Autônomas Temporárias propostas por Hakim Bey, conforme lembra Julia Ruiz Di Giovanni (2015, p. 19). Sobre isso, a moradora da Prédia fez o seguinte relato ²⁶¹ na página do Facebook Memórias da Prédia:

²⁶¹ <https://www.facebook.com/events/1648822575334177/permalink/1651157255100709/>

Márcia Larangeira (26 de julho de 2015) - Prédia: um território existencial possível no mundo. Tive um caso de amor com aquela edificação (além de uns tantos outros amores que rolaram por ali). Na primeira visita que fiz, em 1986, me apaixonei perdidamente pelo Monte Castelo. Cochichava comigo mesma um mantra: ‘ainda vou morar aqui’ ao mesmo tempo em que enchia o saco do Vando, que era companheiro de trabalho: ‘quando pintar vaga na sua casa, lembre-se de mim!’ E na primeira brecha, ele me convidou, em março de 1987, fui dividir moradia no apto dos fundos, no terceiro andar. Foram quatro anos vivendo ali. E a prédia revelou-se tão incrível, avaliem, que nem a rixa Rio x São Paulo era capaz de se sustentar ali. O apartamento 303 é testemunha e tornou-se lugar de acolhimento para outros moradores: Mafra, Tânia e Marcondes. Várias coisas me encantam na história da prédia. Anotei várias delas num caderninho pra, quem sabe, virar um texto organizado hora dessas. Mas de tudo, o que me salta à vista hoje é o modo completamente #semcerimônia pelo qual a prédia e seus/suas habitantes permanentes e temporários/as, parentes e aderentes, atravessavam as fronteiras entre público e privado, tidas como territórios separados. Pensando aqui com meus botões que as criações que emergiram ou passaram pela prédia são o fruto mais significativo disso. A prédia não abrigava espaços de “home-office” como são conhecidas, hoje, as dinâmicas de trabalho criadas num contexto de flexibilização do trabalho. Hã-hã. Criações, produções, trabalho passava por ali simplesmente porque as casas eram espaços de encontros. E desses encontros nasciam sonhos coletivos, desejos de fazer coisas junto, trabalhos coletivizados. Os mutirões na casa de Miriam e João que varavam madrugada não aconteciam entre uma “equipe” de trabalho, mas reuniam e mobilizavam para além desses: vizinhos/as, amigos/as, namorados/as e afins. Era uma prédia de portas e braços abertos. E isso permitiam que desses encontros nascessem também as festas, as greias, os namoros e ficações (sim, pq ‘ficar’ não tem nada de novo) as refeições compartilhadas. Festas que passeavam por diversas casas, que mantinham suas portas abertas pro povo circular por onde bem lhe aprouvesse. Assim, não poderia ser outro o contexto de derrubada da prédia (acho até que ela durou mais do que se esperava...); como não poderia ser outro o contexto em que o muro sobe, surgem grades em portas e janelas. É no contexto da ânsia por segurança e das disputas de territórios rentáveis no espaço urbano; é o momento também em que as cidades, como terreno de disputa política, ganham força e centralidade numa dinâmica mundial em que os centros de poder do capital estão cada vez mais alijados (geograficamente) e presentes (virtual, tentacularmente) da vida cotidiana. Voltando ao que havia dito antes sobre tombar a prédia, penso que errei. Tombar a prédia seria institucionalizar experiências do desregramento, da liberdade, da imaginação, da falta de convenções. Pensando bem, isso não combina com o espírito rizomático e marginal da prédia. Seria um contrassenso. A prédia, suas histórias, memórias, mitos e lendas urbanas, fantasmas e criações vão continuar habitando o imaginário de muitos de nós, sem contar nos produtos artísticos e culturais que gerou e/ou acolheu. (Marcelo Gomes, em uma cena rápida de ‘Era uma vez eu, Verônica’ faz uma homenagem a esse espírito, quando torna a prédia uma aparição ‘fullgás’ que evoca Hitchcock e Truffaut). Então, não se trata de tombar uma edificação; mas de entender que a prédia se transformou, ao longo das últimas três décadas ou um pouco mais, uma espécie de TAZ –Zona Autônoma Temporária. A prédia não é do seu Isaac, não é da Moura Dê-Ru-Bai. A prédia é um território existencial tornado possível na cidade do Recife que pertence a esse mundão véi de guerra que

insiste em oscilarem oscilar entre imaginários que vão do glam às ruínas; que se equilibra (mal e porcamente) entre o luxo e a indigência.

A despeito das entrelinhas e possíveis divergências sobre o valor arquitetônico da Prédia, sua abrangência cultural e política para além das relações vividas entre os moradores do condomínio, os interlocutores Ana Paula Portella, Márcia Larangeira, Marcondes Lima foram alguns dos responsáveis pela produção cultural audiovisual entre o final da década de 80 e começo dos anos 90, a qual abordou uma temática eminentemente urbana e politizada, dialogando com questões de denúncia ou de exaltação da cidade, posições ainda atuais e presentes nos filmes da geração atual. Ana Paula Portella, Márcia Larangeira em companhia da vizinha da Prédia, Solange Rocha, aderiram ao quadro de mulheres militantes da ONG SOS CORPO e produziram vídeos sobre a temática do trabalho precarizado feminino, a chamada dupla jornada de trabalho doméstico simultânea à de provedora do lar, recebendo baixos salários, inferiores aos dos homens, a saúde reprodutiva da mulher, com questões envolvendo a alta incidência do câncer de colo de útero no Estado de Pernambuco, o estímulo estatal à esterilização de mulheres pobres e os métodos contraceptivos. No vídeo intitulado *Denise* (1988), essas questões são trazidas à tona, a partir de uma ficção baseada na experiência das ativistas em grupos de discussão entre mulheres na região periférica do Recife promovidos pela própria ONG SOS CORPO, como nos Grupo de Mulheres do Córrego do Jenipapo e Morro da Conceição. O enredo gira em torno de Denise, mulher negra, jovem e casada com um rapaz assalariado aproximadamente da mesma idade, Rinaldo; o casal que tem filho menor de cinco anos. Denise, após frequentar o grupo de mulheres da comunidade, passa a usar o diafragma como método contraceptivo, abandonando a pílula e decide trabalhar fora de casa, para complementar a renda doméstica, o que enfrenta resistência de Rinaldo. opondo-se a deixar o filho na creche, ao uso de diafragma, à busca de emprego por Denise e às idas ao grupo de mulheres. A trama teve a sua execução gerenciada por Ana Paula Portella, que ocupou na produção a função de continuísta, ou seja, de responsável por ajustar os detalhes do roteiro com a encenação e a montagem.²⁶²

²⁶² A produção também retoma algumas temáticas levantadas por outros programas da ONG SOS CORPO em parceria com a TV VIVA#, que foram exibidos nas praças e pontos centrais das comunidades. Em *Atrévete a Saber* (1984), moradoras das comunidades Alto José Bonifácio e Alto do Mandu, dramatizam de forma crítica e humorada a experiência feminina dos relacionamentos interpessoais; *Tá Ligada Nessa?* (1985) entrevistando mulheres no espaço central da cidade do Recife, na ponte Duarte Coelho, constatou-se o conhecimento irrisório das mulheres sobre métodos anticoncepcionais, reduzido ao uso de pílulas e da laqueadura, no vídeo; a militante Regina Barbosa faz suas considerações, criticamente, em relação ao programa de planejamento familiar adotado pelo regime militar, a partir da Sociedade do Bem-Estar da Família (BEMFAM), instituída em 1965, cujo enfoque principal era o controle de natalidade, promovendo a esterilidade em massa, a ligação das tubas uterinas com o “acobertamento do Inamps”; já os programas *Transas do Corpo - Diafragma* (1986) e *Encontro*

Outra obra emblemática do período, onde Márcia Larangeira realizou a pesquisa de dados, Solange Rocha, a direção de produção, com argumento de Ana Paula Portella e edição de som pelo estúdio da Center Filmes, foi *Mulheres em Busca de Saúde* (1993), que retrata a experiência dos coletivos de mulheres com inspiração feminista na cidade do Recife, as formas de mobilização no espaço público urbano e na arena política, fazendo um apanhado histórico das conquistas nacionais e estaduais do movimento de mulheres. Destaca a instalação entre 1991 e 1992 de uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI), a nível estadual em Pernambuco e federal no Congresso, destinada a investigar a prática indiscriminada de esterilizações femininas, a criação do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher, a participação feminina na elaboração constituinte da Carta Magna de 1988, a formulação do Programa de Assistência Integral à Saúde da Mulher em 1983, embora não implantando posteriormente, o lobby feminista nas reuniões da Conferência Nacional de Saúde, o Fórum de Mulheres em Pernambuco, etc. A reportagem chama atenção para as raízes dos coletivos de mulheres, partindo dos movimentos de bairro, de ações progressistas da Igreja católica, partidos de esquerda e sindicatos, declarando “COM BARULHO E CIÊNCIA, VIMOS LUTANDO PELA SAÚDE”, assim como enuncia o conceito de saúde que norteia a produção audiovisual do SOS CORPO: “Saúde é uma experiência que não conheço. O que conheço é o estado de doença provocado pelo social, pelo homem e *pelo progresso (grifo meu)*. Saúde não é apenas a ausência de doença, Saúde é morar bem, comer bem, ter um salário digno e ter os filhos estudando. A luta pela saúde, para nós, resgata todas essas outras lutas”. Neste âmbito, a experiência da saúde feminina está diretamente ligada à experiência urbana das mulheres (o direito à moradia), a promoção de sua cidadania política e o atendimento de suas reivindicações, destacando a atuação das mulheres nos teatros de rua, do campo político progressista, dos movimentos de bairro que visavam expandir a conscientização dos problemas enfrentados por elas mesmas (ver figuras abaixo).

de Paulista (1987) retratam a experiência dos grupos de mulheres em formação sobre corpo e saúde reprodutiva, articulados pela ONG SOS CORPO e destacam a oposição de alguns homens para a busca de informação pelas mulheres. Os vídeos citados estão disponíveis no canal da TV VIVA do youtube https://www.youtube.com/channel/UCC83Kcl8gzH8r0ou2Z9s_uQ/videos



Fig 46: . Lançamento de Denise (1989), produção da TV VIVA idealizada pela ong SOS CORPO (Fonte Diário de Pernambuco, 22/09/88, Diversões- Seção B, página 06)





Fig 47: Frames dos vídeos citados organizados pela Ong SOS CORPO

Além dos vídeos idealizados pela SOS CORPO e produzidos pela TV VIVA durante os anos 80, outras produções audiovisuais que envolveram moradores da Prêdia, especialmente as moradoras, também abordaram a temática de gênero feminino. É o caso de dois filmes em curta metragem de bitola 35mm, *Nem Tudo São Flores* (1985) e *Chá* (1987) do cineasta Paulo Caldas, um dos responsáveis pela já citada Carta de Olinda (1984), que oportunizou a desconcentração de recursos do Eixo Rio-SP pela Embrafilme. Ele foi colaborador do coletivo Vanretrô (Vanguarda Retrógrada) formado em 1985 por estudantes do curso de Comunicação Social no CAC UFPE, Lírío Ferreira, Adelina Pontual, Valéria Ferro, Cláudia Silveira, Patrícia Luna, Andréa Paula, André Machado, Samuel Paiva, Solange Rocha e Cláudio Assis, no intuito de concretizar o projeto de um filme, que acabou não sendo realizado, chamado *Biu degradável*. As duas obras de Paulo Caldas, juntamente com o curta em 16mm, realizado no período entre aqueles, *O Bandido da Sétima Luz* (1986), contaram com a participação dos moradores da Prêdia: Solange Rocha (do coletivo Vanretrô, elenco, produção, roteiro), Miriam Juvino (elenco, produção), Sandra Arraes (assistente de direção, roteiro, argumento, cenografia) e Múcio Callou (esposo de Sandra, fez a trilha sonora de *Nem Tudo São Flores*). O primeiro curta, produzido pela Center Produções Cinematográficas e Fundarpe, foi roteirizado a partir das pesquisas da SOS CORPO, teve a militante desta

organização, Ângela Freitas, na equipe. Fala da história de um casal perturbado pela suspeita de gravidez, abordando dilemas relacionados ao prazer e ao aborto; o último filme, *Chá*, projeto premiado pela Embrafilme, contou com apoio da Fundarpe e da Center. É um filme de curta-metragem em 35mm, realizado nos estúdios da TV Jornal, que, no enredo, parte do acontecimento de um chá de panelas e a despedida de solteiro de uma mulher para evocar questões da sexualidade feminina. Já, *Bandido da Sétima Luz* (1986), também produzido pela Fundarpe e pela Center, presta uma bem humorada homenagem ao cineasta Fernando Spencer, evocando a linguagem do cinema marginal e do diretor Rogério Sganzerla (*Bandido da Luz Vermelha*). Spencer foi autor de 36 filmes, também jornalista e crítico de cinema durante quatro décadas no Diário de Pernambuco, entre 1958 a 1998, pesquisador da FUNDAJ e diretor da Cinemateca da mesma instituição ²⁶³. Em 19 de janeiro de 1987, uma festa promovida pelos moradores da Prédia, Márcia Larangeira, Miriam Juvino e João Vieira Jr, organizando o lançamento do Cineclube Brazil, exibiu o filme, antes da sua estreia oficial, realizada em companhia de *Estrelas de Celulóide*, documentário de Fernando Spencer, ambos produzidos pela Center, no Teatro Santa Isabel, dia 10 de fevereiro. O evento aconteceu no Bar do Juvino (estabelecimento que pertenceu ao pai de Miriam Juvino), oferecendo, mediante ingresso a preço de 50 cruzados ²⁶⁴, um bingo cinematográfico e decoração temática de Mozart Guerra, também apresentando o curta metragem em 16mm, *Na Calada da Noite*, de Luiz Arnaldo Dias e Paulo Halm, obra que retrata a cena boêmia da Lapa carioca e que venceu o prêmio de melhor curta do Rio Cine Festival na época (ver imagens abaixo).

²⁶³ <http://cinematecapernambucana.com.br/diretores/fernando-spencer/>

²⁶⁴

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_16&pesq=%22cineclube%20brazil%22&pagfis=112297



Fig 48: Frente do ingresso-cartela de bingo cinematográfico da festa promovida para o lançamento do Cineclube Brazil (1987). Fonte: Márcia Larangeira.

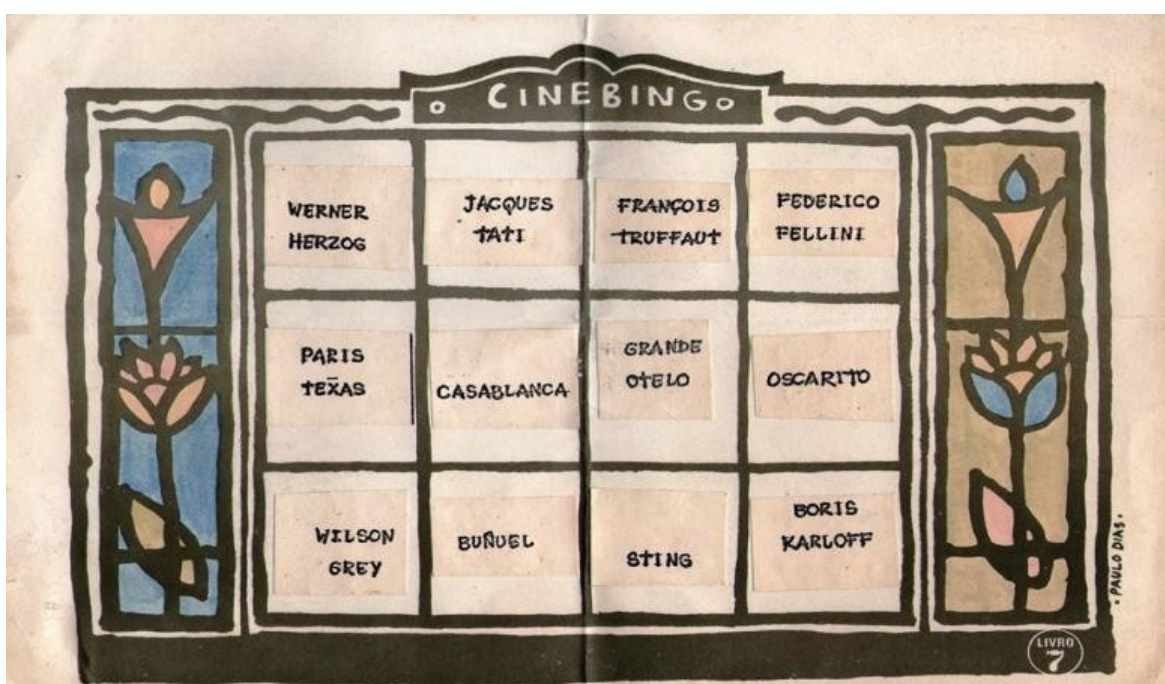
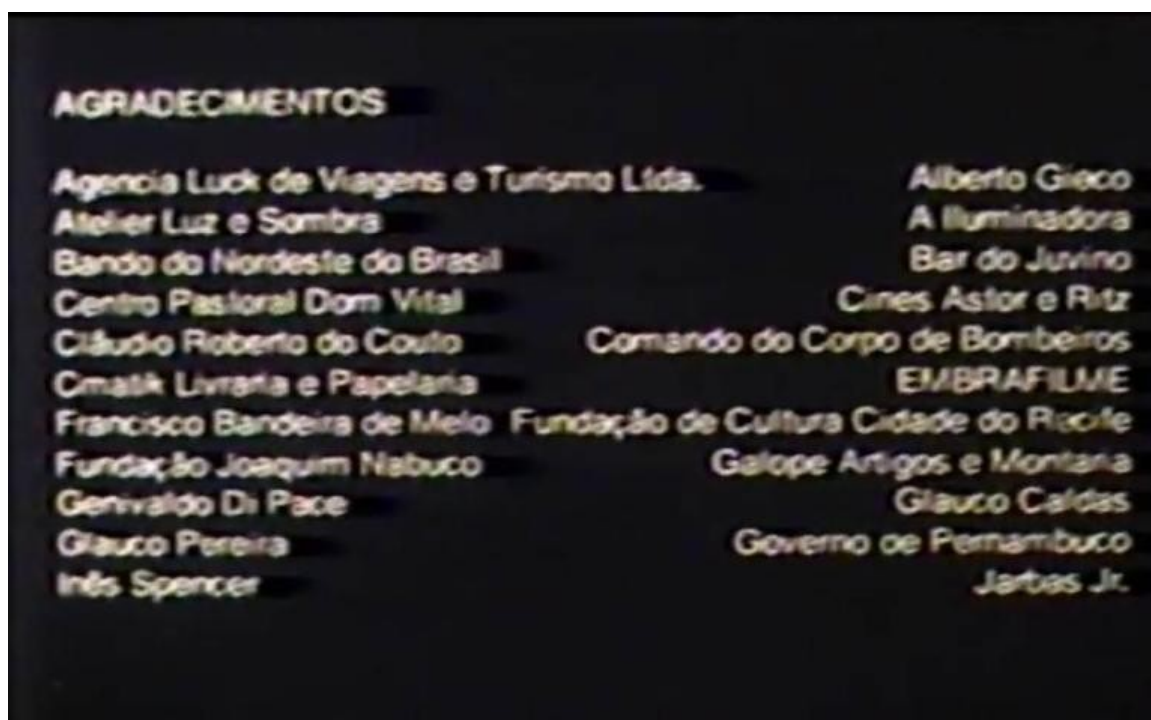


Fig 49: Verso do ingresso-cartela de bingo cinematográfico da festa promovida para o lançamento do Cineclube Brazil (1987). Fonte: Márcia Larangeira.



Fig 50: Folder Bandido da Sétima Luz (1986). Fonte: Vladimir Combre de Sena



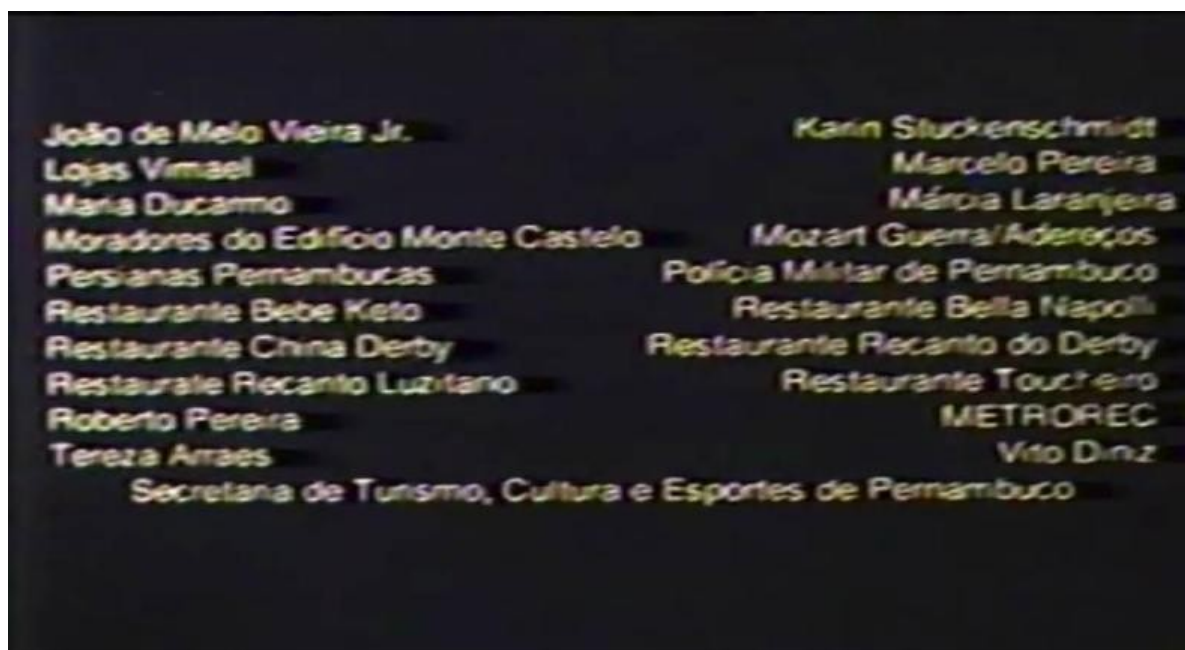


Fig 51: Créditos-Agradecimentos Bandido da Sétima Luz (1986).

Nos créditos de *Bandido da Sétima Luz* (ver figuras acima), os agradecimentos mencionam os moradores do Edifício Monte Castelo, destacando Maria ‘Ducarmo’, mãe de Miriam Juvino, João Vieira Jr, que dividia apartamento com essas últimas e também organizava a produtora Festim Produções com Márcia Laranjeira, outra citada no filme. Pode também ser identificada a menção a Mozart Guerra que fez a cenografia da festa do Cineclube Brazil e o Bar do Juvino, local do evento, além de constar a presença de Genivaldo di Pace, idealizador da Center Produções Cinematográficas. Reverberando a marginalidade dos dois bandidos, meses depois, em 15 de julho de 1987, o Cineclube Brazil trouxe Rogério Sganzerla para o Nordeste, para debater sobre seu filme mais recente na época, na Fundaj Casa Forte, *Nem Tudo é Verdade*, obra que questiona as fronteiras entre ficção e documentário, partindo da documentação histórica da viagem do cineasta estadunidense Orson Welles ao Brasil durante o ano de 1942. O Cineclube Brazil, posteriormente, promoveu uma mostra dedicada ao autor entre os dias 16 e 17, que ocorreu também no auditório Benício Dias, localizado no Museu do Homem do Nordeste, onde hoje é o Cinema da Fundaj em Casa Forte.²⁶⁵

²⁶⁵

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_16&Pesq=%22cineclube%20brazil%22&pagfis=122060



Fig 52, Folder- convite para o lançamento de Nem tudo é verdade (Welles no Brasil), 1987. Fonte: Márcia Larangeira

A trajetória cruzada de Miriam Juvino, Márcia Larangeira, João Vieira Jr. no Edifício Monte Castelo durante os anos 80 aconteceu num contexto nacional de efervescência cultural, crise econômica e transição política com a redemocratização, onde os moradores da Prédio, jovens, estavam num momento de afirmação profissional, quase que recém graduados em seus cursos de faculdade. Miriam Juvino cursava arquitetura na UFPE entre 1979 e 1983, envolvendo-se, logo no início do curso, com o cineclube São Saruê que exibia filmes nas praças de várias comunidades do Recife, inclusive a Várzea, segundo ela em comunicação oral gravada: (no Cineclube São Saruê, 1979) “a gente andava pelos bairros onde não tinha cinema, botava um lençol na rua, a gente não tinha tela e passava os filmes. A gente parou de passar na Várzea quando instalaram televisão no coreto da Várzea, a gente projetava no coreto.”. Na época, integrou a companhia de Teatro de Estudantes do CAC-UFPE, TECA, coordenada pelo Professor Milton Baccarelli, atuando nos espetáculos *A Incelença* (1979), texto de Luiz Marinho (como atriz) e *Eu Sade, Tu Sades, Ele Masô* (1981), montagem com textos de Fernando Arrabal, Qorpo Santo e Frigyes Karinthy (como contra-regra). Também promoveu uma mostra de documentários alemães em parceria com o Consulado alemão,

contracenou no grupo *Invenções Botânicas* com a vídeo-arte de ficção infantil, *A Fonte da Juventude* (1981), direção de Eduardo Maia e como cantora soprano no espetáculo musical *Se Chovesse Vocês Todos Estragavam* (1983), dirigido por Adhelmar de Oliveira, junto com o casal Sandra Arraes (soprano) e Múcio Callou (direção musical e arranjos), que também moravam na Prédia. Miriam Juvino começou a morar no edifício em 1983, junto de João Vieira Jr., que já residia lá desde março de 1983 e trabalhava na Caixa Econômica Federal, sendo convertido ao campo da produção cultural por ela, que fez do seu apartamento escritório e habitação. Márcia Larangeira, jornalista carioca, chega ao Recife em 1986, e só vai morar na Prédia, entre 1987 e 1990, após conhecer Miriam Juvino e Vando Barba, que trabalhavam com ela na Tarô Produções Artísticas, produtora de eventos, com enfoque na promoção de shows musicais, cujos proprietários, o economista Álvaro Magalhães de Almeida e a dançarina Monica Brant, também administravam o bar Depois do Escuro, um estabelecimento onde Miriam Juvino trabalhou como garçoneiro e montou uma exposição de artes visuais (*Tramas da Retina*, de Paulo Dias, em 1985) e espetáculos cênicos e musicais - *O Mentiroso* (1985), de Jean Cocteau; *Suzana Salles Via Deutschland* (1987). Tanto Miriam, quanto Márcia, em entrevista gravada, comentaram o fato de que muitos estudantes de artes e humanidades trabalhavam no Depois do Escuro como garçons e garçoneiros, o que evoca o contexto de crise econômica e desemprego enfrentado pelo país durante os anos 1980. Uma reportagem da época, elenca o Depois do Escuro entre os bares que contratavam mão de obra qualificada para uma função não especializada para tal, na edição do Diário de Pernambuco de 2 de agosto de 1987, assinada por Cristovam Pedrosa, *Garçoneiros/ doutoras, um novo serviço nos bares*²⁶⁶. A matéria associa esta tendência ocupacional com uma certa “emancipação feminina” que desvia o feminino comumente vinculado ao trabalho doméstico, para exercer uma função conveniente para os proprietários, ao empregarem garçoneiros instruídas em detrimento dos homens, desconsiderando a resistência do mercado de trabalho na época em absorver o rendimento associado à escolaridade das mulheres e a situação desfavorável dos salários inferiores aos dos homens:

Márcia Larangeira: Alvinho [*Álvaro Magalhães*] contando como tinha tido a ideia do Depois do Escuro, que era depois dele ter ido a um bar em Londres chamado After Dark, enfim se inspirou no bar pra fazer isso. Agora essa coisa, por exemplo, de quem estudava em ciências sociais para ser

²⁶⁶ Cristovam Pedrosa, *Garçoneiros/ doutoras, um novo serviço nos bares* Diário de Pernambuco de 2 de agosto de 1987, Caderno Cidades, p. 26
#http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_16&pesq=%22Recife,%20domingo,%202%20de%20agosto%20de%201987%22&pagfis=122820

garçom e garçonete, não era uma coisa que só rolava em Recife não. No Rio tinha isso também, eu frequentava um bar, que era numa garagem, chamado Manga Rosa, lá em Botafogo, e era a mesma coisa, que era onde o pessoal da Casseta Popular fazia showzinho ou o pessoal do Espírito da Coisa ia tocar. Então, durante muito tempo, para muitas pessoas na década de 80, a história de trabalhar em bar virou uma saída para a coisa de recurso, né?

Miriam Juvino: Aí essa fase do Depois do Escuro, a gente vai se ligar à Tarô [*Produções Artísticas*], que aí vira uma grande produtora que traz Ivan Lins, Caetano Veloso, Nana Caymmi, balés, Lulu Santos, Lobão; Eu jantei com o Lobão no Depois do Escuro, foi quando ele me contou que o Lulu Santos tinha cantado ele e eu não acreditei. Ele disse “vocês não conhecem o Lulu. ele queria me namorar”. Aí eu achei que ele tava delirando, Mas aí ele já mandou essa pra mim, que no Vimana [*banda de rock progressivo que contou com Lobão, Lulu Santos e Ritchie entre seus membros*], ele era de menor, ele falou “meus pais tinham que dar autorização para viajar com a banda, eu era o menor da banda” e era o mais bonitão da banda, cabeludo. aí o Lulu se apaixonou, claro. Também tinha um cara que ia muito no Depois do Escuro, que a gente amava, o Rodolfo Mesquita, artista plástico pernambucano. Aí o Rodolfo chegava muito louco, contava mil histórias, a gente ficava tudo em volta dele. Chegava e o bar não tinha nem aberto. Ele pedia e comia muito filé com molho roquefort, a comida era muito boa nesse bar, porque o cozinheiro era um especialista, e o barman também, eles eram super profissionais. E o serviço era só por nós que éramos completamente não profissionais, mas eles começaram a entender que aquilo tinha uma bossa, e eles gostaram, entendeu? No início ficou um clima, assim, eles não são profissionais e tal, aí depois eles foram entendendo que tinha uma leveza no ambiente, a gente ficava conversando altos papos, eles também eram envolventes, chegavam professores doutores e sentavam ali no bar, um balcão enorme, então todo mundo ficava pendurado lá tomando whisky. E a música, a trilha era algo especial, era Coltrane, Billie Holiday. Então as pessoas ficavam curtindo a melhor música do mundo, tomando o melhor whisky, os melhores drinks. Não lembro o nome do barman. Joel? Não lembro. Ele tinha viajado durante 15 anos em cruzeiros internacionais, então ele sabia fazer todos os drinks. A gente também ficava ali, não era proibido de beber, só não podíamos ficar bêbados no trabalho, mas tomar umas duas, três doses. Era isso que fomentava a leveza do bar, aí a gente começou a trazer coisas artísticas pro bar. Ele durou cinco anos ou mais, a parte que eu vivenciei, trabalhei são dois a três anos Era um ponto muito forte de abrigo dos artistas do Recife, todos iam.

E foi daí que surgiu a ideia dos caras de fazer a produtora, a Tarô. Aí a gente fazia, em cima do bar, tinha uma salinha, que era um escritório administrativo. Aí aquilo foi crescendo, né? que depois que a gente começou a lotar o Teatro dos Guararapes, o Geraldão, fazer shows enormes, a gente pegava caixas de dinheiro, não tinha uma organização, a gente botava um monte de dinheiro em um monte de caixas de papelão. Não tinha assalto. Não tinha nada em volta do Teatro dos Guararapes, só tinha manguezal. A gente saía ali do estacionamento gigantesco e não tinha ninguém. Aprendi a contar, a administrar fazendo shows para 8, 10 mil pessoas. Aí começou a surgir a concorrência, porque as pessoas viram que aquilo deu certo, mas a gente continuou como uma coisa muito forte, porque o Alvinho e a Mônica, os donos da Tarot, eles eram amigos do Roberto Talma [*produtor e diretor*]

da Globo que fazia aquela ponte da Globo que tava sempre aqui com as coisas aqui, dali pra cá. Então a gente tinha esse apadrinhamento que era muito legal, né? E o bar virava aquele ponto, o artista tá aí, então chama pra jantar aqui, aí a coisa ficou muito bem redonda. Aí eu comecei a morar na Prédia, enquanto eu trabalhava ainda na Tarô. Morava com o João Vieira Jr [*Produtor cinematográfico da Carnaval Filmes*] na Prédia e ia andando para a Tarô, que virou uma casa enorme no Derby, na rua Feliciano Gomes. A casa tinha um salão enorme, que era meu escritório do tamanho dessa sala, no terraço atrás da casa, com uma grade, bem arejado, e em cima no primeiro andar ficava a sala dos donos. Mas a coisa pegava mesmo ali embaixo, a Marcinha [*Márcia Larangeira*] ficava na antessala. O Vando Boy que morava na Prédia também trabalhava na Tarô. [...] O Álvaro deixou o bar com outra pessoa, aí a gente saiu também do bar e foi ficando mais na casa, aí a gente profissionalizou mesmo com a casa, começando a negociar com a Rede Globo, com a secretária de cultura Leda Alves, que era jornalista do caderno de cultura.

Nesse contexto de saídas improvisadas para contornar a situação precária do país, de falta de especialização de funções, de recursos técnicos e financeiros, e até de uma regularização trabalhista adequada, se desdobrou a produção cultural exercida pelos moradores da Prédia durante os anos 80. Outra iniciativa envolveu Miriam Juvino, Márcia Larangeira e João Vieira Jr. em atividades culturais, a Festim Produtores Associados, a qual durante o ano de 1988, realizou a montagem do espetáculo infantil *Cor de Chuva*, texto e direção do ator e dramaturgo carioca Fernando Neder, que na época, era morador da Prédia, dividindo apartamento com Ana Paula Portella e de acordo com ela, o figurino do espetáculo foi, posteriormente, usado e premiado no concurso de fantasias da troça carnavalesca Nós Sofre Mais Nós Goza. No ano anterior, a Festim em parceria com a Ilusionistas Corporação Artística, produziu uma mostra integrante do *Projeto Shakespeare para Todos*, com 21 painéis explicativos da vida de William Shakespeare, exposta no Teatro Santa Isabel. Ainda nesse contexto, a situação caótica enfrentada pelos produtores culturais locais, principalmente os envolvidos com a custosa indústria cinematográfica, depois de suportar um cenário político autoritário de censura, nos anos 80 deparam-se com a concentração de recursos e investimentos no eixo Rio-São Paulo, como pode ser constatado nos comentários de Genivaldo di Pace para quatro matérias do Diário de Pernambuco nos anos de 1979 e 1983²⁶⁷, radialista e diretor-proprietário da Center Produções Cinematográficas ou Center

²⁶⁷ Reinaldo Belo. *A difícil sobrevivência de quem faz cinema em Pernambuco*. Diário de Pernambuco, 20 de junho de 1979, Caderno Viver, Seção C, p.01; Fernando d'Oliveira. *Publicidade descobre enfim nosso universo folclórico*, D.P. 22 de dezembro de 1979, Caderno VIVER, Seção C, p. 01; Fernando Spencer. *Center: 15 anos de cinema no Recife*. Imagem & Som. D.P.16 de março de 1983, VIVER, Seção B, página B-8; Fernando Spencer. *Filme publicitário de bom nível também se faz aqui*. D.P 27 de dezembro de 1983, VIVER Seção B, p. 01.

TV-Rádio-Foto, agência de publicidade fundada em 1969 por Fernando Pouchain e Amarílio Nicéas, com o intuito de produzir filmes publicitários para TV, porém não aguentaram a concorrência das agências do sudeste e repassaram-na para as mãos de Genivaldo, que assumiu a empresa, modernizando seus estúdios com equipamentos importados, novas câmaras, mesas de trucagem *table-top*, estúdio de som, sala de montagem moviola para conversão 16mm e 35mm, seis pratos, Prevost, segundo uma estrutura de médio porte, de acordo com os padrões da época para agências de Rio e São Paulo. Na primeira da série de matérias que abordam o mercado cinematográfico e publicitário em Pernambuco, de junho de 79, destaca que a Center era responsável por 70% da produção local do Norte e Nordeste de rádio e televisão, e em dezembro de 83, se preparava para incorporar a tecnologia do VT, a produção em vídeo cassete e se tornar mais competitiva no mercado televisivo, apesar de não desistir do formato cinematográfico do negativo filmico e continuar a apoiar a produção dos filmes culturais com temática regional de cineastas como Fernando Spencer.

Sobre a competitividade com as agências e produtoras do eixo Rio-São Paulo e os recursos escassos oferecidos pelos governos, a falta de um investimento em uma indústria cinematográfica nacional e de formação de pessoal especializado a nível local, Genivaldo Di Pace assinalou que:

Muita verba de clientes vai para o Sul do país. Nós temos condições para qualquer tipo de filme, inclusive em 35mm, mas os anunciantes, ou as agências de publicidade, preferem o nome de uma produtora do Sul. As de lá, inclusive, são isentas de ISS. Porém, mesmo que a Center pague o ISS do cliente, este não aceita, preferindo São Paulo, Rio de Janeiro ou Porto Alegre. [...] Nós só queríamos mais confiança e apoio por parte do cliente. Aqui fazemos jingles, *table top*, filmes ao vivo, documentários e gravações para rádio, além de trabalharmos para algumas etiquetas de discos, nas matrizes. Portanto, não somos tão inexperientes assim. (D.P. 22 de dezembro de 1979, Caderno VIVER, Secção C, p. 01)

Os técnicos que estudam a viabilidade de implantação do pólo cinematográfico pernambucano, não podem se esquecer do fortalecimento do produtor local, quer com linha de financiamento à produção ou equipamentos. Caso isso não ocorra, os produtores do Sul continuarão tomando conta do mercado, atraídos pelas vantagens oficiais. É o produtor que, na linguagem dos cineastas da terra, se conhece como “itinerante”. Hoje pode filmar aqui, acolá, sem vínculos, sem raízes, sem possibilidades de localização de uma espécie de Central Cinematográfica Nordestina. (Diário de Pernambuco, 20 de junho de 1979, Caderno Viver, Secção C, p.01;)

E reforçando, Fernando Spencer (1983) autor da coluna e de duas matérias citadas, as asserções de Genivaldo di Pace:

Arte ou indústria, comércio ou mercenarismo, o cinema até hoje depende da importação. Só os projetores dependem de tecnologia brasileira. O resto é de fora: do negativo (matéria-prima para produzir o filme), as drogas, os equipamentos mais delicados e sofisticados (câmaras, lentes, moviolas), a fita magnética perfurada para transportar o som ao negativo ótico, tudo, tudo, depende da Europa ou dos Estados Unidos. Até hoje, na realidade, é a indústria mais esquecida pelos governos em todos os níveis. Cuidou-se da indústria automobilística, dos eletrodomésticos, dos eletrônicos, mas da cinematográfica, ninguém ainda pensou em desenvolvê-la. Existem leis para protegê-la (aparentemente) mas para ativá-la ainda não. Os obstáculos que a tornam mais paupérrima não foram retirados de seu caminho. O produtor brasileiro, de um modo geral, está morrendo à míngua. O cineasta, o profissional que vive do cinema, os técnicos que trabalham por trás das câmaras e dos bastidores estão desaparecendo. (D.P 27 de dezembro de 1983, VIVER Seção B, p. 01.)

A produção cinematográfica nacional e regional nessa conjuntura, assume uma condição de precariedade ou mesmo um efeito herdado da situação colonial vivida no país, segundo o diagnóstico de Paulo Emílio Salles Gomes (1980), em *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*, onde o autor discorre sobre o atraso e subordinação estrangeira provocados por uma minoria ocupante (as elites articuladas com o mercado externo) sobre uma maioria ocupada, analisando historicamente, como o monopólio estrangeiro de equipamentos e conhecimento técnico formatou a experiência dos ciclos de cinema regionais no Brasil. Ele destaca que em raras ocasiões, houve no Brasil uma “solidariedade de interesses entre os fabricantes de filmes nacionais e o comércio local de cinematografia” ou um “encontro entre a produção e comércio exibidor [que] lembra a harmoniosa e nunca repetida conjuntura econômica que reinou no cinema brasileiro entre 1908 e 1911”, como foi o caso das chanchadas, produzidas pela Companhia Cinematográfica Atlântida durante os anos 50 (GOMES, 1980, p. 47 e 65). Mesmo no Eixo Rio-São Paulo, Renato Ortiz (1994, p. 91 e 95), assinala que entre os anos 40 e 50, antes de assumir uma dominação nacional e concentrar os recursos, investimentos e interesses dos governos e do mercado durante o regime militar, o campo do radialismo, da publicidade, cinema e televisão operava “em termos de nebulosa improvisação e amadorismo”, num sentido de precariedade em que “precário se vincula a essa incipiência das especializações, o que faz com que várias lembranças passem a conceber o período como amadorístico, não profissional” e onde os custos pesavam, uma vez que, como mencionado por Fernando Spencer na citação acima, os

filmes tinham que ser importados e foram adotados tardiamente apenas por agências de publicidade enquanto que a programação televisiva tinha que ser executada ao vivo, na ausência da tecnologia do videotape (VT), a gravação em fita magnética, o que só veio a ocorrer a partir dos anos 60.

Esse panorama se sucedeu antes de haver um investimento maciço em tecnologias referentes às telecomunicações, como sustenta Ortiz (1994), no regime militar, num contexto onde o Estado assume uma visão empresarial, de principal anunciante em alguns veículos que compartilhavam de sua ideologia, ou mesmo como investidor no campo cinematográfico, com a Empresa Brasileira de Filmes S.A. (EMBRAFILME), que era produtora e distribuidora ao mesmo tempo, garantindo a rentabilidade do mercado exibidor nacional para as pornochanchadas durante os anos 70. A chamada produção autoral do cinema brasileiro, marcada pela geração do Cinema Novo durante os anos 50 e 60 ficava relegada às relações de parceria profissional entre amigos, similar à brodagem dos pernambucanos²⁶⁸, visando sustentar uma produção crítica, política e reflexiva que se propunha a denúncia da situação colonial e de miséria do cinema brasileira, como pode ser depreendido do manifesto de Glauber Rocha (1965), *Eztetyka da Fome*²⁶⁹:

uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino

Evidentemente, tal produção conscientizadora não era bem vista pela ditadura civil-militar, assim como a proposta artística do tropicalismo, causando o exílio, prisões e perseguições a muitos de seus idealizadores. Mas, como sugeriu Ortiz (1994), a utopia dos tropicalistas durante o regime militar foi incorporada posteriormente como ideologia no próprio Estado Brasileiro, a partir da redemocratização e a consolidação da arte contemporânea nos anos 90. O estímulo à isenção fiscal para a iniciativa privada investir em projetos culturais, a partir das medidas adotadas pelo governo Sarney, aparentemente, coibiriam o mecanismo de concentração de recursos no Eixo Rio-São Paulo, como foi

²⁶⁸ ver o capítulo 03 *O mundo Artístico do Cinema Novo*, do livro de Pedro Simonard (2006), *A geração do Cinema Novo: Para uma Antropologia do Cinema*

²⁶⁹ <http://www.contracampo.com.br/21/esteticadafome.htm>

colocado acima na fala de Genivaldo Di Pace sobre o ISS (Imposto sobre Serviços de Qualquer Natureza), mas a situação só veio a ser razoavelmente driblada com o fortalecimento das agências de financiamento estatais e o Sistema Nacional de Cultura nos Estados da federação, a partir da década de 2000, conforme foi explicado no capítulo 01. Sobre o papel fundamental que Genivaldo di Pace exerceu com a Center na produção audiovisual a nível regional e em sua carreira, Miriam Juvino expõe o seguinte:

Quando eu chego na Prédia, eu já chego produzindo cinema, eu vou ter dentro da casa dele [João Vieira Jr.] o filme. Fui morar lá e fiz aquilo, meu escritório, minha vida. Comecei a puxar ele pra produção cultural, o João Vieira Jr., ele trabalhava em outra área, na Caixa Econômica Federal. E aí ele vem para essa área, tanto que quando eu tava saindo da Prédia, ele tava se envolvendo com publicidade, trabalhou anos na Center, com o Genivaldo di Pace, que é um cara fundamental que deu esteio para muita gente, na produção cultural do Recife, ele tinha as câmeras, tinha um escritório aqui pertinho do Parque 13 de Maio, fazia publicidade, comercial para o Bompreço. Fez campanha pro Miguel Arraes, ele tinha equipamento, e a gente só tinha vontade e uns pequenos roteiros. A gente ia fazer um filme e ia sentar com ele, falava a gente tá querendo trazer um diretor de fotografia de SP, a montadora de SP, a gente tá precisando de ajuda. E ele que era O cara, ia todo ano pessoalmente para a cerimônia do Oscar, ele tinha um envolvimento enorme, gigantesco, porque ele era aquele cineasta que acabou virando dono de uma empresa de publicidade. Tudo que a gente fez tinha a marca dele, e João foi diretor da Center. Ele tinha me chamado para trabalhar na campanha do Miguel Arraes, e foi nesse ano (1988) que eu fui morar em SP. Antes, eu fui em SP lá fiz uma reunião e quando eu voltei, aconteceu que o CACEX [*Carteira de Comércio Exterior do Banco do Brasil*] tinha pego todo o equipamento que o Genivaldo tinha comprado, ele mandou vir buscar do Japão, máquinas de última geração. Ele falou que vai ser a campanha mais incrível, que o Nordeste nunca viu uma campanha como essa. E quando eu voltei, o material preso no CACEX, o Genivaldo falou que eu estou numa situação que não sei o que lhe dizer, eu acho que não vou pegar a campanha, eu não tenho equipamento, está no aeroporto preso no CACEX, eu estando tentando arrumar câmera com um pessoal da Paraíba que é meu amigo, pra ver se eu consigo relocar esse equipamento para e trazer pra fazer campanha. Aí eu contei pra ele, que eu fui pra São Paulo, tinham me convidado pra montar um espetáculo da Marília Pêra, Elas por Ela, mas eu quero muito fazer a campanha com você. Ele disse, vou te dar um conselho, vai pra São Paulo. Foi quando eu fechei o ciclo da Prédia.

Percebe-se nesta fala, a já propalada disparidade regional entre o Eixo-Rio São Paulo e o Nordeste, prevista como indicação do próprio Genivaldo, o que vai influenciar consideravelmente a decisão de Miriam Juvino em investir em sua carreira no Sudeste,

consolidada hoje na região, como produtora ou, como se autointitula, “arquiteta de produção” de projetos de artistas renomados como a atriz Marília Pêra e a cantora Marisa Monte, através da A Gente Se Fala Produções Artísticas.²⁷⁰ Não é de se admirar, portanto, a opção de Miriam em investir em sua carreira como produtora no Sudeste, uma vez que o contexto político e econômico do final dos anos 80 e começo da década de 90 era de “salve-se quem puder”.

Nesse sentido, Ana Paula Portella comentou, em conversa informal gravada, que o perfil da Prédia, durante os anos 80, atraía jovens profissionais semi-empregados ou subempregados. Ela que, na época, foi professora da Faculdade Frassinetti do Recife-Fafire, dava aula para duas turmas e ganhava apenas um salário mínimo, o que a forçava a viver, também, de “bicos” e trabalhos extras para complementar a renda, como eram os obtidos com a SOS CORPO. Mesmo nos anos 90, a pesquisadora lembrou que o salário mínimo não tinha poder de compra e a situação só melhorou no final da década. Ressaltou que o dinheiro arrecadado com as festas realizadas no quintal da Prédia, organizadas por ela e Dida Maia, durante os anos 1990, para cuja venda prevista pelos ingressos, de alimentos e de bebidas, era para ser revertida na manutenção do edifício, cobria apenas as despesas do evento, que não viabilizaram excedente suficiente para uso no condomínio, inclusive o pagamento das bandas contratadas para tocar nas festas juninas, não podia suprir a totalidade da diária cobrada pelos profissionais. Apesar dos recursos parcos para a manutenção do edifício, que apresentava diversos problemas, para Ana Paula Portella, a compensação de morar em uma construção precária como a Prédia, estava nos espaços amplos para seu filho correr, oitão, varanda e jardim, piso de madeira, poucos andares e preconiza um conselho aos urbanistas adeptos da verticalização excessiva: o tamanho ideal de um prédio é aquele onde um adulto consegue chamar a criança para subir. A pesquisadora conta ainda que nos anos 90, o clima de brodagem dos produtores culturais e parceria comunitária entre os vizinhos e o seu parceiro, Dida Maia, na produção de eventos na Prédia, reinava não só nas festas, mas até em situações de luto:

Ana Paula Portella: Quando Chico Science (02 de fevereiro de 1997) morreu, todo mundo foi lá pra casa, para a Prédia, a gente soube da notícia, uma amiga minha me ligou, eu dividia o telefone com Dida, que morava embaixo do meu apartamento, e naquela época ninguém tinha dinheiro pra ter telefone, então a gente dividia, tinha uma extensão pro apartamento dele, aí eu falei no telefone e recebi a notícia da morte, e Dida tinha atendido lá embaixo, que tocou, e aí ele

²⁷⁰ <https://www.agentesefala.com.br/projetos>

ouviu também. Aí pronto, começou a ligar pros amigos e todos começaram a ir pra Prédia, então a Prédia foi um lugar onde a gente concentrou pessoas e foi para o cemitério juntos, o Centro de Convenções, onde teve o velório.

Pontuando as mesmas inquietações de Ana Paula, tanto no aspecto do edifício, quanto na questão da crise econômica da época, como jornalista, Márcia Larangeira relatou em entrevista o acontecimento da greve da comunicação, de 19 de junho de 1990 a 03 de julho de 1990, que uniu as categorias de jornalistas, radialistas e gráficos, criando a Intercom, Intersindical da Comunicação que decretou o movimento e paralisou as atividades de jornais, TVS, rádios e gráficos por 14 dias. O movimento exigia 187% de reposição salarial, tendo-se em vista a gravidade das perdas com a hiperinflação do governo Sarney, recrudescida no governo Collor, chegando a 84% ao mês! A cidade do Recife ficou sem notícias neste período, sofrendo, portanto, um "apagão da informação", num momento em que estava ocorrendo a Copa do Mundo na Itália, as oitavas de finais e a final da Copa não foram transmitidas nos rádios e jornais locais. Inclusive, Márcia cita o curta-metragem em vídeo "O 14", de Amin Stepple e Marcos Cirano, que documenta o fato histórico e tem na equipe de produção, a vizinha da Prédia e parceira da SOS CORPO, a jornalista Solange Rocha. Corroborando as impressões, tanto de Ana Paula, quanto de Miriam Juvino, sobre a brodagem dos produtores culturais e até dos vizinhos e a precariedade do edifício, coletadas em momentos distintos, mas comentadas pelo pesquisador durante a entrevista, Márcia Larangeira acrescenta:

E a Prédia tinha isso que Miriam contou, que eu acho bem importante. Era um Prédio caindo aos pedaços, só que agora era uns apartamentos incríveis, gigantescos, era muito maior que esse aqui e aí tinha esse charme de ser essa coisa antiquinha, cobogó, varanda, prédio caixão, escada, uns apartamentos gigantes, tudo piso de taco, que tinha banheira, não funcionava. Meu namorado quando consertou a banheira, tinha fila pra frequentar a banheira lá de casa, agora você tinha que esquentar a água na panela, entendeu? Porque não tinha água quente. Então tinha assim, gente que era essa era galera da brodagem, era quase que umas repúblicas que rolavam e tinham umas famílias, mesmo, que havia um espólio de família, que ninguém queria vender, era uma puta disputa pelos apartamentos entre os irmãos, todo mundo tinha um olho grande pra comprar aquilo ali, mas eles não vendiam de jeito nenhum. Era muito precário, eu lembro de um natal, por exemplo, que a gente foi fazer uma festa de Natal na casa de Mila, e quando eu vim da praia com João e o pessoal, assim, escorria água das paredes de tanta chuveirada e descia água pelas escadas, era desse jeito, então era muito precário e por isso era muito barato.

Das famílias que moravam lá, tinha Dona Anunciada, tinha Dona Socorro, tinha Francis, que morava entre eu e Ana Paula. Quando você perguntou sobre como era a convivência entre as pessoas, quando eu fazia festa em casa, com a Francis não era problema nenhum, Agora se tivesse festa na casa de Ana Paula, era problema na casa da Francis e na minha, porque o som sobe, então era desesperador. Então tinha convivência né? Eu vou te mostrar uma foto, inclusive, que, quando a gente fez Cor de Chuva, a gente foi divulgar no Jornal do Comércio, porque um vizinho da gente trabalhava lá, o marido de Dona Anunciada, aí ele armou e conseguiu abrir um espaço para gente, a gente foi fazer a divulgação no JC

Pouco depois da greve da comunicação, de junho a julho de 1990. em setembro do mesmo ano, as jornalistas Márcia Larangeira e Solange Rocha contracenam no elenco do vídeo *É do Sonho dos Homens que uma cidade se inventa* que mobilizou outros moradores da Prédia, como Marcondes Lima, que atuou e foi responsável pelo figurino e cenário do projeto. Marcondes Lima dividia apartamento com Márcia Larangeira e segundo ele o modo de trabalho baseado na brodagem era a regra geral que orientava a produção cultural dos sujeitos que lá habitavam, além de o modo de residir, com um viés comunitário entre os vizinhos ou dividindo o mesmo apartamento em repúblicas, ajudou na formação pessoal e profissional de cada um deles:

Ali se instalava um espírito de comunidade, refúgio e estrutura de apoio. Particularmente penso que foi uma experiência que marcou, sim, uma geração de produtores culturais, mas não diria que ela tenha ficado num passado. Ainda vejo-a sendo redimensionada (o grêístico e a celebração) e viva na vida, nas práticas, nas posturas, nos olhares dos antigos moradores da Prédia.

A experiência toda, em múltiplos sentidos foi pedagógica – a Prédia era mais que morada: era escola, refúgio, estuário de idéias. Eu aprendi mais coisas ali do que em outros convívios, não tenho dúvida (guarde aí as devidas diferenças dimensionais, as especificidades de conceitos, reduza a um micro-cosmos e poderá vislumbrar, forçando um pouquinho *communitas* e liminaridade à La Victor Turner kkkkk).

Tinha algo de ritual de passagem também ali – para muitos que se instalavam ali era o primeiro pouso depois da saída dos ninhos familiares. Então nos constituímos como família (sem pieguice alguma e sem definições de papéis e lugares de poder definidos, viciados e disfuncionais) - nunca pensei profundamente sobre isso mas tem fundamento pensar na composição daquele ajuntamento de pessoas como uma irmandade.

Os níveis de partilha eram os mais complexos que se possa imaginar. Soluções para a subsistência se tornaram oportunidades de aprendizado.

Quer dois exemplos? 1. Beto Normal ficou no apartamento térreo que eu acho que tinha dividido com Ana Paula que havia saído para Pós em Portugal. Ele estava sem grana alguma, eu estava terminando minha especialização em Arte Educação e não tinha máquina datilográfica e nem rapidez em digitar. Então paguei esse serviço a ele (com o que ganhava com figurinos e cenários feitos para comerciais de TV dos quais alguns moradores eram produtores) e nos víamos conversando e discutindo por dias sobre mamulengo, sobre o riso no teatro de bonecos como instrumento didático – era troca de saberes ali, de modo informal, com muito Hermilo Borba Filho, Piaget, Winnicott, cultura popular e Bergson misturados, numa reforço formativo informal para ambos. A hipótese de que eu tenha escolhido esse tema porque estava imantado pelo valor positivo do riso e do humor – a gréia e a “abobrinha” pulsantes na prédia, pode não ser tão infundada assim. 2. Marcia Laranjeira, com que eu dividia apartamento, fazendo transcrição de fitas e revisão de textos feministas para o movimento de mulheres que se consolidaria a partir do SOS Corpo, e me repassando os originais para que lesse e opinasse foi aula sobre feminismo – que tive da teoria à prática – meu olhar sobre o machismo estrutural, masculinidade, questões de gênero e cidadania começaram a Fomentar a transformação de mentalidade e absorção de conceitos e posturas ali. A prédia era essencialmente feminina mesmo. Aconteciam e eram partilhados tramos, formas de lazer, modos de produção e construção de conhecimento e de interação com os movimentos sociais emergentes num momento em que a democracia brasileira tentava se erguer. Penso que o lugar do humor, da gréia, ou da gayatice (como fala meu colega Rodrigo Dourado), era fundamental para a existência saudável daquelas pessoas todas.

Além dessa estratégia da brodagem de lidar com a crise econômica e a hiperinflação, com a precariedade de recursos para a cena cultural, o que impactava a fase inicial de afirmação profissional da carreira de cada um, tudo isso os impelia a dividir despesas e residir em condições modestas como as encontradas na Prédia. Diferentemente de Marcondes Lima, seu parceiro de produções culturais ligado ao grupo Ilusionistas Corporação Artística, Vladimir Combre de Sena, não morava na Prédia, residindo em uma casa confortável, com piscina, de seus pais no Bairro de Campo Grande, apesar de perceber um outro problema sobre o circuito cultural do Recife e, principalmente, das artes cênicas e das artes visuais, nos quais ele estava inserido.

Para Vladimir, além das limitações óbvias de recursos e a crise financeira no período, a questão da linguagem hegemônica vigente, a do modernismo figurativo focado na defesa armorial da cultura popular, em detrimento da linguagem experimental proposta pela arte contemporânea e por Jomard Muniz de Britto e o Vivencial Diversiones, impulsionava-o para outras realidades, como a vivida no curso ministrado pelo encenador espanhol Moncho Rodriguez no ano de 1986 e depois em 1989, assim como sedimentou sua inserção no grupo Ilusionistas Corporações Artísticas, que se alinhavam a uma cultura mais pop, urbana e

experimental em seus espetáculos e Happenings. Segundo Vladimir Combre de Sena, o Ilusionistas grupo de atores, dramaturgos, encenadores e performers que se destacou por realizar suas apresentações em bares, boates alternativos dos anos 80 como o Moreno Vídeo Bar, Sanatório Geral, Espaço Água de Beber, Depois do Escuro, Espaço Canto e Arte, Boate Misty, Espaço Cultural Metafísico, Espaço Cultural Arteviva e Espaço Cultural Mero Vício, assumindo uma postura itinerante urbana, voltada para referências culturais pop e rock sobre uma releitura dos clássicos e bastante descolada das rédeas do teatro oficial praticado na cidade; Vladimir destaca também que possuía três núcleos de concentração da equipe, um em torno dos textos de Moisés Neto, outro nos de Augusta Ferraz e o último para com os de Henrique Amaral.²⁷¹

Noutra vertente que direcionou o experimentalismo em sua carreira, Vladimir integrou uma comissão de atores que apresenta um pedido formal ao presidente da Fundação Cultural Cidade do Recife, Roberto Pereira, para estender o prazo do curso de Reciclagem de Atores Profissionais que aperfeiçoou outro curso ministrado pelo mesmo encenador espanhol Moncho Rodriguez que dirigiu Woyzeck, onde ele atuou e foi assistente de direção, justamente pela necessidade percebida pelos atores em direcionar sua formação para uma linguagem mais contemporânea. Ao lado de Moncho Rodriguez, durante o ano de 1991, excursionou pelo Brasil com o espetáculo Romance do Conquistador, adaptação em cordel de Lourdes Ramalho para o mito de Dom Juan, personagem da literatura espanhola, popularizado em *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, Tirso de Molina (1630). No ano seguinte, o espetáculo foi escolhido pela Embaixada da Espanha, para representar o Brasil nos festejos em comemoração aos 500 anos da chegada dos espanhóis à América, circulando em Portugal e na Espanha.

²⁷¹ Juntos dos Ilusionistas, atuou ao lado de Henrique Amaral em *O Beijo da Serpente* (1984), com direção de Mozart Guerra e noutro texto escrito e dirigido por Henrique Amaral, o recital de poesias *Imenso Mar de Rosas Brancas* (1985); também exerceu papel de ator no espetáculo *Saltos Ornamentais* (1985) com texto de Humberto Varejão dirigido por Hilton Lacerda; fez a coreografia e a maquiagem em *O Gato Malhado e Andorinha Sinhá* (1985), texto de Jorge Amado dirigido por Augusta Ferraz; protagonizou a adaptação, também de Augusta Ferraz, para *Peter Pan* (1985), na qual Miriam Juvino ficou responsável pelo figurino; em 1986, participou do elenco de *Urânia no rastro de Halley*, texto e direção também de Augusta Ferraz; mais tarde integra o elenco de *Woyzeck*, texto de Georg Buchner dirigido pelo encenador espanhol Moncho Rodriguez, onde também desempenhou a função de assistente de direção; atuou também em *Faustina*, adaptação satírica de Moisés Neto para o Fausto de Goethe, realizada na Boate Misty; em outro espaço alternativo gerido por Mozart Guerra, o Água de Beber, dirigiu e atuou numa versão teatral para um poema de Ascenso Ferreira, *Perfume*; em 1987 funda a produtora Bali Cênicas Promoções e Produções Culturais, responsável posteriormente pela realização do vídeo *É Sonho dos Homens que uma cidade se inventa*, e promoveu o *I Ciclo de Leituras Dramáticas*, no auditório da CELPE.

Entre 92 e 93 passa uma temporada em Munique com bolsa do Instituto Goethe e traduz do alemão o espetáculo *Ifigênia*, de Rainer Werner Fassbinder, para o Suplemento Cultural da CEPE, produzindo o espetáculo com trilha sonora do manguebeat no Recife. Em 1994, foi convidado formalmente pela Universidade Heinrich Heine, Düsseldorf, para um curso de aperfeiçoamento em língua alemã, com a condição de que encenar um espetáculo nordestino no país anfitrião, atuando e produzindo a adaptação de Auto do Frade, poema de João Cabral de Melo Neto sobre as últimas 24 horas do revolucionário pernambucano Frei Caneca, projeto financiado pela Fundarpe, Fundaj e a Center, com direção de Antônio Cadengue. A estadia breve na Alemanha, entre novembro de 1992 e fevereiro de 1993, subsidiada por uma bolsa do Instituto Goethe, obtida a partir do seu envolvimento com o Centro Cultural Brasil Alemanha, onde desenvolvia atividades de apoio cultural e exposições como *freelancer*, também proporcionou a Vladimir, o contato com o texto *Ifigênia em Tauris* de Johann Wolfgang Goethe, de autoria do cineasta Rainer Werner Fassbinder, o qual traduziu, produziu e fez a adaptação dramática em setembro de 1993. No elenco, atuaram Marcondes Lima e o cineasta Hilton Lacerda, além deste ter elaborado o projeto de sonoplastia em parceria com o Hélder Aragão, DJ Dolores (a dupla assinando como Dolores y Morales, como veio a ser conhecida na época) e o espetáculo contar também com trilha sonora de outros mangueboys, Fred 04 e Luciano Alvo. Parece que o destino comum de alguns dos membros dos Ilusionistas foi o de dar vazão a uma trajetória mais autoral fora do Nordeste ou do Brasil. Miriam Juvino firmou sua carreira como produtora cultural ou “arquiteta de produção” no Eixo Rio São-Paulo, a partir de 1988; Mozart Guerra radicou-se em Paris desde 1992, mesmo ano em que Vladimir Combre de Sena ficou uma temporada no continente europeu, preparando terreno para sua partida definitiva à cidade de Frankfurt, Alemanha, onde, desde 1996, fez pós-graduação em gestão cultural em Ludwigsburg e atua até hoje na área de design e comunicação de exposições de arte contemporânea, no seu próprio escritório²⁷², Zukunftssysteme ARCHITEKTUR + DESIGN, e fundou em 2003 a associação artística EULENGASSE, encarregando-se da função de concepção e curadoria artística.²⁷³

²⁷² <http://ausstellungsbuero.zukunftssysteme.de/>

²⁷³ <https://www.eulengasse.de/kunstler/vladmircombredesena/>

7 A INVENÇÃO DA CIDADE E O ARTIVISMO: Prédia, Mangue e Cinemas de Rua

FICHA TÉCNICA

ARGUMENTO – Vladimir Cobre de Sena
 PESQUISA – Vladimir Cobre de Sena
 SÉRGIO SOUTO
 CONSULTORIA LITERÁRIA – Eraldo Gomes de Matos
 ROTEIRO – Vladimir Cobre de Sena
 SÉRGIO SOUTO
 ROTEIRO FINAL – Vladimir Cobre de Sena
 SÉRGIO SOUTO
 CARLA DENISE
 MARCONDES LIMA

CÂMERA I – Austromil Santos
 CÂMERA II – José Cláudio
 CÂMERA III – Júlio Ribeiro
 CÂMERA CARNAVAL – Wagner Simões
 OPERADOR DE VT – Júlio Ribeiro
 ADELSON GALDINO
 OPERADOR DE ÁUDIO – Jorge Rocha
 GILSON MELO
 EVANDRO MESQUITA

EDIÇÃO – Ricardo Oliveira Filho
 ABERTURA – Jorge Antônio (arte letrada)
 SILVANO BASILIO (câmera)
 MARCONI SOARES (música de efeitos)
 JOSÉ RODRIGO (edição)

GUARDA-ROUPA – Marcondes Lima
 VÍLMIR COMBRE DE SENA
 SUPERVISÃO E MANUTENÇÃO DE FIGURINO – Marcondes Lima

MAQUIAGEM – Marcondes Lima
 EXECUÇÃO DE MAQUIAGEM – Rajane Melo
 MARCONDES LIMA
 KALYNA DE PAULA
 RAJANE CARDOSO

CONTINÚO – Kalyne de Paula
 MARCONDES LIMA

PROJETO DE ILUMINAÇÃO – Vladimir Cobre de Sena
 MARCONDES LIMA
 CARLA DENISE

ELETRICISTAS – Luciano Pimentel
 EDUARDO PORTA

MOTORISTAS – Francisco Batista dos Santos (Chico)
 Jairo Jorge Monteiro
 PAULO GUILHERME DA SILVA
 GILSON GOMES DE LIMA

STILL – Antônio Guedes
 APOIO SET – Cynara Jilcome
 JORGE ANTÔNIO
 JOHNSON OLIVEIRA
 TALLIANA BRAGA

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO NO SET – Sérgio Souto
 ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO – Vladimir Cobre de Sena
 MARCONDES LIMA

DESENHO DE PRODUÇÃO – Marcondes Lima
 ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO – Carla Denise
 MARCONDES LIMA

PRODUÇÃO EXECUTIVA – Vladimir Cobre de Sena
 TALLIANA BRAGA
 SÉRGIO SOUTO

DIREÇÃO DE ATORES – Vladimir Cobre de Sena
 DIREÇÃO DE ARTE – Marcondes Lima

SONOPLASTIA – Sérgio Souto
 DIREÇÃO DE PRODUÇÃO – Vladimir Cobre de Sena
 DIREÇÃO – Carla Denise

PÓS-PRODUÇÃO – Kalyne de Paula
 BALI CÊNICAS PROMOÇÕES PRODUTORES CULTURAIS LTDA.
 PRODUTORES ASSOCIADOS

AGRADECIMENTOS:

Ladjane Campos
 Vera Vasconcelos
 Laila Menezes
 José Augusto
 Carlos de Lima
 Frederico Pernambuco de Mello
 Anílio Andrade
 Genivaldo Di Pace
 Silvana Meireles
 Albuquerque Pereira
 Jorge José de Andrade
 Lindalva Cunha
 Ilma Lira

Atores, técnicos e demais pessoas
 que contribuíram diretamente para a
 realização do nosso vídeo.

APOIO CULTURAL
 CENTER TV
 INAC
MEC Ministério da Educação
 Fundação Joaquim Nabuco

PATROCINADORES




Programação Visual: Vladimir Cobre de Sena
 Marcondes Lima
 Arte-final: Estúdio de Arte da Editora Massangana



**É DO SONHO DOS HOMENS
 QUE UMA CIDADE SE INVENTA**

UM VÍDEO DE
 VLÁDMIR COMBRE DE SENA ■ SÉRGIO SOUTO ■ MARCONDES LIMA ■ CARLA DENISE

DIREÇÃO
 CARLA DENISE

BALI CÊNICAS PRODUÇÕES CULTURAIS E PRODUTORES ASSOCIADOS

Fig 53: Folder de divulgação *É do Sonho dos Homens Que uma Cidade se Inventa* (1990). Fonte Vladimir C Sena.

7.1 É do Sonho dos Homens que uma Cidade se Inventa

No vídeo gravado em U-Matic de 30 minutos, *É do Sonho dos Homens que uma cidade se inventa*, a equipe de produção além de contar com parceiros e amigos de profissão e vizinhos da Prédia, também os parceiros conjugais de Márcia Larangeira - o artista visual Ismael Portela do grupo Camelo, que interpretou o poeta Nelson Saldanha - e de Marcondes Lima, a atriz, jornalista e dramaturga Carla Denise, quem assumiu a direção da obra. Marcondes Lima foi responsável pelo figurino do espetáculo infantil *Cor de Chuva* (1988), produzido por Márcia, Miriam e João Vieira Jr, com cenário do já citado Mozart Guerra, e também exerceu as funções de figurinista e de ator em outras montagens do mesmo gênero, dirigidas por Carla Denise, como *A incrível viagem* (1985) e *Nadin Nadinha contra o Rei Fuleiro* (1986), além de formarem no ano de 1986, em companhia dos irmãos Fábio e Fátima Caio, o Teatro de Bonecos Mão Molenga, realizando a peça *Retábulo da Barafunda*. O título do vídeo *É do Sonho dos Homens que uma cidade se inventa* é proveniente de um verso do poema *O Início*, de Carlos Pena Filho, presente no livro *Guia Prático da Cidade do Recife*. e trata de uma apresentação lírica sobre a natureza, história, geografia e cultura da metrópole, enumerando contando seus vícios, costumes, tristezas e lugares boêmios como o Bairro do Recife, o Bar Savoy, o Bar do Gregório e o British Club.

A concepção do vídeo procurou aprofundar alguns elementos presentes no Guia de Carlos Pena Filho, desdobrando-se sobre a visão da cidade em 60 fragmentos de poemas partindo do olhar de 23 poetas - 21 brasileiros e dois poetas portugueses: Bento Teixeira e Maria de Lourdes Hortas - selecionados pela dupla responsável pela pesquisa e roteiro final, Vladimir Combres de Sena e Sérgio Souto. No enredo, a cidade imaginária que emerge na visão dos poetas estava baseada no prisma poeta/ homem sonhando a poesia/ cidade. Os 21 poetas brasileiros foram dispostos em quatro grupos, apresentados na seguinte sequência: I) pescadores (Nelson Saldanha, Manuel Bandeira, Ademar Tavares, Edmir Domingues) que evocam a origem do Bairro do Recife como vila habitada por esses sujeitos em 1536; II) os fantasmas do Bairro de São José (Joaquim Cardozo, Carlos Pena Filho, Mauro Mota, Deolindo Tavares, Olegário Mariano) que declamam sobre a boemia, construção dos sobrados na região central e a expansão da cidade; III) os mendigos (Maria do Carmo Barreto Campelo de Melo, João Cabral de Melo Neto), sujeitos que vivem à margem do crescimento da cidade, ribeirinhos, nos mocambos e nos rios e, por último, os IV) estrangeiros (Zila Mamede, Ascenso Ferreira, Marcus Accioly, Stella Leonardos, Luzilá Gonçalves Ferreira,

José Mário Rodrigues, Celina de Holanda, Audálio Alves, Augusto dos Anjos, Lucila Nogueira), poetas não nativos do Recife que se apropriaram da cidade nos seus versos e que chegam ao aeroporto para um encontro com emboladores na Praça do Hipódromo e, para o cortejo fúnebre, no pátio de São José de Ribamar. O encadeamento e o encontro desses grupos na narrativa se dá por intermédio de um menino que anuncia, a cada um deles, a morte de um poeta, cujo cortejo fúnebre, que se encontra com o da Troça Carnavalesca Nós Sofre Mais Nós Goza em pleno sábado gordo. Marcondes Lima dá mais detalhes a respeito dos bastidores de produção do vídeo, sobre a importância da Prédia e de seus moradores como “quartel general” de organização da obra, cujo lançamento ocorreu no Espaço Cultural Mauro Mota, FUNDAJ Derby, 21 de setembro de 1990, às 19 horas:

A lista de criações artísticas que ali foram germinadas é de perder as contas. É dos Sonho dos Homens que uma cidade se inventa não foi totalmente fermentado na predia, mas ela virou meio que um QG da produção. Eu morava lá e respondia por inúmeras funções no projeto – Direção de arte, maquiagem, story-board, desenho de produção, atuação e um outro tanto. Muitos dos moradores, seus namorados e namoradas, amigos e conhecidos terminaram figurando na obra. Escrita por quatro pessoas, Vladimir Combre de Sena, Sérgio Souto (do Anjo Solto), Carla Denise e Eu. Foi dirigido por CARLA Denise que respondeu pela edição final feita na Center, com apoio da Massangana Multimídia da Fundação Joaquim Nabuco. Tinha um caráter alegórico e até certo ponto premonitório porque, naquele tempo pré-collorido, já se descortinavam aspectos que se agudizaram décadas depois com especulação imobiliária desenfreada e a gentrificação. Em parte, a morte anunciada de um poeta era a morte anunciada de certa face da cidade. A predia não é personagem no filme e sim a cidade e seus poetas, boa parte deles mortos. Todo o texto era composto por trechos de poemas de autores de diferentes gerações que, sendo avisados da morte de um igual por um menino de rua, acorrem para o velório e cortejo do defunto que se dá em pleno sábado de carnaval, na concentração da troça Carnavalesca Nós Sofre Mas Nós Goza, na Rua Sete de Setembro, atravessando a multidão que se concentrava na frente da Livraria Livro 7.

Vládmir Combre tem fotos de still, mas as fitas originais da versão finalizada em Betacam foram apagadas para serem reutilizadas nas duas produtoras apoiadoras. Restou-mos uma versão com bastante mofo que foi entregue a Vladimir Combre para ver se, na Alemanha, conseguiria alguém que fizesse a recuperação do material provavelmente com perda de qualidade de imagem se conseguirem restaurar. Lembro que a fotografia era belíssima e que registrava paisagens que já não mais existem na realidade. Se a experiência da prédia se traduz no filme em não sei dizer. Mas que o filme dificilmente seria rodado sem a ajuda de muitos moradores e agregados da prédia isso é verdade. As gravações eram em si uma festa, um motivo para encontro, regado à boa vontade de meio mundo de gente. Foi todo rodado com recursos próprios (numa época que não existiam vaquinhas virtuais, apoios diretos e institucionais como os já citados)

Tinham cenas impagáveis gravadas em lugares como as ruínas do Cine Politeama, na Boa Vista ou num casarão das Graças que, por algum tempo, abrigou um inferninho udigrudi chamado Castelo de Grayskull, ainda existiam palafitas nas margens do Capibaribe na Madalena e na Torre, O Marco Zero não era esse que conhecemos, etc. Duas figuras enigmáticas assistiam a tudo de longe, com trajes do século XVI e no final apareciam como jovens motoqueiros a assistirem um pichador escrever o título do filme num muro, O filme levantava mais questões do que apresentava respostas. Como poema visual e sonoro.

Foi justamente essa cópia derivada do VHS mofado, que foi digitalizada e restaurada, com perda da cor durante a conversão, por Vladimir Combres de Sena, colaborador da pesquisa que prontamente disponibilizou-me o exemplar. Essa paisagem imaginária e ruínosa da cidade reconstruída ou servida como testemunho de uma época, que Marcondes Lima destaca sobre o vídeo *É do Sonho dos Homens que uma Cidade se Inventa* (1990), reforça uma dimensão da marginalidade de espaços como Castelo de Grayskull e o Cine Polytheama ou da própria forma de ocupar a cidade dos poetas e da classe artística e intelectual do Recife na época, a qual, como ele vai sugerir, previu a situação futura da gentrificação e da especulação imobiliária desenfreada, o que tanto foi corroborado pelo manguebeat (vide menção ao crescimento desordenado, a crítica ao progresso, presentes no manifesto *Caranguejos com Cérebro* e na letra de Chico Science, *A Cidade*, que exemplifica *A cidade não para, a cidade só cresce O de cima sobe e o de baixo desce*), quanto pelo “novo manguebeat”, isto é, a produção cultural paralela à emergência do grupo Direitos Urbanos e o movimento Ocupe Estelita. Se para Marcondes Lima, a morte do poeta é uma metáfora para a morte da cidade ou para uma forma de viver, de ocupar a urbe, talvez mais comunitária ou mais boêmia, anunciada pelo menino, que corre lépido entre as ruínas do Recife, como se fosse um anjo da história benjaminiano tentando alertar para a tragédia do progresso e tentando estacionar seu ritmo de destruição, a demolição da Prédio em 2018 se configura como uma *crônica da morte anunciada* (para evocar Gabriel García Márquez) pelo vídeo e pelo verso do poeta boêmio Carlos Pena Filho, *É do Sonho dos Homens que uma Cidade se Inventa*. Pois, tanto no vídeo, quanto na realidade, a classe artística organiza troças carnavalescas para cortejar a tragédia da morte do poeta ou da cidade, seja a Nós Sofre Mais Nós Goza do vídeo, seja a Empatando tua Vista, do Direitos Urbanos, de modo a ressaltar que ainda continuam vivos, resistindo com o legado do poeta ou munidos com outra paisagem sonhada ou imaginária para encarar a cidade, o famoso tema do luto que vira luta. Numa das sequências, a dos poetas do núcleo dos fantasmas do Bairro de São José, os atores declamam poemas em meio às ruínas e depois celebram a morte do poeta e as frustrações do boêmio, entoando juntos o poema *Chopp* de

Carlos Pena Filho: *Por isso no bar Savoy/ o refrão é sempre assim/ São trinta copos de chopp/ São trinta homens sentados/ trezentos desejos presos,/ trinta mil sonhos frustrados.* Logo após, o ator que interpreta o poeta Deolindo Tavares, recita os versos do poema *Não me revoltarei: Não me revoltarei, nem desejo mais um coração reconstruído/ com as ruínas antigas, com as lembranças antigas.* Este poema, na íntegra, fala do coração partido do poeta, o que não é de se estranhar com a contradição aparente de afogar as mágoas numa mesa de bar (improvisada entre as ruínas no vídeo), ambiente festivo que acolhe os eufóricos e os melancólicos que desejam serenidade para o coração atormentado. O fato de esses poetas beberem entre as ruínas e depois cortejar um defunto em meio aos foliões da troça carnavalesca organizada na Livraria Livro 7, só demonstra a recorrência entre ruínas abundantes no vídeo (ver *frames* abaixo) e a convergência entre o lúdico, o luto e a luta encontrada nos exemplos pesquisados nesta tese.

Segundo Vladimir Combre de Sena, foram filmados nas ruínas do citado Castelo de Grayskull, os trechos da narrativa que correspondem à declamação de versos pelos atores que compõem o núcleo dos fantasmas do Bairro de São José, e, na sequência, nas ruínas do Cine Polytheama, ao trecho da mesa de bar onde todos recitam Chopp de Carlos Pena Filho. e, por último, onde eles aparecem às margens do Rio Capibaribe, no Atelier do Poço da Panela, espaço que era mantido pelo artista plástico Ricardo Cavani Rosas. O Cine Polytheama, antigamente localizado nas imediações da esquina das ruas Barão de São Borja, n. 108 e José de Alencar, Boa Vista, foi um dos últimos remanescentes de cineteatros de rua do Recife - o único ainda existente é o Teatro do Parque - inaugurado em 25 de outubro de 1911, pelo seu proprietário fundador, o artista plástico Eustórgio Wanderley, autor da epígrafe visual do primeiro capítulo. Em 1932, foi adquirido pelo Grupo Severiano Ribeiro, empresa brasileira fundada em 1917 com sede no Rio de Janeiro, responsável por uma extensa rede do mercado exibidor nacional, incluindo os extintos cinemas de rua do Recife, que é hoje chamada Kinoplex, voltada aos complexos de salas dos *shopping-centers*.²⁷⁴ Em 31 de março de 1951, Assis Chateaubriand inaugurou no cinema Polytheama a terceira emissora de rádio pernambucana, a Rádio Tamandaré e, a despeito da variabilidade de usos, até a década de 1970, o Polytheama manteve, precariamente, sua função de teatro intercalada à de cinema.²⁷⁵

²⁷⁴ <https://www.kinoplex.com.br/centenario/nossa-historia.html>

²⁷⁵ <http://obscurofichario.com.br/lugar/radio-tamandare/>



Fig 54:. Frames É do Sonho dos Homens que uma cidade se inventa: o menino corre entre as ruínas do Recife para anunciar a morte do poeta



Fig 55: Frames É do sonho dos homens que se inventa uma cidade: aqui jaz uma poeta, boemia nas ruínas, cortejo fúnebre e carnavalesco

7.2 Da Prédia ao “Prédio feio” do Cine Veneza: o luto geracional pelos cinemas de rua

No anos 80, o Polytheama, em ruínas, tornou-se um depósito de uma loja de material de construção²⁷⁶ até que em 1988 o empresário e produtor cultural, Raimundo Campos, teve a ideia de arrendar o espaço para restaurá-lo, com apoio da Fundação Cultura Cidade do Recife, e transformá-lo em Pátio Cultural²⁷⁷, flertando com a aparência de cine-teatros, como o do Parque, um conjunto arquitetônico com amplas áreas abertas e verdes, árvores frondosas e ventilação natural. Apesar de seus esforços, tendo conseguido reabrir o espaço por um curto intervalo de tempo, setembro a dezembro de 1989, durante o qual promoveu festas temáticas (*Batman- uma Noite em Frenesi* e *A Noite do Malandro*, com apresentação de Moreira da Silva) shows (Adilson Ramos, Beto Guedes com abertura de Geraldo Maia e da banda paraibana de rock, Shock) e até o réveillon de 1989, o projeto acabou sendo alvo de uma ação judicial de despejo. Depois da tentativa frustrada em reabilitar o espaço por Raimundo Campos no ano de 1989 e seu uso como locação para o vídeo *É Sonho dos Homens que Uma cidade se Inventa* (1990), as ruínas do Polytheama receberam uma nova geração de cinéfilos em 14 de novembro de 2015, durante o festival VIII Janela Internacional de Cinema do Recife. Na vigência do evento, promoveu-se uma caminhada e visita guiada pelo seu idealizador e diretor artístico, o cineasta Kleber Mendonça Filho, por Geraldo Pinho, programador do Cinema São Luiz e a arquiteta e pesquisadora Kate Saraiva, autora do livro *Cinemas do Recife* (2013), integrante do movimento Cine Rua PE. O percurso foi iniciado no antigo Cine Moderno (hoje a Insinuante da Rua da Concórdia, Praça Joaquim Nabuco), seguindo pela Rua Nova, reduto dos antigos Cine Pathé e Royal; Cinema Trianon (Av. Guararapes); Art Palácio (Rua da Palma); Cine Veneza (Rua do Hospício); Ruínas do Polytheama (Rua Barão de São Borja); Cine Teatro do Parque, com término no Cinema São Luiz, sede do festival.²⁷⁸ Sobre esse percurso organizado por Kleber Mendonça Filho e referente a um recorte da área central do Recife entre os bairros da Boa Vista e Santo Antônio, alguns relatos coletados na pesquisa, permitem entrever a importância do circuito central dos

²⁷⁶ Ao que tudo indica, era o depósito da movelaria dos Bortman (Movelaria Carioca, Organização Movetil LTDA), localizada na Rua da Imperatriz, conforme informação em comentário do blog zipora70.blogspot.com/2013/07/cinema-polyteama-da-minha-infancia-no.html

²⁷⁷ Wilde Portela. *O Polytheama volta à cena, agora como um pátio cultural do Recife*. Diário de Pernambuco, 16 de outubro de 1989, Caderno Viver, Seção B, p. 01 http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_16&pesq=%22teatro%20polytheama%22&pagfis=160975

²⁷⁸ Janela Internacional de Cinema do Recife :: TOUR PELOS CINEMAS ANTIGOS <https://www.facebook.com/janelainternacionaldecinemadorecife/photos/:::tour-pelos-cinemas-antigos/906800362689156/>

cinemas de rua, ou mesmo do circuito suburbano dos cinemas de bairro, para essa geração que viveu o contexto da redemocratização nos anos 80 e a cena manguebeat na década 90, A partir desses testemunhos, emerge uma forma de sociabilidade que evoca o papel da interação dos cinemas com o espaço público na formação pessoal dos sujeitos, desde a tenra infância, como é o caso do próprio Kleber Mendonça Filho em reportagem assinada por ele:

Com a abertura das três salas no shopping de Boa Viagem, em dezembro de 88, o Veneza viu o início do seu fim, decadência que duraria 10 anos. Com a dilapidação do centro do Recife e a migração do público classe "A" para Boa Viagem (que até então, não tinha cinema), o Veneza virou automaticamente cidadão de segunda categoria, um "cinema do centro". O bar do primeiro andar e a inusitada cabine íntima, há anos desativados, foram tapados com gesso durante as 35 semanas de Ghost, entre 1990 e 1991, e isolados com corrente, sem falar que, durante boa parte do ano, o balcão permanecia fechado. Em 1995, com o surgimento da Sessão de Arte, o Veneza passou a ser bem frequentado às segundas-feiras à noite, embora a projeção tenha ficado escura e o som, bem, o som não é nem bom lembrar do que o som foi e de como o som terminou ficando. Imagine cada ator falando com um megafone. O tiro de misericórdia veio com a abertura dos multiplexes, especialmente o do Shopping Tacaruna, a menos de três quilômetros da Rua do Hospício. Historicamente, onde quer que um multiplex chegue, cinemas modelo antigo nas imediações quebram e fecham. Não há como competir. Ainda por cima, o Veneza sofreu o sério problema de ter sido construído sob um prédio inacabado, drama que a empresa Severiano Ribeiro viveu durante 30 anos e que deu graças a Deus por poder se livrar. Se todo mundo tem um cinema da infância, o Veneza, para mim, foi o cinema da minha infância. Foi lá que vi, aos 13 anos recém completos, Os Caçadores da Arca Perdida, de Spielberg, no natal de 1981, com minha mãe, Joselice, provavelmente a maior e mais emocionante sessão de cinema de toda a minha vida. Primeiro, o filme tinha censura 14 anos ("cenas de violência e suspense"), e consegui passar muito bem acompanhado pela minha mãe. Segundo, o impacto do filme foi estupendo, algo que na época creditei ao filme, claro, mas também ao fato de vê-lo no tão especial Veneza. De agora em diante, vai ser difícil passar pela frente deste templo e não lembrar daquela sessão de sábado, às 16h20. That's Entertainment²⁷⁹,

Nesta matéria para o Jornal do Comércio, Kleber destacou o surgimento dos multiplexes e a migração do público cinéfilo para a região de Boa Viagem, a partir de 1988 como principal fator que provocou o abandono da região central do Recife, algo que ainda era inédito para a área, mas não para a ilha do Bairro do Recife, como zona sujeita à decadência há muito mais tempo, conforme já visto anteriormente neste capítulo. Kleber em publicação mais recente do dia 02/02/2019 do seu perfil pessoal da rede social twitter, postou uma imagem do interior da sala de exibição do Cine Veneza, assinalando que “o sensacional Cinema Veneza (1970-1998)” marcou muita gente, *seriamente. (grifo meu)* 800 cadeiras (esse

²⁷⁹ JC ON LINE - 30/09/1998 Veneza marcou toda uma geração de cinéfilos por KLEBER MENDONÇA FILHO

é o balcão), Cortinas funky, 35mm/70mm, Dolby Stereo! “Caçadores da Arca Perdida”, “Full Metal Jacket” e “Die Hard” foram minhas melhores sessões”.²⁸⁰ Em tom de despedida e lamento, como na reportagem assinada por Kleber Mendonça Filho, Luiz Joaquim, seu colega que também era responsável pela coordenação da programação do Cinema da Fundaj, apresentou em texto do site Cinema Escrito²⁸¹, *A morte do Cine Veneza (Recife) - Crônica amorosa sobre “a morte de um amigo” em 1998: o Cinema Veneza (Recife)*, um breve relato intimista sobre a última exibição da sala, o filme *O Apóstolo* (1997), de Robert Duvall, realizada dia 28/09/1998, (ver imagens abaixo). Sobre a ocasião, dentro da programação do chamado “Cinema de Arte” inserida na grade de filmes do Veneza, Luiz Joaquim destacou que a “ironia com o título do filme era enorme uma vez que, à época, a comunidade recifense acreditava que o Veneza iria transformar-se num Centro Evangélico – movimento muito comum então para as salas que fechavam.” Pela demarcação pessoal da crônica, o autor considerava o cinema como um amigo querido ou alguém próximo que seria necessário velar a memória e acompanhar a partida, como um ritual de separação “à la Victor Turner”, como Marcondes Lima expressou-se acima. cuja morte anunciada começou a ser programada pela inauguração das salas “Recife 1, 2 e 3” de cinema em Boa Viagem, no ano de 1988 e depois, como tiro de misericórdia, a abertura do primeiro multiplex em 1998 com dez salas no Shopping Recife e o do Shopping Tacaruna, que aniquilam de vez a concorrência do centro da cidade. No mesmo texto, ele também mencionou o período de vigência do “Cinema de Arte”, a partir de 1995, de acordo com a reportagem de Kleber Mendonça Filho, de modo a recuperar seu estado combalido e atrair novamente uma parcela do público afastado pelas salas de cinema localizadas em Boa Viagem. Além, de assim como Kleber, ter chamado atenção para a história afetiva infanto-juvenil de formação geracional, “Era ele quem me ciceroneava nos anuais encontros com *Os Trapalhões*. Fizemos *Contatos imediatos do terceiro grau* e, junto com ele, chorei ao conhecer *E.T. – O extraterrestre*”:

²⁸⁰ <https://twitter.com/kmendoncafilho/status/1091523825903243265>

²⁸¹ Luiz Joaquim, 04.01.2017, *A morte do Cine Veneza (Recife) - Crônica amorosa sobre “a morte de um amigo” em 1998: o Cinema Veneza (Recife)*: <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:7tqswGvvYV4J:https://www.cinemaescrito.com/Cqsk>
a



Fig 56: Cine Veneza (área externa). Fonte: Luiz Joaquim



Fig 57: Cine Veneza (interior). Fonte: Kleber Mendonça Filho e última sessão, fonte: Edvaldo Rodrigues

RECIFE	SEXTA: 21h15 SÁBADO: 11h	VENEZA	SEGUNDA: 21h

O APÓSTOLO de Robert Duvall
em exibição dias 25, 26 e 28/09/98

Ficha Técnica	
☐	Roteiro Robert Duvall, baseado em argumento de sua autoria. Foto: Barry Markowitz. Montagem: Steve Mack. Música: David Manfield. Produção: Robert Duvall / Rob Carliner. Duração: 2h13. Distribuição: UIP - Elenco: Robert Duvall (Euliss "Sonny Dewey), Farrah Fawcett (Jessie Dewey), Miranda Richardson (Toosie), Todd Allen (Horace), John Beasley (Irmão Blackwell), June Carter Cash (Mãe de "Sonny"), Walter Goggins (Sam) e Billy Bob Thornton (Criador

Fig 58: Folder última sessão. Fonte: Luiz Joaquim

A morte de um amigo

(Recife, terça-feira, 29 de setembro de 1998)

Fui velar a morte de um amigo de infância. Morreu jovem, era sete meses mais novo que eu. Nascemos no ano em que a canarinha conquistou a tricampeonato e o País ficava conhecido internacionalmente pelo seu “milagre econômico”. Meu colega já tinha nascido grande, fazendo estardalhaço, mostrando pra todo mundo que era o tal, e trazia consigo um tal de *Aeroporto*. [...]. Aos 15 anos esse meu companheiro de aventuras começou a falar muito alto. Vez por outra, as pessoas se viam maluca com o som que ele emitia. Impressionava. Era também muito invejado no que fazia. Afinal de contas, ele foi o melhor por bastante tempo. Foi muito elegante, e sua casa era bem aconchegante, embora morasse num prédio muito feio. Aos 18 anos ele sofreu um atentado. Foram três sujeitos que moram lá em Boa Viagem. O “Recife 1, 2 e 3”. Mas, daqueles ele conseguiu se safar. Quando completava 20 anos, quase que contrai matrimônio. E adivinhem com quem. Uma americana chamada *Ghost*. Namorou por seis meses aquela diaba. Depois disso ficou muito doente e só veio se recuperar cinco anos mais tarde, quando entrou em sociedade com um cara chamado “Sessão de Arte”. Bendito sócio. Toda segunda-feira, às 21h ou 21h15, havia uma festa na Rua do Hospício (onde morava meu companheiro). Mas aí os assassinos chegaram na cidade. Pois é, já descobriram os responsáveis pelo crime. Um tomou residência no bairro de Boa Viagem, e o outro, logo depois, virá a ser vizinho do meu amigo, morando na Av. Agamenon Magalhães. Sua morte já havia sido anunciada, mas, ainda assim surpreendeu quando a imprensa fez o registro. Seu algoz, um facínora internacional chamado Mutiplex, não vai ser punido. Tem muita influência. A vida é injusta. (Luiz Joaquim, 04.01.2017, *A morte do Cine Veneza (Recife)* -Crônica amorosa sobre “a morte de um amigo” em 1998: o Cinema Veneza (Recife))

O prédio *feio* (Luiz Joaquim) e *inacabado* (Kleber Mendonça Filho), que os cineastas se referem e onde se localizava o Cine Veneza, é um espigão de 19 andares, situado na Rua do Hospício ao lado da Escola de Engenharia de Pernambuco, que pertencia ao Banco Econômico, e, segundo reportagem de 2007 do JC ²⁸², encontrava-se com parte de sua estrutura deteriorada. Foi arrematado em leilão por 305 mil reais por um investidor imobiliário anônimo que mais tarde se identificou noutra matéria ²⁸³ *Uma história de cinema - Prédio do Cine Veneza, no Centro, está sendo reformado por ex-vendedor de confeitos que virou milionário*, do mesmo veículo de comunicação, como “O Rei do Confeito, o cearense milionário José Gregório dos Santos, 71 anos, que vendia bombons em tabuleiro nos cinemas

²⁸² Ne10, 25/12/2007, *Prédio do Cine Veneza é vendido por R\$ 305 mil*

<https://ne10.uol.com.br/canal/noticias/noticia/2007/12/25/predio-do-cine-veneza-e-vendido-por-r-305-mil-146992.php>

²⁸³ João Valadares, 24/12/2011, *Uma história de cinema - Prédio do Cine Veneza, no Centro, está sendo reformado por ex-vendedor de confeitos que virou milionário*
<https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cidades/geral/noticia/2011/12/24/uma-historia-de-cinema-26595.php>

recifenses está bem pertinho de virar menino de novo.” O prédio reformado pelo adquirente, segundo o último texto editorial, também incluiu o seu anexo, onde funcionava o Cine Veneza, que foi obtido por mais R\$ 650 mil em negócio com o Grupo Severiano Ribeiro. O proprietário planejava na época, reformar o edifício e direcioná-lo para moradia de estudantes das universidades populares do centro e converter o prédio anexo de três andares, que abrigava a sala de projeção, num shopping popular de eletrônicos, original de São Paulo, conhecido como Galeria Pajé: “Vou colocar assim no letreiro: Recife também tem sua galeria Pajé”, diverte-se. Toda a parte externa do edifício está sendo revestida com cerâmica branca, amarela e vermelha.”. De acordo com esse viés melancólico nos textos de Kleber Mendonça Filho e Luiz Joaquim, há um certo luto para com esse circuito de cinemas de rua do centro do Recife, o que pode ser, de certo modo, também evocado na morte do cidade/ morte do poeta encenada no vídeo *É do Sonho dos Homens que uma Cidade se Inventa* (1990) e na constatação de uma especificidade da experiência urbana da geração dos produtores culturais moradores e frequentadores do Edifício Monte Castelo/ Prédia. Essa ‘morte anunciada’ é consumida com voracidade por novidades mais vantajosas para o mercado e pela ânsia progressista de substituir “o velho pelo novo”, uma vez que as três salas de Boa Viagem foram também sepultadas pelo sistema multiplex, de forma predatória, segundo Kleber Mendonça Filho em seu blog²⁸⁴:

Não foi por acaso que a chegada do multiplex em 1998 viu o adeus aos últimos representantes do chamado "cinema de rua" no Recife. O Veneza, que nos anos 70 e 80 foi uma das salas mais luxuosas do Brasil, fechou em outubro de 98, um mês depois da inauguração do multiplex Tacaruna. O Veneza entrou em decadência nos anos 90 com a abertura, em dezembro de 1988, dos Recifes 1, 2 e 3, salas que serviram de ponte entre os cinemas de rua e os multiplex. Eram vizinhas do Shopping Recife e localizadas na zona sul, área carente de cinemas na época. Ironicamente, os três Recifes foram fechados em setembro de 98, um mês depois da inauguração do então novo multiplex vizinho, revelando o aspecto predatório do mercado. Descarta-se o que é velho e investe-se no que é novo. Nos anos 90, o centro da cidade perdeu quase todas as salas de rua sobreviventes (Trianon e Art-Palácio fecharam em 1992, Moderno em 1997) que reinaram imponentes desde os anos 30 e 40. Ao longo das décadas anteriores aos seus fechamentos, permaneceram ativos enquanto os cinemas de bairro fecharam, todos eles. Na rua, e sobrevivendo já no ano 2000 com suas 1200 cadeiras (o balcão passava boa parte do ano fechado), ficou apenas o São Luiz, que terminou também fechado em 2006. Permaneceu sozinho no centro contra todos os outros cinemas comerciais instalados em shoppings. Agora, aguarda reabertura via incentivos do Governo do Estado. Obviamente que a noção de "velho" é relativa.

²⁸⁴ <http://cinemascopiocannes.blogspot.com/2008/08/complexo-de-sala.html>

O Prof. Dr. Anco Márcio, docente do PPGL-UFPE e colaborador artístico de Vladimir Combre de Sena, -foi assistente de encenação em *Ifigênia* (1993) e *Auto do Frade* (1994) - e um frequentador das festas da Prédia e do apartamento de Ana Paula Portella, relatou em entrevista gravada para o pesquisador que, tanto os cinemas de rua, quanto a Livraria Livro 7, durante os anos 80 e 90, eram pontos de encontro para os sujeitos de sua geração, onde os filmes ou eventos relacionados serviam como aquecimento para um estilo de vida boêmio ou percursos destinados aos bares da região central do Recife. A própria Ana Paula Portella que, na época, além de promotora de festas, pesquisadora e produtora de vídeos na Ong SOS CORPO, era frequentadora desse circuito de cinemas, que segundo ela eram 10 salas de exibição entre a Ruas Visconde de Suassuna e a Dantas Barreto: Ritz, Astor, Veneza, Especial, Moderno, Trianon, Art Palácio, AIP, São Luiz e Cineteatro do Parque. Sobre essa experiência de espaço urbano e cinemas de rua da região central, o Prof. Anco Márcio dá mais detalhes:

Eu via quase tudo que aparecia na cidade, eu tenho inclusive um acervo que eu vou doar para a Fundaj que era o seguinte, como eu ia a quase tudo que é filme, o Teatro do Parque era um lugar fantástico, todos os filmes de Bergman, de Glauber Rocha, de Fellini e de Pasolini, eu vi no Teatro do Parque. Então se você pega os anos 80, você tinha o que, o Teatro do Parque, diariamente, como um grande centro de encontro, o AIP ali nas Dantas Barreto, que também passava filme de arte, você tinha as sessões de arte do Art Palácio, no sábados pela manhã, que ficava ali entre Rua Nova e Rua Palma. E você tinha o Ritz e o Astor que eram só filmes franceses, então eram salas da Gaumont. Toda a produção francesa passava ali. Então o filme de Godard na outra semana já tava aqui. Então você tinha um circuito de filmes alternativos que era muito grande. Tinha o Cine Especial, que era um cinema pornô nos anos 80, que passava filme de arte nos sábados de manhã. Ana Paula Portella, Marcelo Gomes se encontravam e depois iam tomar uma cerveja no Cantinho das Graças, no Savoy, no Pátio São Pedro e no Recife Antigo. Era uma outra cidade, a gente tava bebendo no Bairro do Recife, no Orion que eu ia muito ao Orion, dava meia noite, vamos ao Cantinho das Graças, vamos, a gente vinha andando, sem medo de ladrão, nem nada. Ou então você ia pegar ônibus e eu não tinha medo de roubo nas paradas. O centro da cidade, nos anos 80, era ainda o grande centro cultural da cidade, onde tudo acontecia. E tinha ainda outro ponto onde todo mundo passava na hora h, que era a Livro 7. No final da tarde, 5 da tarde, tava todo mundo na Livro 7. Então se você quisesse encontrar algum escritor, Raimundo Carrero, Fernando Monteiro, às vezes Mauro Mota, Gilberto Freyre. Era o grande encontro intelectual, na frente da Livro 7, tinha 3 bancos e ali você encontrava todo mundo. Eu conheci Carrero, Orley Mesquita, Gilvan Lemos, Fernando Monteiro, todo esse pessoal intelectual geração 60, 70, eu encontrei e via essas pessoas, Capiba, Mauro Mota.

Naquela época não tinha celular, você tinha que ir para um lugar onde você achava que podia encontrar as pessoas, e dali as pessoas iam para um bar. Ali de frente do Parque, que eu brinco chamando de Boulevard do Crime, se ia muito ali, ao Pátio de São Pedro, se ia muito ao Bairro do Recife, as grandes festas da cidade eram no bairro do Recife, no Orion, no Bar da Grega, aqueles

antigos cabarés, se alugavam aquilo ali e faziam as festas. Boa parte das grandes festas do manguebeat, todas aconteceram no Bairro do Recife, que era Bairro do Recife e não Recife Antigo foi quando se chamou com a revitalização, da retificação do nome, ou então pra diferenciar de ir pro Recife, que é ir pra cidade, que é ir pra Boa Vista, Derby, ir pro bairro do Recife, é ir para um bairro específico. Por exemplo, as pessoas não falam mais hoje em dia, vou para o Recife ou vou para a cidade, mas eu ainda digo, vou para o Recife (bairro) ou vou para a cidade, que é o centro. A gente se encontra muito mais no espaço público do que na casa das pessoas, eu não me lembro, raramente que eu fui na casa dos meus amigos de geração, a gente se encontrava na rua. E quando eu fui alguma vez para a casa de alguém da minha geração era só para pegar algum livro e acho que uma das poucas pessoas que fazia esses encontros na casa dela, nos anos 90, era Ana Paula Portella. Toda a nossa formação de minha geração foi uma formação na rua, era uma ideia de pertencimento da cidade, esse medo, eu ainda me lembro do Recife dos anos 80, boa parte dos prédios, os muros eram baixinhos, não tinha porteiros, as pessoas entravam e saíam, não se tinha medo da rua, entendeu? Ninguém tinha carro. Por que carro ainda era uma coisa cara para a classe média, então poucas pessoas tinham carro, como os estudantes, nós vínhamos de ônibus, raramente de táxi, ou então se andava. Quantas vezes eu voltei para casa às quatro horas da manhã, vindo da feirinha do Derby que acontecia semanalmente na sexta-feira, quando eu morava na rua Marquês de Amorim, vinha andando tranquilamente, sem medo de ser assaltado. Um ponto essencial de nossa geração é que ela é uma geração que se formou na rua, nos bares, nas livrarias, indo para o teatro, indo para o cinema e depois disso aí, ir para algum lugar. É uma geração que sempre se ia para um lugar primeiro, ou para o teatro, ou para o cinema ou para se encontrava na Livro 7 e depois ia beber

O próprio Edifício Monte Castelo descaracterizou-se, elevando seu outrora muro de baixa estatura, segundo outros relatos de moradores, confirmando essa condição de passagem, de transição, que essa geração experimentou durante as festas da Prédia, em relação ao circuito central de cinemas de rua, a Livro 7. Essa transição compreende a percepção de um incremento da violência urbana, o fechamento para o espaço público com a configuração de “espaços-bloco”(LEITÃO, 2015) adotadas em shoppings e condomínios, a verticalização, a chamada *arquitetura do medo*, como é chamado por esses sujeitos como Kleber Mendonça Filho, Leonardo Cisneiros e a pesquisadora Gabriela Alcântara da Silva (2016). Na emergência da cena manguebeat, nos anos 1990, a percepção da cidade violenta, gentrificada, que cresce desordenadamente pela especulação imobiliária, desigualmente entre as classes sociais e desequilibradamente em relação ao seu meio ambiente, foi a pedra de toque que orientou a constituição das letras das músicas e de engajamento para a ocupação de espaços degradados como os cabarés do Bairro do Recife, durante o processo de revitalização iniciado na prefeitura de Jarbas Vasconcelos a partir de 1993. No dia 04 de maio de 2018, dois meses antes da demolição da Prédia, reuniram-se os mangueboys Renato Lins e HD Mabuse com o cineasta Pedro Severien, gestores públicos como a chefe de gabinete do mandato do vereador

Ivan Moraes, Germana Accioly, artistas, pesquisadores, dentre os quais, Ana Paula Portella, como mediadora de uma discussão sobre a relação da produção cultural com o espaço do centro do Recife e o descaso do poder público com a manutenção do patrimônio da área. A realização do debate fez parte do Papo Pulsante, evento promovido na Casa Cultural Villa Ritinha, pelo coletivo Pérola Pulsante, previsto para acontecer nas edições de festas homônimas itinerantes pelo centro do Recife. O coletivo Pérola Pulsante e suas festas-manifesto, como já foi frisado, foi idealizado a partir da junção dos projetos *A Vida no Centro* (por Raquel Borba, Marília Benevides e Hugo Nascimento) e *Antes que Suma e Só Vê Quem Vai a Pé* (Jota Nogueira), tendo como objetivo:

criar uma rede onde as pessoas se identificam com a proposta de pertencimento do local e a valorização de sua memória afetiva e histórica [...] Vivenciar o Centro, apropriar-se dos espaços esquecidos, ou ainda desconhecidos do próprio recifense; estimular, divulgar pessoas e suas produções, moradoras, frequentadoras ou entusiastas do Centro da cidade respeitando suas identidades, esse é nosso propósito²⁸⁵

Sobre o que antecedeu a emergência das festas do manguebeat no contexto de revitalização do Bairro do Recife, o depoimento de Renato L chamou atenção para sua trajetória como participante da cena punk da rua Sete de Setembro, que estava relacionada ao complexo cultural ativado pela Livraria Livro 7, o qual, como foi aventado por Anco Márcio, era um ponto de encontro entre gerações e entre tribos, inclusive, noutra conversa informal, até entre membros de espectros políticos opostos. O aparecimento da violência urbana também é outro elemento a ser apontado no relato de Renato Lins, em que revela uma transição onde as pessoas começam a sentir medo de ocupar o espaço público, andar nas ruas, permanecer nas paradas de ônibus, situação que foi precedida pela violência estatal protagonizada pelo regime militar, inclusive nas próprias reformas urbanas que expulsaram diversos moradores de suas casas, tanto sujeitos das classes médias, artistas, quanto residentes de assentamentos informais, mocambos. Denis Bernardes (1996, p. 74) lembra que as gestões municipais do Recife durante o período militar (1964-1985) como o próprio regime passou por uma fase de transição a partir de 1975, onde estava prevista uma gradativa e lenta distensão em que a centralização do poder e da economia seria diluída pelo próprio esgotamento das ações planejadas pelos articuladores de gabinete e das insustentáveis disparidades regionais de investimentos, como no Nordeste, e as atividades contínuas da sociedade civil e dos movimentos sociais. Na fase mais autoritária do regime, após o AI-5,

²⁸⁵ <https://www.facebook.com/events/197613037688273/>

que correspondeu também a um maior fechamento da gestão municipal, ocorreu durante o mandato de Geraldo Magalhães de Melo (1969-1971) e o segundo de Augusto Lucena (1971-1975), quando foram implementadas algumas ações de uma “reurbanização tecnocrática” (BERNARDES, 1996, p. 76) como a urbanização do Cais da Rua da Aurora, a construção da Avenida Canal ou Agamenon Magalhães a partir de 1969 que retirou 109 mocambos da região para execução do projeto, a abertura da Avenida Dantas Barreto que demoliu a Igreja dos Martírios e mais uma centena de casas, dentre elas a que foi a sede do Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas e a Operação Ambulante (1973) que procurou expulsar e converter em feirantes cadastrados, sem êxito, muitos comerciantes informais do centro da cidade. Renato Lins no depoimento transcrito abaixo, refletiu sobre sua infância e relação inicial com o centro do Recife, diretamente implicada ao casarão do seu tio-avô, o maestro e compositor de frevos clássicos, Nelson Ferreira, que foi demolido para a ampliação da Avenida Mário Melo, Bairro de Santo Amaro - onde hoje se encontra a praça que homenageia o músico - consequências desse período mais autoritário da gestão municipal, assinalando o papel de transição sobre a experiência urbana, a frequência assídua do espaço público (Livro 7, Cinemas de Rua, Bairro de Recife), como marco de sua geração, para o contexto do manguebeat

Renato Lins E, na casa de Nelsinho (Nelson Ferreira), na época não chegava TV a cores, mas era um bem de consumo ainda relativamente caro para a classe média. Aí a casa dele era a única da família que tinha TV colorida e todo mundo ia lá assistir jogo. Aí eu lembro do tragicômico dessa situação, família toda reunida, era Brasil contra a União Soviética e eu lembro que meu pai torcia pra União Soviética (risos). E aí era um momento muito tenso, eu não entendia direito, mas o que ficou, de memória, que eu acho que faz, esses pequenos momentos, no horror da ditadura, se materializam também nessas pequenas paranoias, do cotidiano, assim. Mas em relação ao centro do Recife, não é esse momento especial dessa convivência especial com Nelsinho que eu queria remeter aqui. E sim o episódio que gira em torno da expulsão dele dessa casa na (Avenida) Mário Melo, por conta das intervenções catastróficas, talvez o pior crime urbanístico da história recente do Recife, dos últimos 50 anos, vamos dizer assim, que são as intervenções de Augusto Lucena, pra construir a Dantas Barreto, “rasgar a Dantas Barreto” e destruir parte do Bairro de São José. E nesse pacote de intervenções urbanísticas, historicamente, com uma carga de autoritarismo significativo, no auge do período de repressão de um golpe, combinado com um milagre econômico absolutamente insensível às questões sociais, então aquilo foi um desastre pra cidade com consequências que eu acho que até hoje a gente paga, que no caso da minha família gerou uma pequena tragédia, que foi o fato dele, Nelsinho, ter sido forçado a sair dessa casa, né? “Rasgar” a Mário Melo ali e teve que pegar uma parte da casa, e a indenização que ele recebeu foi muito abaixo do valor de mercado da casa. E a grana só deu para ele comprar um apartamento aqui perto da Cultura Inglesa, nas imediações da Manoel Borba, não lembro exatamente a rua, e o

drama vem porque ele não consegue colocar o piano dentro do apartamento. O piano sobe, mas não consegue entrar no apartamento, e o piano era a alma dele, onde ele compunha, era o instrumento de trabalho. Quando eu era pequeno na época, eu lembro disso um pouco vagamente, mas até gostaria de investigar isso, porque virou uma espécie de lenda familiar, também. Que ele, dois ou três anos depois, ele faleceu em 1975/ 1976, não lembro bem, e, pra minha família, uma parte, uma responsabilidade, um quinhão da morte dele se deve a uma espécie de depressão que ele teve por conta do piano.[...] Depois dessa fase de convivência com Nelsinho, eu perco um pouco o contato com o centro do Recife, quando eu entro na faculdade, vou fazer jornalismo/ comunicação social na UFPE, entre 81-82, mais ou menos, e é no curso que você começa a desenvolver, ter contatos com pessoas, amigos que têm afinidades em comum. Começa a desenvolver uma vida intelectual, digamos assim, sem soar pretensioso, de estudante, né? E aí eu volto a conviver com o centro, e eu pego, porque era o centro da cidade onde, naquela época, era a base da vida intelectual, artística de Pernambuco. Muito, por conta da Livro 7, que era uma livraria imensa, que existia na Sete de Setembro, né? Onde todos os escritores frequentavam, você tinha vernissages e era também um local de resistência à ditadura, ao que restava da cidade. Em 1982, você também tinha um circuito de salas de exibição de cinema, tinha o Art Palácio, o Moderno, o Trianon, Veneza, o São Luiz que ainda existe. Então você ainda tinha isso presente na vida da cidade, era normal você ir ao centro pra assistir um filme em algum desses cinemas ou então ir simplesmente na Livro 7. Mas é também um momento de transformação radical do Centro, porque você tem o impacto do surgimento dos shoppings, começa a se fazer presente, né? O shopping de Boa Viagem se inaugurou no final dos anos 70, início dos 80. Aí ele começa a acelerar o processo de degradação do centro de cidade, porque surge um novo tipo de comércio, mais monopolizador, uma outra lógica de lazer, etc Começa a impactar no centro, e você tem também um efeito terrível, da chamada “década perdida”, da crise dos anos 80. Especialmente em 81, 82 que tem a segunda crise da dívida, que foi um momento horrível, marcante, de exceção profunda, bárbara. E o engraçado é que eu lembro disso até hoje que, pela primeira vez, eu entrei numa rua do centro, voltando pra casa, vi as pessoas morando, dormindo na rua. Não era tão comum isso assim, a miséria se fazia presente no centro e, claro, nas palafitas e tal, mas eu lembro assim, nitidamente, desse primeiro dia que eu entrei numa rua voltando pra pegar o ônibus na Conde da Boa Vista, em alguma rua dessas, estava até com Fred 04 e você viu assim, o que é isso? assim de repente, um monte de gente dormindo lá.

Mas esse momento de degradação, eu compartilhei também um movimento de resistência, digamos, a isso, porque, nesse mesmo momento, você tem uma efervescência muito grande no centro de movimentos undergrounds ligados a música. Então, por exemplo, eu fui do movimento punk, no início da minha vida adulta. Todo o movimento punk de Pernambuco, que teve um impacto tão grande na música daqui, é tão subestimado, mas é tão importante, se faz tão presente no manguebeat, no Alto José do Pinho, no som do Devotos, e tal. Ele se formata, seu ponto de encontro, era ali na 7 de Setembro, as várias turmas se encontravam, desde pessoas do perfil classe média feito eu, estudantes, até jovens metalúrgicos que, por conta da crise, tinham voltado do ABC pra cá, punks. Então você tem ali no centro do Recife, durante vários e vários anos, vários e vários lugares, que vivem em função, que alimentam uma cena underground, hardcore, punk, metal, tem

uma cena de enorme resistência assim. às desigualdades, uma cena de resistência cultura importantíssima na vida da periferia do Recife, mas que se aglutinava no Centro.

Um desses lugares de resistência, que são característicos do centro e que, a meu ver, até hoje eles se mantêm, ou através de projetos como esse [o Pérola Pulsante], do Sexto Andar, do Edifício Pernambuco, são um *continuum* que você tem por aqui, ou antes do meu período, do Bar Savoy, você tem vários momentos, de locais de resistência [...]. No caso do Humberto, foi um sebo que, essa semana, o prédio, por falta de conservação, desabou e foi um sebo lendário aqui no Recife, porque era um local, a gente tá falando claro de um mundo pré-internet, onde a dificuldade para acessar informação era descomunal, e um sebo como o dele você ia pra encontrar novidades, coisas que não saíam na grande indústria, discos fora de catálogo, lá era um ponto de encontro também, de muita vitalidade.

Pode se depreender uma certa confluência entre os relatos de Renato L., Kleber Mendonça e Luiz Joaquim, a respeito do papel do surgimento dos shoppings centers com o esvaziamento do centro, o “assassinato” dos cinemas de Rua, como reforçou o último, o que fica implícito no de Anco Márcio Tenório Vieira, uma vez que eles destaca o papel da violência urbana que intimida os recifenses para continuar frequentando o centro, da maneira como eles já faziam antes. A crise econômica, o contexto inflacionário despontam e aparecem os moradores de rua no centro, como recorda Renato L., mas a situação de marginalidade emergindo não afastou essa geração dessa área, como Anco Márcio atestou, pois já frequentavam áreas decadentes como o Bairro do Recife e o “Boulevard do Crime”. Esta situação preparou a ascensão da cena mangue que era resistente à migração da cena cultural para a zona sul da cidade e continuava a ocupar o centro da cidade. Exemplos dessa ocupação resistente constituem a reunião de escritórios coletivos de produção artística, no espaço chamado Estuário, conforme apontou Anco Márcio em outra ocasião que dialoga com a temática do Papo Pulsante:

Anco Márcio: Eu não me lembro, nos anos 90 do Recife, você ter outros apartamentos com algo parecido com a Prédia, só tem uma coisa parecida, mas não era igual, que era o Estuário na Rua Capitão Lima,. O Estuário é algo essencial para se pensar os anos 90. O Estuário era um escritório onde trabalhavam Hilton Lacerda, Helder Aragão, Zé Cláudio Cruz e Silva que faleceu agora em março, meu próximo livro que sai em setembro (de 2019) vai ser dedicado a ele Ali foi feito a capa do primeiro disco do Nação Zumbi. Eu vi a foto ser feita. Então, o Estuário era escritório de arquitetura, escritório de design, sabe, era um daqueles casarões antigos logo um dos primeiros do lado direito da Capitão Lima, para quem vem da Rua da Aurora. Era um casarão bem longo, E aí o pessoal fez uma espécie de cooperativa, cada um ocupava um daqueles quartos, aí se podia pagar o aluguel. O Estuário era um lugar muito frequentado, eu lembro que eu ia muito no final da tarde quando eu ia para o centro, em 1989 eu tinha me

mudado para a Casa Forte, onde moro até hoje. Todo mundo se encontrava no Estuário. A cena musical, o design de capa, a dupla Hilton e Helder acontecia no Estuário, parte do pessoal que fazia cinema, parte do pessoal que fazia cartazes de filmes. Era um lugar de trabalho, mas terminava sendo um lugar meio boêmio, que as pessoas iam e mandavam buscar cerveja, se bebia, se conversava e a coisa se estendia até as 8 horas da noite, e depois iam para outro canto beber. Hilton trabalhava ali, Helder trabalhava ali. Marcelo Coutinho alugou um dos quartos, o atelier dele era ali. O esposo de Solange Rocha, Péricles Duarte, arquiteto, tinha um escritório lá. José Cláudio que fazia trabalhos com papel, artesanal, tinha uma sala ali. Isabela Faria também. Muita gente trabalhava lá. Então o que acontecia, no final da tarde ou ao longo do dia, eu pessoalmente só ia no final da tarde, que eu ia visitar Marcelo Coutinho e me encontrava com o pessoal, se tomava uma cervejinha e de lá ia para algum lugar. A cena manguebit está muito ligada ao estuário, era o pessoal que fez o design das capas de discos e os cartazes de filmes.

Durante a ocorrência desse evento, Renato Lins lembrou a crítica social das letras das músicas de Chico Science e Fred 04, as chamadas *demarcações socioespaciais* formuladas por Rogério Proença Leite (2007) que eram exercidas pelos mangueboys contrárias à gentrificação e revitalização do Bairro do Recife, *Berlim Ocidental* (Pólo Rua do Bom Jesus) e *Berlim Oriental* (Pólo Rua da Moeda), que também pode ser pensados como uma continuidade nas atividades do Ocupe Estelita, de acordo com Ana Paula Portella, também ativista desse movimento:

Renato Lins: Esse momento, essa quase de devastação dos anos 80, ela, vai se refletir mais a frente, aí vem o terceiro momento desses que escolhi aqui para minha rápida fala, no manguebeat, que é um movimento cultural que surge no início dos anos 90 que tem um impacto muito grande na vida da cidade, porque é uma resposta, de certa forma, a esta situação de estagnação que a gente. falo “a gente” porque eu participei diretamente na parada, é uma espécie de resposta a essa sensação de estagnação dessa cidade, desse centro. Boa parte das letras, se você for estudar as letras de mundo livre e nação zumbi, se você for pegar letra de “A Cidade”, que é uma letra clássica do manguebeat, que tem no refrão “A cidade não para, a cidade só cresce/ O de cima sobe e o de baixo desce”, é uma síntese muito precisa da maior parte, da especulação imobiliária, do crescimento da cidade, etc e é muito produto dessa experiência dos anos 80 que a gente viveu.

E tem outra música do mundo livre, chamada Pastilhas Coloridas, que não diz respeito ao centro, mas a Candeias, que era onde a gente morava, que passou por uma especulação terrível nos anos 80, e ela remete às pastilhas que, naquela época, eles construíam os prédios com, e pastilhavam as fachadas dos prédios, a gente encontrava as pastilhas pelo chão e isso teve um impacto muito grande nas letras das bandas, no imaginário que é construído ali. A gente cria contra-estratégias, sei lá, pra driblar a falta de espaços, uma certa falta de grana, também, passando a ocupar, não gosto de usar muito esse verbo, porque é um verbo que, às vezes, de certa forma, foi muito banalizado, não é exatamente ocupar, a gente passar a dialogar com os espaços que estavam em decadência na cidade, como o Bairro do Recife.

Você já tinha o porto, a zona portuária, em franca decadência por conta de Suape, a gente começa a descobrir os bordéis, que estavam sob um estado terminal, e passa a organizar as primeiras festas e shows

Ana Paula Portella: Mas é que pouca gente frequentava, os intelectuais, alguns boêmios, aquilo ali.. Mas assim, o que o manguebeat fez, ele não gosta do verbo, mas realmente “ocupou”, porque ali começou a reviver, começou a ter festa, show, né? O Recbeat começou no Adília’s.

Renato Lins: Eu acho que esse redescobrir do Bairro do Recife, de certa forma, ele funcionou como um pontapé inicial pro processo de repensar a própria cidade, que o manguebeat trouxe, a própria identidade do que é ser recifense, passou a ser repensada a partir daquele momento [...] A gente vive aqui, mas, às vezes, a gente tem a sensação que existem momentos, parecem que são brechas históricas, sei lá, assim, que você começa a ver a cidade com outros olhos, como se nunca tivesse visto antes, eu acho que o manguebeat foi um momento especial para as pessoas repensarem o Recife de uma forma que foi muito canalizada pela cultura, principalmente, talvez como atividade principal e que vai se ramificar em inúmeras formas, E nesse momento especial, aí eu vou fazer a ponte pra encerrar o papo e passar a palavra pra Pedro (Severien), essa brecha histórica que o manguebeat abre ali naquele momento e que perdura durante alguns anos, eu vejo ela reaberta com o movimento Ocupe Estelita. Que foi outro momento especial na cidade, onde, de repente, forçou a cidade a se repensar, seu presente, seu passado e seu futuro. Engraçado que, tem várias pessoas que participaram falando que aquele momento, o Estelita remete a elas, de alguma forma, aquele momento do Manguebeat, assim, algum tipo de diálogo, projeção, reflexo, se fizesse presente ali.

Ana Paula Portella: Ô Renato, eu vivi os dois momentos, como você, eu acho que uma coisa que é muito rara na cidade do Recife, e que, tanto o manguebeat, quanto o Ocupe Estelita, proporcionaram pra gente foi um sentido de coletividade. Foi um momento muito pequeno na história da gente em que um grupo muito grande de pessoas se sentia parte de um coletivo, e esse coletivo se identificava com a cidade que a gente vivia. eu acho que há um nexos muito forte entre os dois momentos

Renato Lins (em interação com HD Mabuse) Se tem um processo de ocupação informal do manguebeat, antecede esse processo de gentrificação. Esse processo, inclusive, surge na rua do Bom Jesus, ali, nunca deu certo, na prefeitura de Roberto Magalhães, é engraçado, ele força, essa cena cultural a migrar para o lado que a gente chamava, naquela época já era posterior ao muro, de Berlim oriental, era parte do Pina de Copacabana e Berlim ocidental, a Rua do Bom Jesus.

Feita essa digressão rápida por esse momento da minha vida, para chamar atenção da importância do centro, para além de toda as razões afetivas, para mim o coração do Recife bate aqui no centro, ali, se eu tivesse que escolher um local onde eu situasse geograficamente o coração do Recife, era ali na ponte que cruza o São Luiz. Ela é equivalente pra mim, da sensação que Caetano Veloso tem com São Paulo quando cruza a Ipiranga com a Avenida São João

7.3 Dos templos do cinema às ruinologias e gambiarras

Fazendo eco às inquietações dos relatos de Renato Lins, Luiz Joaquim e Kleber Mendonça Filho acerca dos cinemas centrais de rua, o mesmo grupo empresarial (Severiano Ribeiro) que administrava estas salas de exibição, como o São Luiz, o Moderno, Polytheama e o Cine Veneza, é, de certo modo, também culpado pelo “assassinato” do formato comercial dos cinemas de rua, aderindo aos multiplexes de shopping. Kleber Mendonça Filho em seu blog²⁸⁶ onde divulga suas críticas e sua cobertura ao festival de Cannes, publicou um texto que reforça a constatação sobre a introdução do sistema multiplex no Recife, a qual, segundo ele, provocou “uma reconfiguração de costumes para o hábito de ir ao cinema, não só localmente, mas em todo o país, seguindo revolução mundial”, quando, a partir de “19 de agosto de 1998, “a empresa inglesa UCI, em parceria com a brasileira Luiz Severiano Ribeiro, abriu o UCI Ribeiro Boa Viagem no Shopping Recife, com dez salas. Um mês depois, a mesma UCI Ribeiro inaugurou mais oito, no Shopping Tacaruna.” Para ele, longe de ser progresso ou uma necessária mudança tecnológica que visa garantir mais praticidade e conforto para os espectadores e mais lucro para os empresários, apenas trouxe “a chegada de um padrão internacional de exibição via globalização, muito embora a excelência ainda seja elemento raro num sistema que comporta-se como uma máquina gigante que chama a atenção pela mecanicidade, e não tanto pelo esmero.” O cineasta também concluiu que, nem em termos de democratização e acessibilidade por um número maior de assentos, os complexos de salas superaram a experiência dos cinemas de rua com mais cadeiras em um único estabelecimento do que as várias do sistema multiplex, produzindo mais uma fragmentação da fruição, um *fracionamento* ou maior distração em relação sobre a experiência cinematográfica:

Palácios do passado deram lugar à praticidade lisa de uma dezena de salas menores que, muitas vezes, oferecem (em conjunto) número semelhante de poltronas de um desses grandes cinemas do passado que sumiram. O complexo do Tacaruna, por exemplo, com 1362 poltronas nas oito salas, oferece praticamente a mesma quantidade de assentos do extinto Cine Art-Palácio, no centro da cidade. Essa subdivisão observada do espaço para o cinema parece traduzir o fracionamento da atenção que a experiência cinematográfica vem sofrendo ao longo das últimas décadas. Do seu reino absoluto como templo da imagem em movimento até os anos 50/60, o cinema encontrou na televisão concorrência séria, o que já levou ao fim de algumas salas e à divisão arquitetônica de outras. Dos anos 80 para cá, o videocassete, a TV a cabo, o DVD, videogames, uma internet cada vez mais multimídia e também a pirataria têm roubado a atenção de filmes, o que

²⁸⁶ <http://cinemascopiocannes.blogspot.com/>

talvez explique a fragmentação do ir ao cinema percebida no multiplex. [...] Para Pedro Pinheiro, programador do Grupo Severiano Ribeiro desde os anos 80, e que trabalhou com o sistema antigo dos cinemas de rua e com o multiplex, "o público pode estar mais dividido entre os afazeres e lazeres da modernidade, mas os números são parecidos, mesmo que sejam produzidos de maneira diferente". Prova disso foi refletida por dados divulgados há duas semanas relacionados à bilheteria do primeiro final de semana de Batman – O Cavaleiro das Trevas, o grande sucesso da atual temporada. O novo Batman repete, na verdade, o sucesso do velho Batman, lançado em 1989. Lançado em 549 cinemas, o novo filme de Christopher Nolan foi visto por 775 mil espectadores, número semelhante à abertura do Batman de Tim Burton, visto por 733 mil espectadores há 19 anos, mas em 145 salas. "Tínhamos menos salas antigamente, mas elas eram maiores", explica Pinheiro. Ele lembra que o cine São Luiz chegou a fazer 34 mil espectadores por semana, ainda nos anos 90. "Atualmente, o multiplex Recife, em Boa Viagem, tem média de 15 mil espectadores por semana, o Tacaruna dez mil e o Boa Vista cinco mil. No passado, pensava-se em termos de um cinema, agora pensa-se no complexo de salas", completa.²⁸⁷

Em reportagem do JC, compilada junto a uma série de outras do mesmo veículo durante o ano de 1996, pelo site da revista bimestral *Mundi*²⁸⁸ - *Revista Mundial*, cujas edições do periódico foram produzidas virtualmente no mesmo ano pelo Departamento de Informática da UFPE, repercute a compra pela rede de lojas Paraíso do Cine Moderno no Recife e da sala exibidora em Fortaleza, o Cine Diogo, ambos de propriedade do Grupo Severiano Ribeiro. Na mesma época, em plena efervescência do manguebeat e de retomada do cinema pernambucano com o filme Baile Perfumado, fenômeno divulgado pela própria revista Mundi, esta lança a campanha Viva o São Luiz, em prol da restauração e do tombamento do Cine São Luiz, momento que engrossa o coro da classe intelectual que publica manifesto homônimo, nas páginas do JC:

VIVA O CINEMA SÃO LUIZ - O MANIFESTO²⁸⁹

Dos jornais: 1) Vão ser abertas no Recife, em breve, mais 18 cinemas de shoppings. 2) O Cinema Moderno será uma loja de eletrodomésticos. O cinema São Luiz não merece acabar como todos os outros do centro da cidade. Seja por sua localização privilegiadíssima (na Rua da Aurora, de frente para o Capibaribe, esplêndido em certos fins de tarde). Seja por seu foyer do térreo (magistralmente integrado com a calçada e a rua). Seja pelo extraordinário mural de Lula Cardoso Ayres (ao mesmo tempo sóbrio e elegantemente alegórico do Recife e de sua maior expressão cultural, o carnaval). Seja por sua arquitetura manifestamente eclética (com as aristocráticas ferragens douradas). Seja pelo espaçoso hall do primeiro andar

²⁸⁷ <http://cinemascopiocannes.blogspot.com/2008/08/em-10-anos-o-cinema-saiu-da-rua-e-foi.html>

²⁸⁸ <https://www.cin.ufpe.br/~mundi/numero6/saoluiz/saiba.htm>

²⁸⁹ <https://www.cin.ufpe.br/~mundi/numero6/saoluiz/article4.htm>

(a cavaleiro do rio e da Ponte Duarte Coelho, verdadeira tela a exhibir extraordinário e infinito filme). Seja pela sua imensa platéia, com balcão e tudo (para mais de mil lugares). Seja pelos dois vitrais simétricos e deslumbrantes (uma orgia de cores capaz de entreter mais do que alguns filmes). Seja pelo o que se vê na tela ou na platéia (áreas de interesse competindo entre si) Seja pelo inconfundível clima (cheiro mesmo) de expectativa e entretenimento. Seja, por fim, mas não menos importante, pelo fato de ser um pedaço de muitas histórias pessoais. Por qualquer razão que seja, por alguma dessas, por todas, por outras, não é justo que o São Luiz vire uma loja ou uma igreja. Não é justo com o Recife, com seu povo, conosco. Urge uma ação conjunta da Prefeitura do Recife, da Empresa Severiano Ribeiro, do Governo do Estado, da sociedade, nossa. O São Luiz não pode acabar. ASSINATURAS Antono Carlos Montenegro (arquiteto), Bruno Ribeiro (advogado), Francisco Carneiro da Cunha (consultor de empresas), Mônica Vasconcelos (arquiteta), Nelson Teles de Menezes (analistas de sistemas), Nilce Falcão (pediatra), Noé Sérgio do Rego Barros (arquiteto), Paulo Gustavo (escritor), Romero Pereira (arquiteto), Sérgio Miranda (geógrafo), Verônica Pereira (psicóloga).

É abrindo mão da rentabilidade mercadológica do Cinema São Luiz que a corporação dos Severiano Ribeiro decidiu fechar o espaço em fevereiro de 2007, depois de funcionar ininterruptamente desde 6 de setembro de 1952, quando teve sua primeira exibição, do filme *O falcão dos mares*, de Raoul Walsh. Compartilhando da mesma posição arquitetônica que o Cine Veneza, o São Luiz ocupa quatro andares inferiores de um espigão de 13 andares, o Edifício Duarte Coelho, terreno onde antes havia um templo protestante construído em 1838. Apesar disso, não teve o mesmo fatídico desfecho que o Veneza, que acompanhou o mesmo processo em que, a partir das décadas de 70 e 80, os cinemas de bairro e das ruas do centro, deram lugar às redes de supermercados ou igrejas evangélicas, tendo seu público deslocado para os cinemas de shopping: o governo estadual de Pernambuco assumiu a reforma do Cinema São Luiz, com investimento de 1,2 milhões de reais, iniciada pelas Faculdades Integradas Barros Melo (AESO), em 2007, alugando o espaço ao Grupo Severiano Ribeiro por 20 mil reais mensais a partir de julho de 2008 em cinco anos e a Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE) tomba o edifício como mais um equipamento cultural público; depois, em 28 de dezembro de 2009, reinaugura o cinema em sessão histórica exibindo o consagrado título *Baile Perfumado*, de Lirio Ferreira e Paulo Caldas, representante do movimento da retomada audiovisual e da cena mangue no Estado; em 2011, o Cinema São Luiz foi comprado pelo governo estadual ao Grupo Severiano Ribeiro, pelo dobro do valor investido na revitalização, por R\$ 2,584 milhões; em 2015, foi inaugurado o projetor digital Barco 4K, com capacidade de projetar filmes em alta resolução e também em 3D, além de continuar com o antigo projetor em película 35mm, contando então

com um servidor digital e novos processadores e amplificadores de som para formato Dolby 7.1. Já pelos idos do ano de 1996, debatiam-se a respeito da revitalização e tombamento, através da campanha e manifesto Viva o São Luiz, tendo-se em vista a suspeita, como foi sugerido na publicação, da transformação da sala em loja de eletrodomésticos, como aconteceu com o Cine Moderno, o que envolveu respectivamente, gestores públicos do poder municipal e estadual como José Carlos Viana (FCCR), Raimundo Carrero (FUNDARPE) e o tropicalista Celso Marconi:

“a suspeita que o cinema São Luiz pudesse ser transformado numa loja de eletrodomésticos e ter um fim igual ao Moderno alarmou parte da população do Recife” [...]. Pela importância do cinema, o projeto ganhou a adesão do presidente da Fundarpe, Raimundo Carrero, e o presidente da Fundação de Cultura Cidade do Recife (FCCR), José Carlos Viana. Ambos pretendem buscar soluções para que o patrimônio da cultura cinematográfica pernambucana seja preservado. José Carlos Viana pretende ouvir os autores do manifesto para unir investimentos da iniciativa privada que possam viabilizar projetos de revitalização na área que fica em torno do cinema. O presidente da FCCR propôs a criação de um corredor cultural na Rua da Aurora, que integraria o São Luiz e a Galeria Metropolitana ao Mispe e à Fundarpe. Carrero declarou que o projeto já está em andamento. Até dezembro a Fundarpe pretende finalizar a restauração dos casarões da Rua da Aurora, que devem sediar instituições voltadas para arte e cultura. O escritor se mostrou favorável à integração com a Galeria Metropolitana (um órgão da FCCR) e com o cinema, que faria parte de um novo pólo de cultura e lazer. "Do ponto de vista cultural, o cinema São Luiz não é propriedade do grupo Severiano Ribeiro. Ele pertence ao povo pernambucano e faz parte da nossa memória, da nossa vida e da história recifense. A Fundarpe vai fazer o que for preciso para preservá-lo", afirmou Carrero. Celso Marconi, presidente do Museu da Imagem e do Som de Pernambuco, que gerencia o Cine Ribeira, endossa a opinião de que o São Luiz é um patrimônio e um marco para Pernambuco. Mas, pela sua experiência em administrar o Ribeira, ele disse entender que é muito caro manter o cinema grandioso como o São Luiz. Para ele, cabe à sociedade e às autoridades buscar soluções que possam fortalecer a maior sala de exibição do Estado.

Tamanho investimento na restauração e patrimonialização do Cinema São Luiz, certamente, corresponde aos anseios de algumas gerações de produtores culturais e da audiência que frequentava o espaço para além de sua função de entretenimento e de formação de público, como foi apontado por Kleber Mendonça Filho, ele mesmo assíduo espectador, quando era criança, “foi o primeiro cinema para o qual eu fui levado. Mas realmente foi, minha mãe sempre falava, acho que foi uma maratona de ‘Tom e Jerry’. E o São Luiz faz parte da minha formação, mesmo que meu cinema preferido na verdade fosse o Veneza, que era um pouco menor e eu achava mais aconchegante”. Kleber ressalta, na mesma reportagem

do Portal G1²⁹⁰, que as memórias locais do público, referentes ao Cinema São Luiz, transcendem os limites de classe social e tocam profundamente na dimensão dos afetos e da identidade pernambucana, enquanto um espaço diferencial em relação às outras salas de projeção, uma vez que o São Luiz não perdeu seu glamour e prestígio social, apesar das dificuldades enfrentadas pelo circuito de cinemas do centro “O São Luiz nunca foi decadente como outros cinemas foram. (...) Ele nunca apelou para a pornografia, o sinal mundial da decadência de grandes cinemas. O que aconteceu com ele foi a chegada dos multiplex, que gerou uma queda nos números, misturada ao completo abandono da Prefeitura com o centro da cidade”.

A caracterização interna do Cinema São Luiz remete a um “templo ou palácio do cinema”, com ares aristocráticos, como lembra o manifesto Viva o São Luiz, a partir de elementos que estão presentes em sua arquitetura eclética com decoração inspirada nas cruzadas do Rei Luiz IX, motivos retirados da tapeçaria e de 16 escudos de guerra da realeza francesa, contendo besantes (moedas bizantinas), conchas, motivos florais, lírios e flor de lis (que representa o orgulho da Casa de França) em vitrais e painéis laterais. Até os anos 60, só era permitida a entrada com traje formal, paletó para os homens, conforme revela matéria de Luiz Joaquim para a Revista Continente, edição comemorativa dos sessenta anos do cinema em 2012.²⁹¹ Essa dimensão suntuosa do cinema que o afastou, aparentemente, da decadência enfrentada pelas outras salas de exibição do centro, parece que se instalou no imaginário da cidade, consagrando-o como ente da paisagem da Rua da Aurora, às margens do Rio Capibaribe e da Ponte Duarte Coelho, ilustrativo da identidade pernambucana mesmo, conforme pode ser constatado nas explanações para o tombamento estadual estudado pela

²⁹⁰ Gabriela Alcântara, 05/09/2012, *No Recife, São Luiz festeja 60 anos com programação especial de filmes - Inaugurada em 1952, sala é um dos últimos cinemas de rua do Recife. Para o aniversário estão programados clássicos como 'O Canto do mar'*.
<http://g1.globo.com/pernambuco/noticia/2012/09/no-recife-sao-luiz-festeja-60-anos-com-programacao-especial-de-filmes.html>

²⁹¹ Luiz Joaquim, 01/09/2012. *MEMÓRIA: UM SEXAGENÁRIO FUNDAMENTAL: O São Luiz venceu, com a relevância de sua história, as mudanças urbanísticas e comportamentais da cidade*
<https://revistacontinente.com.br/secoes/arquivo/memoria--um-sexagenario-fundamental>

FUNDARPE desde 1996. A própria forma de se referir ao espaço em muitas matérias ²⁹², na postura e falas dos sujeitos que escolheram lançar seus filmes no prédio tombado, justificam-na como um fator de atratividade excepcional ou mesmo de *resistência*, uma vez que o São Luiz é um testemunho arquitetônico e cultural da época de ouro dos cinemas de rua ou de uma outra forma de viver a cidade, o que é realçado quando muitos sujeitos utilizam a categoria *resistência* para demarcar a sua posição espacial em si como fruto de um agenciamento político geracional que garantiu sua permanência no local.

Esse significado político atrelado ao de ser um templo luxuoso, de ostentação, fruição e lazer, é apropriado em muitos momentos da produção cultural audiovisual do Recife, nas concorridas e badaladas pré-estreias de filmes como *Osvaldão* (12 de abril de 2016), *Aquarius* (20 de agosto de 2016), *O Processo* (10 de maio de 2018) e *Bacurau* (24 de agosto de 2019). Nas três primeiras exhibições, tive a oportunidade de presenciar, protestos do público, encorajados pela própria equipe de produção dos filmes que participam dos lançamentos para debatê-los com os espectadores: em *Osvaldão*, documentário dirigido por Vandrê Fernandes, Ana Petta, Fábio Bardella e André Michiles, sobre a trajetória de vida e de luta de uma das principais lideranças guerrilheiras do Araguaia, o lutador de boxe mineiro Osvaldo Orlando da Costa, estimulou muitos sujeitos a entoar o coro e pendurar cartazes com a inscrição NÃO VAI TER GOLPE e FORA TEMER; esse tipo de protesto foi bastante comum em sessões que ocorreram durante o processo de impeachment/ golpe institucional iniciado em 2 de dezembro de 2015 com término em 31 de agosto de 2016; na pré-estreia de *Aquarius*, de Kleber Mendonça Filho, o clima também era de protesto, acompanhando as manifestações da própria equipe realizadas antes no festival de Cannes, França, em 17 de maio de 2016, levantando cartazes com os dizeres "Um golpe ocorreu no Brasil", "Resistiremos" e "Brasil não é mais uma democracia". No fim da exibição, o público que, aplaudiu de pé, também trouxe o grito de guerra do Ocupe Estelita, OCUPAR RESISTIR, pelo filme trazer no enredo a temática da especulação imobiliária e o assédio das construtoras

²⁹² Ver por exemplo os seguintes links: Alexandre Figueirôa, 1 de setembro de 2012, *São Luiz, um palácio para a sétima arte* <https://revistacontinente.com.br/edicoes/141/sao-luiz--um-palacio-para-a-setima-arte> Elen Carvalho, 15 de julho de 2016, *São Luiz, o templo do cinema pernambucano* <https://www.brasildefato.com.br/2016/07/15/sao-luiz-o-templo-do-cinema-pernambucano> <http://www.ipatrimonio.org/recife-cinema-sao-luiz/#!/map=38329&loc=-8.098234939385929,-34.881591796875,14>

contra moradores de edificações que desejam adquirir o terreno, como é o caso da personagem de Clara, interpretada pela atriz global Sônia Braga, que é baseada em fatos reais enfrentados pela odontóloga e pesquisadora Aronita Rosenblatt que reside há mais de quarenta anos no edifício Oceania e proprietária do apartamento onde foram realizadas as filmagens. conforme revela a Tese de Paula Gonçalves da Silva (2019). Na sessão de *O Processo*, assisti ao filme em assento vizinho ao de Marília Benevides, já citada aguerrida militante do Pérola Pulsante e do Comitê Lula Livre. O filme é dirigido por Maria Augusta Ramos, documentário que revela os bastidores do processo de impeachment da presidente Dilma Rousseff, cuja sessão também se sucedeu da mesma forma: protestos com FORA TEMER e até críticas exaltadas às alianças do PT com o PSB, para apoiar a reeleição de Paulo Câmara (PSB) ao cargo de governador em detrimento do lançamento da candidatura da vereadora petista na época, Marília Arraes, neta de Miguel Arraes e prima de Eduardo Campos; o partido PSB era considerado golpista na época uma vez que em 2016, apoiou publicamente o impeachment de Dilma, ocasião que fez 29 dos seus 32 deputados votarem a favor do processo. Na pré-estréia de *Bacurau*, filme co-dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles que ganhou o prêmio do júri em Cannes, não pude comparecer, mas do mesmo modo, por testemunhos informais de pessoas conhecidas e pela repercussão midiática, a sessão foi mobilizada por protestos²⁹³ já inseridos na era Bolsonaro, o que dialogou com o conteúdo da obra, uma distopia violenta e futurista que mescla filmes de gênero faroeste, cangaço, Cinema Novo e ficção científica a respeito de uma comunidade sertaneja que enfrenta o fisiologismo eleitoral baseado nas crises típicas da região sobre o abastecimento hídrico e a ameaça estrangeira de genocídio, já combinada com os os herdeiros políticos que se reproduzem no quadro oficial de poder e controlam os municípios do interior. Nas falas dos membros da equipe em vídeo-teaser divulgado²⁹⁴ sobre a pré-estreia, comenta-se sobre a força da exibição no Cinema São Luiz, por ser um “templo do cinema” (a produtora Emilie Lesclaux) e “a história que esse lugar tem de *resistência (grifo meu)*, de não ter virado uma igreja, e continuar a luta pelo cinema” (atriz paraibana Suzy Lopes).

Nessa conjuntura, contrabalançar as atribuições de templo do consumo, lazer e espetáculo, insuflada por ares aristocráticos, com a de local de resistência política e denúncia

²⁹³ Alice Carvalho, 25/08/2019, Em tom de protesto, Bacurau lota Cinema São Luiz em noite de pré-estreia <https://www.joaualberto.com/2019/08/25/em-tom-de-protesto-bacurau-lota-cinema-sao-luiz-em-noite-de-pre-estr-eia/>

²⁹⁴ Noite de pré-estreia de Bacurau no Cine São Luiz de Recife. https://www.youtube.com/watch?v=3R_jIRNI2Ds

social, parece ser a sina do Cinema São Luiz enquanto equipamento cultural canônico para a experiência urbana da classe artística e intelectual do Recife. Já foi mencionado acima que, além dessas “sessões-protesto”, no São Luiz, durante a programação do IV Janela Internacional de Cinema, em 08/11/2011, ocorreu o lançamento do [projetotorresgêmeas]²⁹⁵, na sessão intitulada Cinema e o Espaço Urbano, junto de outros filmes Quarteto simbólico, de Josias Teófilo; Eiffel, de Luiz Joaquim; Menino Aranha, de Mariana Lacerda; Praça Walt Disney, de Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira; Recife MD, de Marcelo Pedroso e Gabriela Alcântara, com debate mediado pela Profa. Dra, Ângela Prysthon com os realizadores e os arquitetos/urbanistas Luiz Amorim e Milton Botler, na época presidente do Instituto da Cidade do Recife, Engenheiro Pelópidas Silveira. Na sessão, foi discutida além da temática óbvia dos filmes que problematizam a tendência hegemônica da arquitetura pós-moderna do medo, com seu fechamento para o espaço público, a possibilidade ou a necessidade de ampliar o alcance da discussão para fora dos muros da academia e dos espaços culturais, que essa fração da classe média costuma frequentar.²⁹⁶ Aparentemente, a escolha do Cinema São Luiz para as sessões mais emblemáticas do Festival Janela Internacional de Cinema ou de outros eventos, concilia funções contraditórias como “templo da resistência”, ou seja, um uso profano e politizado para um local cuja arquitetura é cerimonial e nobre, o que pode incutir uma postura quase hierática em seus espectadores. De fato, nenhuma das duas atribuições são abolidas, a reverência espacial que se afirma com um diferencial, quase uma distinção em termos de Bourdieu (1983), numa tradição local de cinemas de rua, expressando uma posição particular, especialmente por ser “um cinema que não se corrompeu”; nem anula a apropriação disso por uma dimensão banal e utilitária do consumo, cujos grafismos, arquiteturas e os famosos vitrais de Aurora Lima inspiraram o lançamento de uma coleção feminina proposta pela grife Rainha da Cocada²⁹⁷. Ou mesmo utilizar a gravidade e a exuberância deste “palácio da sétima arte” para fins políticos em mostras de filmes com teor de denúncia social ou com agenda sobre os marcadores sociais da diferença, pluralidade como acontece, regularmente, na programação anual do equipamento cultural (Janela Internacional de Cinema, Sacoleja - I Mostra Livre de Cinema de Pernambuco, Recifest - Festival de

²⁹⁵ Chico Lacerda, 12/11/2011. Debate após a sessão “Cinema e o espaço urbano do Recife” <https://projetotorresgêmeas.wordpress.com/2011/11/12/debate-apos-a-sessao-cinema-e-o-espaco-urbano-do-recife/>

²⁹⁶ Janela 2011 - Vídeo-registro 5: o cinema e o espaço urbano do Recife <http://vimeo.com/31899765>

²⁹⁷ Cinema São Luiz inspira coleção feminina da grife Rainha da Cocada <http://www.cultura.pe.gov.br/canal/designmoda/cinema-sao-luiz-inspira-colecao-feminina-da-grife-rainha-da-cocada/>

Cinema da Diversidade Sexual e de Gênero, MARE- Mostra Ambiental do Recife, FINCAR - Festival Internacional de Cinema de Realizadoras, Baobáciné - Mostra de Filmes Africanos do Recife, Festival de Cinema Venezuelano etc.).

A celebração desta ambiguidade como “templo da resistência,” que se assemelha a uma estratégia de exploração carnavalesca ou de inversão popular dos motivos de inspiração aristocrática, de um certo modo, implica também em uma certa dimensão ritual que envolve a atratividade do público de classe média com tendência à cultura política de esquerda para sessões de protesto, onde se manifestam situações de catarse coletiva ou momentos de epifania, revelação para questões estruturais da sociedade. É o que tenta sugerir como potencialidade, o teórico frankfurtiano Siegfried Kracauer (1989)²⁹⁸ no artigo *Culto ao Entretenimento nos Palácios de Cinema de Berlim*, publicado no ano de 1926 no jornal *Frankfurter Zeitung*, ao desenvolver uma reflexão crítica sobre a preeminência dos recursos e artifícios da arte teatral e da dimensão do espetáculo nos cinemas como “palácios de diversão”, onde efeitos especiais e cênicos distraem as massas a partir de uma composição de estímulos que proporcionam um “caleidoscópio acústico e óptico,” em detrimento da trama ou da natureza dos filmes. Para Kracauer, as massas que acorrem aos cinemas são constantemente imersas nas atividades de distração e de atendimento de necessidades de compensação para a rotina estafante de trabalho, o que as impedem de elaborar e pensar sua própria experiência espiritual e cultural (*geistig*), sendo tal carência reconhecida pela indústria cultural, que oferece empreendimentos especializados e fragmentados para cada forma de entretenimento. No entanto, nos templos de consumo e lazer, a tendência da espetacularização tenta criar uma experiência holística que visa satisfazer a falta de uma unidade comunitária e pré-moderna perdida nas cidades, mas para este filósofo e arquiteto alemão, a forma própria de conscientização dos modos de vida e da especificidade das experiências espirituais e culturais das classes média e trabalhadora, depende do reconhecimento de sua experiência de fragmentação urbana, o que contraria a estrutura planejada para os templos de consumo, baseada na teatralização e espetacularização, que pretende dar uma impressão falsa e um efeito estético de recuperação de uma unidade original:

²⁹⁸ In: Espaços & Debates - Revista de Estudos Regionais e Urbanos. Dossiê Imagens e Representações da Cidade. São Paulo: Núcleo de Estudos Regionais e Urbanos - NERU. Ano IX - 1989, Nº 27

Para começar, a arquitetura do local tende a enfatizar a dignidade que residia nas instituições de cultura superior. Isso favorece o imponente e o sacro, como se fosse projetado para acomodar trabalhos de significado eterno. [...] Este dramático objetivo dos cinemas - que também pode ser considerado sintomático da vida social de Berlim - manifesta tendências *reacionárias* (*grifo do próprio Kracauer*). As leis e formas da cultura idealista que nos assombram hoje em dia como um mero espectro podem ter perdido sua legitimidade com o advento do filme; mesmo assim, fora dos próprios elementos da externalidade entre os quais elas tinham avançado com sucesso, elas estão tentando criar uma nova cultura idealista. O divertimento - que é significativo somente enquanto uma improvisação, como um reflexo da anarquia incontrolada do nosso mundo - é descaracterizado por uma ornamentação excessiva que o força a assumir uma unidade que não existe mais. Ao invés de tomar conhecimento do real estado de desintegração que tais shows devem representar, eles reordenam os fragmentos apresentando-os como criações orgânicas. [...] Mas os cinemas estão confrontados a tarefas mais urgentes do que refinar a arte aplicada. Eles não vão satisfazer sua vocação - que é uma vocação estética somente quando está sintonizada com sua *vocação social* (*grifo meu*) - até que parem de flertar com o teatro, ansiosos por restaurar uma cultura do passado. Ao contrário, os cinemas deveriam libertar sua contribuição de todas as armadilhas que privam o filme de seus direitos, devendo dirigir-se radicalmente a um *tipo de diversão que exponha a desintegração ao invés de mascará-la* (*grifo meu*). Isto poderia ser feito em Berlim, onde as massas facilmente se tornam estupefatas apenas por estarem tão próximas à verdade. (KRACAUER, 1989, p. 12).

Este artigo de Kracauer antecipou em várias décadas, prognósticos como os de Guy Debord (1997) em *A Sociedade do Espetáculo*, questões como a possibilidade de manipulação incessante do passado e da memória locais, para atender aos interesses do mercado global sobre um repertório simbólico disponível para reconstituição/ reconstrução de novos sentidos ou de novas totalidades culturais coesas e harmônicas, com mais atrativos e apelos de consumo, como acontecem nas já citadas guerras semióticas e híbridas de imagens e na gentrificação dos bairros históricos, como aconteceu com o do Recife antigo. Ou como formula Anderson Retondar (2007, p. 107-108) sobre o processo de semiotização da cultura que se apoia na reificação da imagem, agora destituída de uma ancoragem local, cuja “dimensão do imaginário é transformada na esteira da globalização”, “instrumento central no processo de desterritorialização social na medida em que ela própria (a imagem) passou a se constituir enquanto um “espaço sem fronteiras”. Ou mesmo sobre essa disponibilidade ilimitada de distração ou para uma invenção de novas necessidades, dialogando com outro frankfurtiano, Herbert Marcuse (1975, p. 13) em que assinala a disposição do “látigo econômico” ou “como a sociedade afluenta depende cada vez mais da ininterrupta produção e consumo do supérfluo, dos novos inventos, do obsoletismo planejado e dos meios de destruição.”

Para Kracauer (1989) então, aparentemente, os usos que a classe artística e intelectual faz de um templo de consumo e lazer como o Cinema São Luiz, aproximam-se de um *tipo de diversão que exponha a desintegração ao invés de mascarar-la ou de uma vocação social do cinema*, uma vez que os filmes exibidos e eventos propostos tendem a servir como denúncia de uma situação enfrentada na cidade, seja no âmbito político, econômico ou cultural. A denúncia urbana das adversidades, injustiças sociais ou a degradação acelerada pela modernização fazem parte, portanto, desse desmascaramento da fragmentação de cada grupo social, das diferentes formas que enfrentam a situação de crise, mas, especificamente na produção cultural e na arte em geral, como uma forma de *resistência* a uma instrumentalização pragmática e utilitária aos sentidos hegemônicos da história oficial, da modernização, das ações estatais e da standardização do mercado.

Imagens como o anjo da história que resiste à marcha linear do progresso, a possibilidade de vingar a história dos vencidos em Walter Benjamin, ou o caráter residual de galerias na arquitetura urbana de Berlim ou mesmo o potencial inexplorado de revelação da fragmentação e das margens da sociedade nos palácios de entretenimento em Kracauer, fazem parte da ênfase das reflexões dos teóricos frankfurtianos provenientes de um tipo de escrita filosófica ou gênero literário chamado de *Denkbild*, ou *imagens do pensamento*, segundo a análise de Gerhard Richter (2017), em *Imagens do Pensamento: Reflexões dos escritores da Escola de Frankfurt a partir da vida danificada*, que consiste numa continuidade das análises formais, microfenomenológicas ou micrológicas da cultura dos objetos empreendida por Georg Simmel e direcionada por seus alunos (Ernst Bloch, Walter Benjamin e Siegfried Kracauer) para ser aplicada ao contexto de negatividade, trauma, perda e luto que a Alemanha enfrentou desde o final do século XIX e se desenvolvem como “textos em prosa breve, aforística, tipicamente variando entre algumas poucas sentenças e um par de páginas que tanto ilumina quando explode as distinções convencionais entre literatura, filosofia, intervenção jornalística e crítica cultural (RICHTER, 2017, p. 19)”. Outro autor desse gênero literário/ filosófico é citado por Richter (2017, p. 44): Theodor Adorno em sua *Teoria Estética*, em que prevê que essas imagens dialéticas e do pensamento ou que oscilam entre a figura e o literal, forma e conteúdo, passado e presente, que carregam negatividade e afirmação de formas de alteridade, potencialidades futuras e de transformação, estão presentes na forma estética e política de engajamento da arte no mundo, nas quais o “estético imbui sua própria negatividade, não com um modelo utópico para ação prática, mas com uma alteridade

excessiva que não pode ser plenamente explicada [...] ela (a obra de arte) presta testemunho à ideia de que o mundo ele mesmo deveria ser outro; elas são os esquemas inconscientes de transformação desse mundo”.

Essa perspectiva “micrológica” do cotidiano e ruínosa, pode também ser atribuída aos interesses de “trapeiros da modernidade”, que é como percebe Walter Benjamin, segundo Martha D’Angelo (2006), a poética residual de Charles Baudelaire, nos ensaios “*Paris capital do século XIX*” e “*Paris do Segundo Império em Baudelaire*”; Walter Benjamin (2015, p. 159), também, encerra uma resenha da obra de Kracauer (2015), *Os Empregados*, comparando-o no posfácio a alguém que no raiar do dia vive coletando sobras, “farrapos de fala, restos verbais”, jogando-as em sua carroça “resmungando, tenazmente, um tanto ou quanto ébrio, não sem de vez em quando deixar flutuar ironicamente, ao vento matinal, alguns desses trapos usados: “humanidade”, “interioridade”, “profundidade”. Um trapeiro, pela madrugada - na aurora do dia da revolução”. A atitude “micrológica” de registro de pequenas coisas do cotidiano ou a experiência dos marginais e vencidos da história que resistem ao desaparecimento e que carregam em si, os germes de transformação da realidade hegemônica ou que sustentam formas de vida alternativas ao estilo dominante, incide na própria posição intermediária que ocupa a classe média (baixa e alta), a partir de uma fração específica da classe artística e intelectual: não faz parte da elite econômica, embora ostente um capital cultural e, geralmente, uma condição de menor insegurança material que a da classe trabalhadora, embora em termos de rendimentos e poder aquisitivo esteja mais próxima deste último segmento populacional do que das elites. São estes fatores que contribuem, de certa forma, para uma convergência de ações e da interpretação da produção cultural em relação a quais elementos da cultura local ou que situações vividas na cidade do Recife devem ser representados nas obras em imagens e manifestos.

Acompanhando a postura, em relação ao subúrbio, do Movimento Cultural da Várzea, dos projetos Movi Várzea: *Movimento e Inventário Participativo* e *Várzea - Meu Bairro, Meu Patrimônio*. conforme foi visto nos capítulos 03 e 04, que em seus projetos de extensão universitária ou financiados pela FUNDARPE, buscam retratar como símbolos da resistência cultural e comunitária do bairro, a experiência subalterna das classes populares e suas manifestações culturais, chamando atenção para as expressões afro-indígenas - a arte de reciclagem do Índio Batera, os ensaios de Maracatu (Nação) Real da Várzea, o grupo de

capoeira Chapéu de Couro, o coco de Seu Zé Lasca Vara. E, por outro lado, seguindo o exemplo do Movimento de Cultura Popular (MCP) nos anos 60, adotaram também a perspectiva dos vencedores, consagrados pela história oficial, ao utilizar o Arraial Velho do Bom Jesus (MCP) e o Arraial Novo (MCV), símbolos da Insurreição Pernambucana e de vitória da colonização lusa e da elite açucareira, como referências que reforçam uma posição de vanguarda de Pernambuco, no sentido original bélico e “armorial” que instala “um espírito de luta. autodeterminação” como se expressa Germano Coelho, um dos principais idealizadores do MCP e sugere o blog Arraial Varzeano do Prof. Dr. Edelson Albuquerque com a imagem do monumento de João Fernandes Vieira sustentando a faixa para divulgação da segunda edição do Raízes e Vozes da Resistência Cultural Varzeana: Em Defesa das Comunidades Populares da Várzea do Capibaribe.

Sob uma matriz não alinhada ao armorial e mais próxima ao discurso identitário do tropicalismo, do mangubeat e da arte contemporânea, a experiência da classe artística e intelectual que atua no centro do Recife promoveu uma apropriação do discurso regionalista freyreano sob um viés mais experimental, boêmio e crítico. Se, do mesmo modo que os varzeanos, os produtores culturais situados no centro tomam como referência a experiência das classes populares como *figuras de resistência cultural*, fazem isso sob um enfoque mais urbano e mesclado à cultura pop global e às tecnologias: o curta *É do Sonho do Homens que uma Cidade se Inventa* (1990) usa a manifestação do carnaval de rua como foco de resistência, os vídeos da TV VIVA e da ONG SOS CORPO se valem da experiência das comunidades periféricas de morros e alagados, os filmes do coletivo Telephone Colorido da trajetória de luta das populações indígenas do Norte e Nordeste. Os filmes de Kleber Mendonça Filho debruçam-se sobre a luta de classes na cidade e algo das expressões culturais de cunho popular, especificamente, a partir da presença da cirandeira Lia de Itamaracá, declarada em 2005 como patrimônio vivo de Pernambuco, cuja posição como personagem é bastante significativa sobre o desfecho da trama em dois filmes concebidos na mesma época, mas depois realizados em momentos distintos ²⁹⁹ - *Recife Frio*, 2009 e *Bacurau*, 2019 - nesse sentido mesmo de oferecer resistência e uma saída aos problemas enfrentados pela população local (a alteração climática no primeiro e a invasão de forasteiros no segundo).

²⁹⁹ ver Kleber Mendonça Filho (2020), *Três Roteiros: O Som ao Redor*, Aquarius, Bacurau

O outro viés de propor um inventário de referências de resistência cultural é o de recolher as ditas pequenas coisas do cotidiano ou técnicas defasadas em vias da extinção, o que se assemelha às táticas utilizadas pela arte contemporânea, já citadas na introdução, do *design não intencional*, da *gambiarra* ou *gambiologia* e *desobediência tecnológica* ou mesmo dos *contra-usos*, que são atividades de contraposição às tecnologias hegemônicas ou à dominação corporativa do mercado, que visam a recuperação ou reciclagem de técnicas, equipamentos, métodos, usos e matérias-primas, que contrastam com o consumo e descartabilidade exacerbados e a obsolescência programada. Compreendem essa demarcação as iniciativas destacadas nas publicações do site instagram A Vida No Centro @avidanocentro, proposto por Raquel Borba e Marília Benevides, articuladora do coletivo Pérola Pulsante, que revelam e divulgam atividades e redes de serviços marginais promovidas na região do centro do Recife, como o trabalho da carpinteira Quinha do Tamborete, que confecciona tamboretas com material recolhido das ruas, e do vendedor ambulante de amendoins, Josef - “o coroa do amendoim”, dois trabalhadores negros das ruas do centro, exercendo seus ofícios regularmente no disputado ponto de encontro boêmio, Rua Mamede Simões. O pregão cantado por Quinha foi registrado em cifra melódica no Guia Comum do Centro de Recife da artista visual e designer Bruna Rafaella Ferrer, convidada para um debate na festa Pérola Pulsante. Além destes, Marília e Raquel promoveram estabelecimentos e serviços em vias de extinção ou que são bastante característicos da paisagem dos centros das cidades, como os do cerzidor Sr. Cazé, do encadernador Sr. Vado Benevides, do conserto de aparelhos eletrônicos antigos em Aderaldo Som, do sapateiro Luiz Pereira, da banca de gibis para colecionadores de Sr. Romildo Lira e mesmo histórias de vida associadas ao antigo e abandonado cinema de rua Cine Santo Amaro:

"Cirze, conserta e remonta sua roupa deixando-a nova e atualizada. Não ponha fora sua roupa rasgada, há solução para ela" A técnica de cerzir, recompor a trama do tecido, não é tão fácil de encontrar e é com essa propaganda correta que o Sr Cazé mantém a herança do pai Sr Antônio, na Rua Velha 196, bairro da Boa Vista, por 31 anos. Existe empresa de serviços de costura que terceiriza a prática de Sr Cazé, mas é claro que a gente precisando liga direto para ele no 81-992611694 A arte da encadernação segue viva no Centro do Recife.

Terceira geração de encadernador, Sr Vado Benevides está no ofício desde 1964, hoje, um mestre nesse trabalho que é totalmente artesanal, nos conta orgulhoso dos clientes famosos que frequentaram sua oficina: os escritores Gilberto Freyre, Ariano Suassuna, o poeta Mauro Mota e o jurista e colecionador Paulo Rangel. Seus clientes são: colecionadores de livros,

sebastas, formandos e pós graduados com suas publicações; bibliotecas, tatuadores e designers além de todos interessados em encomendar um belo e exclusivo Moleskine em capa de couro, ou mesmo um original Scrapbook

Senhor Vado e seu filho Michel, quarta geração de encadernador @michel.1977 queixam-se das licitações, que permitem um esquema fraudulento nas mãos de intermediários. Mas afirma que o trabalho de recuperação que a encadernação consegue nos livros físicos é a única área que a digitalização não vai entrar Edifício Vieira da Cunha R. Floriano Peixoto, nº 85 sala 213 Santo Antônio, Recife. Fone: 3077.7598 / 988 75 8403 #avidanocentro

Aderaldo Som, na Rua da Conceição, n. 128, Boa Vista. Há trinta anos, Seu Aderaldo Ponce Leon trabalha nesse endereço, resolvendo os problemas sonoros da rapaziada. Conserta e vende aparelho de som, toca disco, televisão. Não tem eletrônico que seu Aderaldo não dê jeito. Funciona de segunda a sábado, normalmente, de 10h às 17h. #avidanocentro

De grande importância para o consumo consciente, esse é um serviço cada vez mais escasso nas grandes cidades. Rua da Matriz, 89-B, Boa Vista, neste endereço nos deparamos com um casario ainda cheio de romantismo com sapatos semi novos e antigos compondo o comércio do bem humorado senhor Luiz Pereira. Segunda geração de profissionais, desde o início dos anos de 1980, conserta-se calçados, bolsas e cintos neste local. Como tudo que divulgamos viramos clientes, lhes asseguramos: o serviço é bom e o prazo de entrega é cumprido, vida longa à "Pereira, O Sapateiro"! #avidanocentro

Final dos anos de 1960 até metade de 1970, a Rua Matias de Albuquerque era pouso certo dos intelectuais após os famosos recitais de poesias do Bar Savoy na Av Guararapes. Rua de Cafés e bares na época, hoje é desenhada por self-services e remanescentes bares de uma clientela diurna, assustada com a região à noite. Na esquina, por trás do Banco do Brasil, ela ainda nos concede o encontro com a banca do senhor Romildo Lira, colecionador há mais de 30 anos de revistas, gibis antigos, cédulas, moedas e selos. Há dois anos montou no lugar seu ponto de comercialização que funciona de seg. a sex. das 9:00h as 16:00h. Gibis de 1930/40/50/60, faroeste: Cavaleiro Negro, Flexa Ligeira, Roy Roger; super heróis da Marvel: Capitão Marvel, Capitão América, Homem Aranha, Príncipe Namor, Thor, Huck, Batman, Super Homem; aventuras: Tarzan, Dr. Kildare; gibis de Terror de 1950/60/70; desenhos animados da Hanna Barbera... Ufa, o homem sabe das coisas! Só contamos mais uma coisinha para saberem quanto é grande a paixão herdada pelo pai do Sr Romildo por essas relíquias: alfabetizou-se e também seus irmãos com esses personagens fantásticos! Enquanto conversávamos, chegaram em sequência dois clientes, senhores dos seus sessenta, setenta anos, com olhos brilhantes em frente ao expositor das preciosidades, trocam entusiasmados "figurinhas" sobre as literaturas.

Aos interessados, cheguem no lugar ou liguem no 81-984332625/98660466 #avidanocentro

Rua 13 de Maio, esquina com o Cemitério de Santo Amaro, aqui jaz o Cine Santo Amaro. Quem nos conta uma bela história de vida no Centro é D. Rosa, dona dos dois primeiros quiosques de almoço vizinhos ao antigo prédio que, por sinal, serve uma fritada de bacalhau estrela do elenco! A comerciante cresceu fazendo o percurso de Santo Amaro à Boa Vista para ir à escola e ao trabalho da mãe, D. Severina Maria da Silva, mais conhecida como D. Miúda. Lúcida, aos 94 anos, D. Miúda é memória viva dos bairros: trabalhou durante anos na casa da família dona do grupo de cinemas Severiano Ribeiro e por isso, ganhava ingressos para todos os filmes em cartaz nos cinemas do grupo. O Cine Santo Amaro era o escolhido para assistir aos filmes de Cowboy e de Mazzaropi. No começo frequentava sozinha, mais tarde, com seu então esposo Sr. Manoel Lourenço da Silva ou Badú para os mais chegados, seresteiro e militar. D. Miúda e Sr. Badú (já falecido) se conheceram num flerte entre suas passagens pela Boa Vista, ela indo ao trabalho e ele voltando das serestas no centro e seguindo para o quartel da Boa Vista, onde serviu durante anos...
#historiasdocentro #avidanocentro

7.4 Ruinologias de Kleber Mendonça Filho: Produção audiovisual como ofensiva contra o mercado imobiliário

Neste paradigma formatado durante os anos 90 com a cena mangue, mas recebendo heranças de momentos anteriores (a tradição experimental tropicalista e da arte contemporânea), o cineasta Kleber Mendonça Filho, na sua trajetória de atividade como programador dos cinemas de arte da cidade (Festival Janela e Fundaj), traduz uma visão específica sobre a “*arquitetura do medo*”, uma resposta ou forma coesa de como esta classe de produtores culturais, que promoveram festas e intervenções artísticas urbanas, encaram politicamente o espaço do Recife, sob uma leitura que chamo de *boêmio-crítica* do legado do modernismo regional e tropical de Gilberto Freyre, uma vez que este também era boêmio, amigo de Carlos Pena Filho e frequentador assíduo do Bar Savoy, só que tradicionalista e conservador. Nas obras de Kleber, a paisagem da cidade é questionada a partir da arquitetura que incorpora a divisão vernacular e política de Zukin (2000), expondo as contradições entre os sujeitos que herdaram os mocambos e os que herdaram o sobrado e a casa grande, citando uma vez mais Freyre, uma vez que, por influência da mãe, a historiadora e pesquisadora da FUNDAJ Joselice Jucá, teve contato maciço com a obra do sociólogo e conviveu com ele

durante a infância na instituição ³⁰⁰ de acordo com matéria de Fernanda Mena (2013) para a Folha de São Paulo:

A estrutura social do Brasil no período escravista é um tema familiar ao diretor. Filho da historiadora Joselice Jucá, estudiosa do abolicionista mulato André Rebouças (1838-1898), Mendonça cresceu entre conversas sobre as reformas sociais pensadas e nunca implementadas no Brasil pós-abolicionista. Entre as memórias de sua infância estão ainda visitas à sala de Gilberto Freyre (1900-1987), vizinha da de sua mãe, no antigo Instituto (hoje Fundação) Joaquim Nabuco, no Recife. Só muitos anos depois, quando viveu em Essex, na Inglaterra, durante o doutorado da mãe, é que tomou conhecimento da obra seminal para a sociologia brasileira produzida por aquele senhor da sala ao lado. "Minha mãe me obrigou a ler 'Casa-Grande & Senzala', livro que reli antes de fazer 'O Som ao Redor'", conta ele. Fica claro, portanto, o cineasta dedicar o filme a sua mãe. "Ela morreu em 1995 e deixou um livro não publicado sobre a reforma agrária proposta por Rebouças, que nunca aconteceu. Ela me ensinou que, no Brasil, os negros se tornaram cidadãos do dia para a noite, sem que nada fosse feito para recebê-los. As consequências disso estão aí até hoje", conclui. "Um sonho que tenho é o de adaptar seu livro para o cinema. Mas, de certa forma, já o adaptei em 'O Som ao Redor'."

Nos filmes de longa-metragem *Som ao Redor* (2012) e *Aquarius* (2016), Kleber Mendonça exibe em pouco mais de duas horas para cada, um contraste paisagístico entre ricos e pobres, entre a classe média e as camadas populares, a tensão entre o padrão vernacular que se reflete no autoconstruído e no planejamento formal acadêmico, em conflito com o mercado imobiliário - o que Sharon Zukin (2000) reconhece como inerente à constituição da paisagem. No primeiro longa, Kleber apresenta uma série de fotografias de Casas Grandes e de corpos negros para introduzir a *mise-en-scène* do filme, um ambiente de classe média alta do Bairro de Setubal, Recife, onde se configura a situação urbana lucrativa de um senhor de engenho decadente, cuja propriedade está em fogo morto, Francisco (interpretado por W.J. Solha): a transferência da propriedade monocultora rural à concentração fundiária urbana e especulação imobiliária. Em *Aquarius* (2016), é a jornalista Clara, 65 anos, interpretada por Sônia Braga, quem enfrentará a especulação imobiliária de uma construtora que deseja comprar o seu apartamento, pertencente a um prédio de estilo de transição residencial, modernista tropical, de poucos andares, como o edifício Monte Castelo, "Prédia", localizado na Avenida Boa Viagem, à beira mar, no Bairro do Pina, Recife. Na narrativa, Clara é a única moradora do edifício e se nega a vender o seu apartamento para a construtora, apesar de possuir outros

³⁰⁰ Fernanda Mena, 17/02/2013. No quintal de Kleber Mendonça Filho, Ilustríssima. Folha de São Paulo

imóveis e das insistentes investidas do autor do projeto residencial da fictícia Construtora Bonfim, assim como pela pressão que sofre dos filhos para que aceite a proposta da empreiteira. Como um plano especular invertido de *Som ao Redor*, *Aquarius* inicia-se com sequência de fotografias em preto e branco da orla urbana de Recife, durante o passado recente, os anos 80, onde viveram Clara no seu prédio azul em décadas anteriores, com uma paisagem sem os espigões atuais. Nos dois filmes, os protagonistas são idosos, homem e mulher, um agente da especulação fundiária e a outra vítima desta última. O que chama atenção para além da inversão correspondente entre os dois filmes, é o modo como o diretor expõe a paisagem da cidade. Em recurso deliberado que lhe custou dois mil reais, o autor decidiu remover de uma sequência de *Aquarius*, através de computação gráfica, as duas Torres Gêmeas que estragam o *skyline* do bairro de São José, segundo a sua visão compartilhada por praticamente todos os ativistas pelos direitos urbanos na cidade:

desde o curta Recife Frio, em 2009, quando a indesejada construção se destaca num plano aberto do centro histórico da capital pernambucana. Anos depois, no longa *O Som ao Redor*, a mesma raiva. “Lá estão elas atrapalhando o meu plano”, resmungou. No filme *Aquarius* o diretor se incomodou de vez e simplesmente apagou os espigões que apareceriam em outro plano aberto. “Me custou R\$ 2 mil reais”³⁰¹.

O diretor ressaltou esta ação em postagem da página oficial do filme, no Facebook, flertando com o passatempo do encontro dos sete erros numa imagem:



Fig 59: Frame editado de *Aquarius* (2016) divulgado na página oficial do Facebook do filme

³⁰¹ Ver matéria de Luciano Velleda (2017), Para diretor de ‘Aquarius’, cidades se afastam das pessoas quando entregues ao mercado
<https://www.redebrasilatual.com.br/cultura/2017/01/para-diretor-de-aquarius-cidades-se-afastam-das-pessoas-quando-entregues-na-mao-do-mercado/>

Portanto, assim como os varzeanos não identificados do capítulo 04, que cometeram atos de vandalismo contra o Edifício Rio dos Cedros, Kleber Mendonça Filho promoveu uma ação semelhante no plano fílmico contra as Torres Gêmeas, no curta metragem, *Recife Frio* (2009), antes da eliminação delas em *Aquarius* (2016). Em *Recife Frio* (2009), ele apresenta uma narrativa com linguagem híbrida entre a ficção e o documentário, que propõe uma falsa reportagem sobre uma situação tragicômica e inusitada: a queda de um meteoro que provocou a diminuição drástica de temperatura na cidade do Recife, afastando turistas estrangeiros e causando muitas mortes por hipotermia, além da disputa de uma família de classe média alta de Boa Viagem pelo quarto mais quente da casa, o da empregada. Neste curta, Kleber pronuncia-se, mais uma vez, contrário à propagação da chamada *arquitetura do medo* pela especulação imobiliária, o que já vinha denunciando em outro curta seu, realizado com apoio da Center, *Enjaulado* (1997), ressaltando a condição apavorada e adoecida da classe média que se tranca em lares cada vez mais verticalizados, gradeados e vigiados. No filme *Recife Frio* (2009), logo após a sequência que investiga a mudança de rotina da família abastada em relação à empregada doméstica, o falso documentário ilustra de forma satírica uma “tese sociológica” sobre as questões sociais e a repercussão do modelo de transformação urbano vigente, em relação a um contexto climático que esvaziou as ruas da cidade e a possibilidade de calor humano no espaço público, onde uma arquitetura tropical e modernista foi substituída pela pós-moderna dos espaços-bloco:

No Recife, descobri um livro fascinante, dos anos 70. “Roteiro para Construir no Nordeste”, de Armando Holanda. O subtítulo “Arquitetura Como Lugar Ameno nos Trópicos Ensolarados”. A visão de Holanda para criar construções humanas e generosas parece hoje uma poesia impossível. De qualquer forma, antes mesmo da mudança climática, Recife já sofria com o medo paralisante da violência e com a feiúra do urbanismo agressivo tão comum em cidades latino-americanas. O espaço urbano caótico, piorado por uma especulação imobiliária fora de controle, abria espaço para a desumanização das cidades. Sem que muitos percebam, partes do Recife foram transformando-se em paisagens de linhas e ângulos retos. Estéreis, repetitivas. Nessa desordem, o elemento humano foi achatado. E as ruas ficaram inóspitas. Durante nossa estadia no Recife, vimos ruas cada vez mais desertas e nos perguntamos: Onde estão as pessoas? As pessoas estão nos shoppings.

É justamente neste trecho, onde a trama evoca *a especulação imobiliária fora de controle que abre espaço para a desumanização das cidades*, que Kleber comete o “vandalismo” nas torres gêmeas, marcando um “x” para demolição de cada uma *a posteriori*, ou projetando desenhos animados fálicos em ambas:



Fig 60: *Frames do curta-metragem Recife Frio (2009)*

Pode se perceber que muito da obra de Kleber Mendonça Filho reflete o que ele vivencia no dia a dia: suas inquietações sobre um “urbanismo feio”, segundo seus próprios termos, de espigões, muros espetados e com arame farpado, grades e cercas elétricas, ruínas de cinemas de rua ou casas pequenas e antigas cercadas por arranha-céus, como ele deixa patente em publicações públicas dos perfis de suas redes sociais como o instagram³⁰², facebook³⁰³ e flickr³⁰⁴. Seu cotidiano pessoal e sua visão política são bastante refletidos em seus filmes, como pode ser conferido, também, em seu livro mais recente com três roteiros de seus longa-metragens³⁰⁵, onde revela que o câncer e o temperamento da personagem Clara foram baseados no de sua mãe, Joselice Jucá, morta precocemente pela doença aos 54 anos em 1995, além de o fato da infestação de cupins ter sido vivida por sua família no apartamento onde reside, inspirando uma solução dramática para *Aquarius* (2016). Além da já mencionada referência materna e freyreana em *Som ao Redor* (2012), o fato deste filme ter locações no apartamento, vizinhança e rua onde o cineasta mora atualmente, em Setúbal, assim como outros de seus filmes como *Enjaulado* (1997), *Vinil Verde* (2004) e *Eletrodoméstica* (2005).³⁰⁶

Outra questão biográfica inserida em *Aquarius* e diretamente implicada na denúncia e postura do autor contrária à falta de zelo com a memória, a ruína do patrimônio e documentos públicos, foi a sua visita a uma sala de arquivo da TV Universitária, Recife, em 1996, ocasião em que registrou por fotografia o que constatou, em publicação de maio de 2021³⁰⁷

³⁰² https://www.instagram.com/kleber_mendonca_filho

³⁰³ <https://www.facebook.com/kleber.m.filho.1>

³⁰⁴ <https://www.flickr.com/photos/cinemascopio/>

³⁰⁵ Kleber Mendonça Filho (2020)

³⁰⁶ Disponíveis em <https://vimeo.com/klebermendoncafilho>

³⁰⁷ <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10158608211994912&set=pb.681104911.-2207520000..&type=3>

como “problema [crônico] do país com arquivos, embora atualmente tenha sido oficializado com um escárnio atípico. Acho que essa imagem me impressionou tanto que 20 anos depois foi parar em *Aquarius*, numa cena.” Tal fato, possibilitou a inserção de uma sequência onde a personagem de Clara vai ao Arquivo Público de Jaboatão dos Guararapes³⁰⁸ atrás dos “podres” que possam comprometer a reputação da Construtora Bonfim, onde denuncia o mau estado de conservação e a bagunça do acervo, como destacou em postagem anterior do twitter³⁰⁹, de abril de 2021: “Achamos um arquivo público no Recife bem bagunçado, perfeito pro roteiro de AQUARIUS. 2 meses depois, chegamos pra filmar e tinham arrumado tudo, e com faxina, pra receber o filme. Tivemos que usar CGI (*imagem por computação gráfica*) pra voltar a bagunça original. Viva CGI.” (ver imagens abaixo):



Fig 61: Arquivo TV Universitária (1996) e Arquivo público de Jaboatão dos Guararapes/Fonte: KMF

As Torres Gêmeas aparecem em *Som ao Redor* (2012) a partir de 52 minutos e 25 segundos, numa sequência onde o neto do Sr. Francisco realiza uma transação imobiliária, enquanto está numa ligação telefônica com o último, no topo de um prédio onde um plano geral mostra uma vista aérea da periferia em contraste com os espigões e de longe vê-se a foz do Rio Pina com as duas torres. Em *Aquarius*, o mesmo contraste paisagístico entre ricos e pobres, arquitetura vernacular e mercadológica, onde o autor, além de remover as torres aos

³⁰⁸ "Muito disso vem de uma ideia de arquivo pessoal. Curiosamente, estamos hoje numa sequência [filmada] em arquivos. No fim, [o filme] é sobre uma guarda de memórias", contou o diretor durante visita da reportagem ao set de filmagem montado no arquivo público de Jaboatão dos Guararapes (PE), na última terça-feira (18)." In: Patrícia Britto, *Diretor de 'O Som ao Redor' aposta em drama psicológico com Sonia Braga*, 25/08/2015, disponível em

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/08/1673076-diretor-de-o-som-ao-redor-aposta-em-drama-psicologico-com-sonia-braga.shtml>

³⁰⁹ <https://twitter.com/kmendoncafilho/status/1384225757157748742>

37 minutos da narrativa, ofusca a visão das mesmas no horizonte, valendo-se de um outro prédio espelhado, que serve de totem de separação entre os Bairros de Pina (dos ricos) e Brasília Teimosa (dos pobres), na sequência a partir de 1(uma) hora e 28 minutos. Este segmento ocorre quando Clara leva o sobrinho Tomás e sua namorada para a festa de aniversário da doméstica Ladjane que trabalha há vários anos para a jornalista, explicando, no caminho da orla, aos dois, uma das divisões entre os bairros de ricos e pobres (Pina X Brasília Teimosa), marcada pelo cano de esgoto desaguando na praia:



Fig 62: Frames de *Som ao Redor* (coluna à esquerda) e de *Aquarius* (coluna à direita): apagamento/visibilidade das Torres Gêmeas e contraste social de classe

A dimensão da ruína enquanto fenômeno provocado por uma autoria compartilhada entre natureza e cultura, de acordo com a formulação de Simmel (2016), aparece em *Aquarius*, como a ruína correspondendo a uma provocação artificial executada pelos próprios humanos: a presença-ausente das torres gêmeas, ofuscada pelo vidro ou dissipada por computação gráfica e o traslado da colônia de cupins de demolição para o andar de cima do apartamento de Clara. A natureza-agente da ruína contrasta com os agentes humanos dos

escombros, que, ao contrário da primeira não oferecem qualquer diferenciação autoral ou identitária da paisagem, como lembra Huyssens (2014, p. 113) ao comparar a labilidade de materiais da arquitetura moderna com a durabilidade das ruínas, “a arquitetura modernista rejeita o retorno da cultura à natureza. Além disso, as catástrofes reais do século XX deixaram, sobretudo, escombros, em vez de ruínas no sentido piranesiano”. Os caminhos elaborados por cupins no andar de cima do Aquarius representam a ruína natural forçada pelos homens, assim como as torres de vidro da paisagem executam divisões artificiais na paisagem e dos planos compostos por Kleber Mendonça Filho, entre ricos e pobres, negros e brancos:

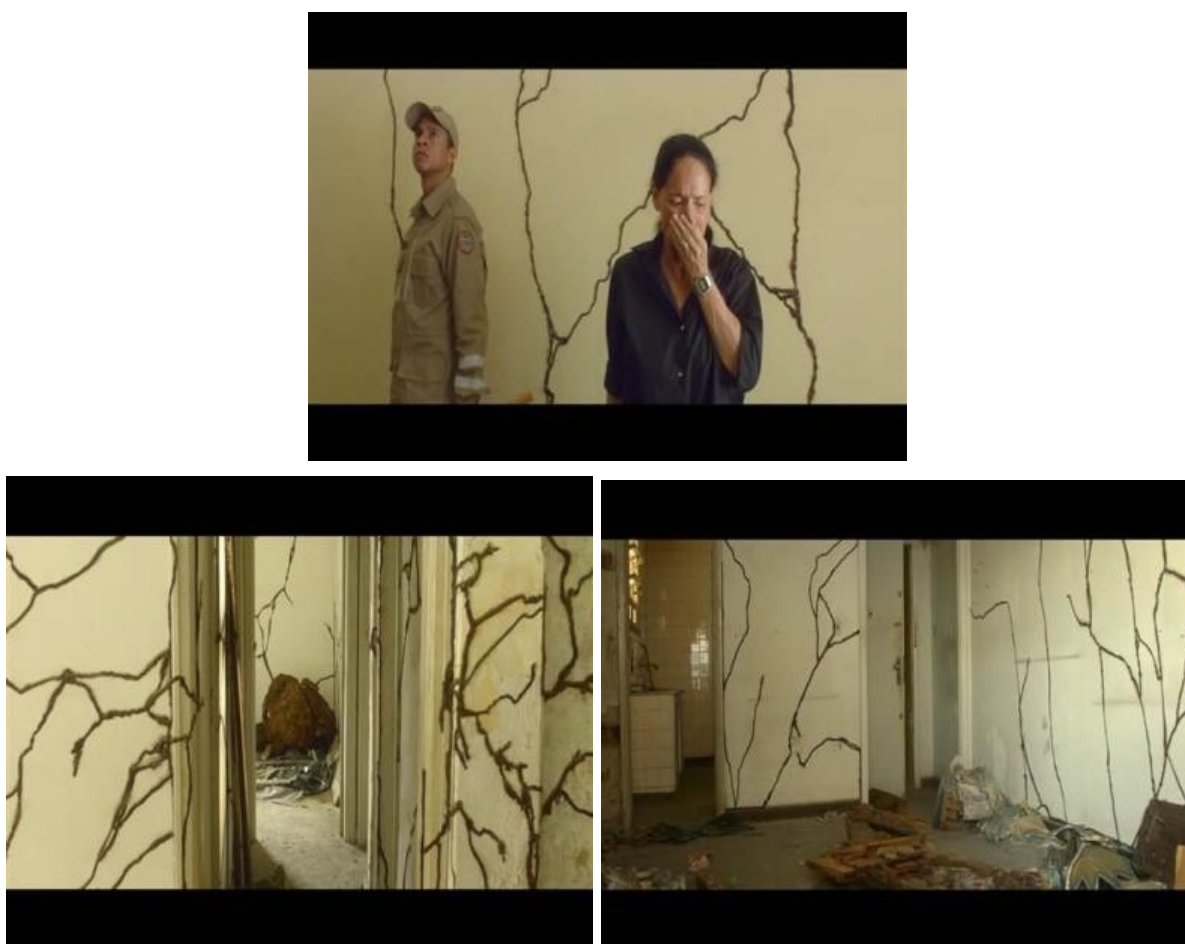


Fig 63: Frames de *Aquarius* (2016)

Na leitura da passagem urbana pela modernização, traduzida em imagens, estão recorrentes as ruínas e a degradação física por abandono de edificações que expressam, tanto a preocupação da classe artística intelectual, quanto um acento histórico que se deposita desde sempre sobre a consagração destes motivos que representam contextos eleitos como clássicos,

exemplares, adotados como ideais. Isto, desde as ruínas do já citados cânones greco-romanos e o gótico, para culminar localmente em Recife com as ruínas coloniais, a evocação ideal da aristocracia rural em Gilberto Freyre e que são retomadas de forma crítica no longa-metragem como *Som ao Redor* (2012) de Kleber Mendonça Filho, por exemplo, a partir da decadência de uma casa grande (do Engenho Pombal, Distrito de Bonança, Moreno-PE) e de uma usina, (provavelmente as ruínas da Usina Serro Azul), localizada no distrito de Serro Azul- Palmares (PE), onde também filmou a sequência em que os atores Gustavo Jahn e Irma Brown contracenam nas ruínas dominadas por capim do cinema (Cine Serro Azul).



Fig 64: Frames de *Som ao Redor* (2012)



Fig 65: Fotografia do Cine Serro Azul, por Kleber Mendonça Filho

Entretanto, mais se destacam hoje as ruínas da mencionada corrente do modernismo arquitetônico abrazeirado ou tropical, em Pernambuco, ou as ruínas do contexto de

modernização do século XIX ao XX que se manifestou tanto no ecletismo, quanto no *art déco* ou mesmo no industrial fordista, que podem ser consideradas por esta fração dominada do campo da produção cultural como exemplares de um tempo ideal de conciliação do progresso com os anseios tradicionais ou com uma identidade local, o caráter urbano do Recife. As ruínas, a degradação ou a possível ameaça de demolição dos edifícios de transição modernista como o Oceania (renomeado como *Aquarius* no filme homônimo de Kleber Mendonça Filho, em 2016), o Monte Castelo, ou os reconhecidamente modernistas edifício AIP e as Casas Modernistas da Rosa e Silva, ou mesmo as ruínas não associadas necessariamente a arquitetura modernista, mas ao ecletismo, *art nouveau* e *art déco*: Caiçara, Cine Olinda, Teatro do Parque, Casarão Magitot que correspondem ao apelo de conservação ou o reconhecimento de uma construção que deve ser preservada como ideal representativo, exemplar, que precisa ser levado em conta como valor de memória ou mesmo ser vivido em plena atividade na contemporaneidade, de forma plena, com vitalidade e “desruinizada”.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

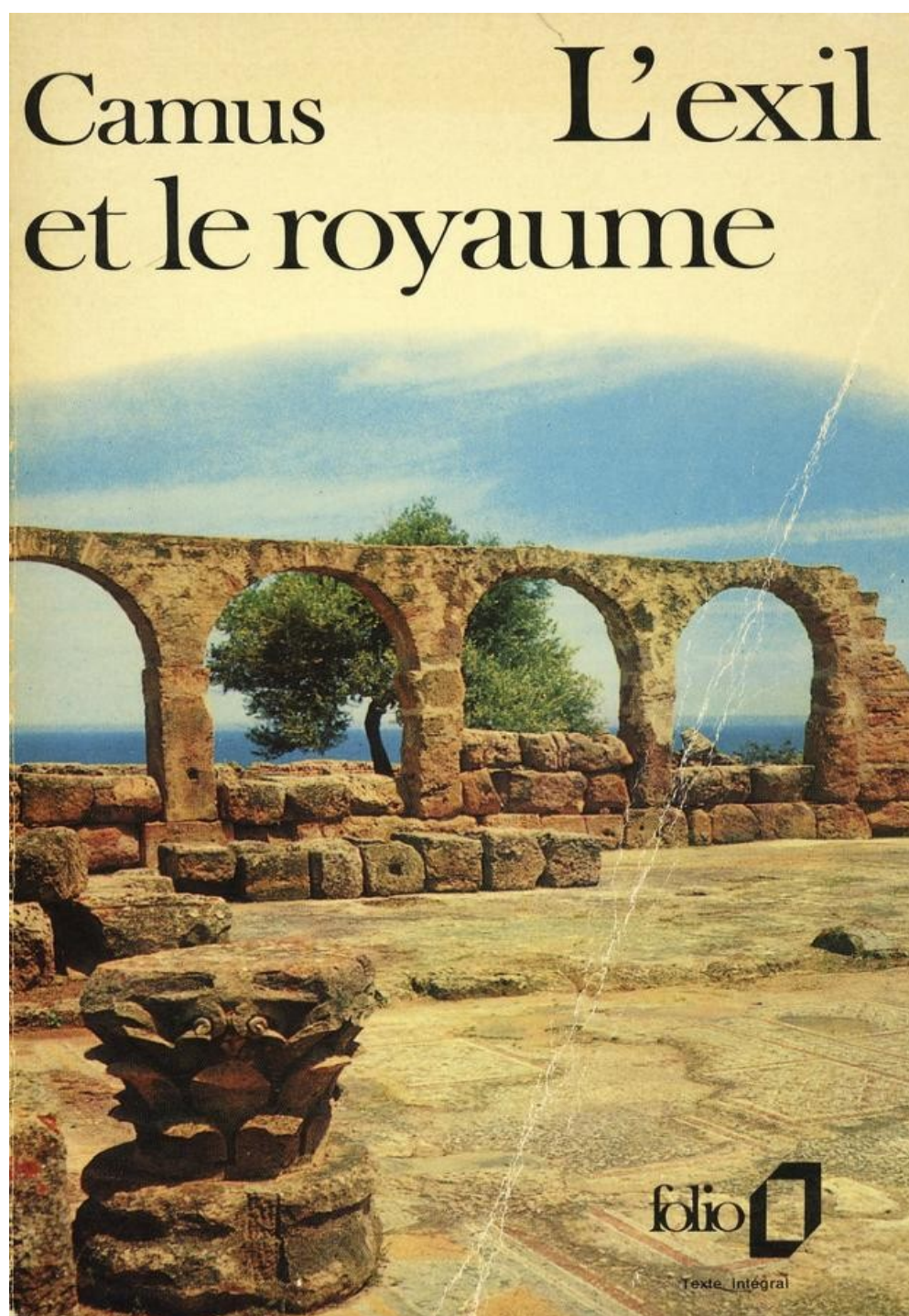


Fig. 66.6: Capa da edição da obra *L'Exil et Le Royaume*, Albert Camus, em 1972 pela Gallimard/Folio.
Exemplar do autor.

"Tipasa é habitada pelos deuses e os deuses falam ao sol e ao cheiro dos absintos, o mar blindado de prata, o céu azul cru, as ruínas cobertas de flores e a luz fervendo nos montes de pedra"

Camus, *Noces/ Bodas em Tipasa*

A imagem acima exibida representa a capa do último livro, citado anteriormente, escrito pelo franco-argelino Albert Camus, *L'Exil et Le Royaume* (1957)/ *O Exílio e o Reino*, publicado no ano de 1957, pela editora Gallimard. As ruínas romanas que estão presentes na fotografia inserida na composição gráfica da capa da obra referem-se ao templo da Grande Basílica Cristã, situada na costa argelina do Mar Mediterrâneo no sítio arqueológico de Tipasa reconhecido pela Unesco como Patrimônio da Humanidade em perigo no ano de 2002³¹⁰. A Basílica foi edificada no século IV D.C. e posteriormente em 534 D.C. restaurada pelos cristãos bizantinos, antes da destruição da cidade pelos árabes. A área total abriga ainda outras Basílicas e necrópolis dedicadas aos mártires cristãos, como o Bispo Alexandre e Santa Salsa, tendo esta última suas ruínas descritas por Albert Camus na obra *Noces/Bodas em Tipasa* (compilação de ensaios de 1936 a 1937 lançada em 1950, que também foi motivo para a capa da obra em uma edição da Gallimard) e uma estela erigida no ano 1961 em homenagem ao escritor, que cita um trecho do ensaio "Entendo aqui o que se chama glória: o direito de amar desmedidamente" (*Je comprends ici ce qu'on appelle gloire : le droit d'aimer sans mesure*). A dialética que envolve o seu último livro publicado em vida, a coletânea de contos *L'Exil et Le Royaume* (1957)/ *O Exílio e o Reino*, representa uma forma de síntese conceitual que descreve o pano de fundo das situações que enfrentam os personagens das seis narrativas que o autor apresenta na obra (*A Mulher Adúltera*, *O Renegado ou um Espírito Confuso*, *Os Mudos*, *O Hóspede*, *Jonas ou o Artista Trabalhando*, *A Pedra que Cresce*): a maior (reino) ou menor integração (exílio) com a paisagem, o meio ambiente circundante ou com a esfera social de interatividade humana, podendo um sujeito estar plenamente identificado ou indisposto a um ou outro ou a ambos.

Da arqueologia das ruínas de Tipasa e a investigação literária sobre o exílio em Camus para a disputa simbólica e política sobre o espaço público urbano e a constituição de lugares culturalmente significativos (antropológicos), concentrados no subúrbio ou na região central do Recife, pode haver uma extrapolação pertinente que reflete a relação ambígua de estranhamento e identificação que os interlocutores admitem enfrentar com a atual

³¹⁰ <https://whc.unesco.org/en/list/193/>

conformação urbana do Recife. Como no contexto camusiano, os conflitos sociais e interiores aos sujeitos suscitam a questão da identificação/desidentificação com o espaço circundante. Também evocam as paisagens desérticas argelinas e as ruínas sob o sol causticante que remontam à resistência dos mártires cristãos e do estilo bizantino sob a dominação cultural árabe nesta parte do continente africano e o fator natural do clima inclemente. No contexto recifense, o deserto é substituído pela verticalização de edifícios espelhados que refletem o sol e ameaçam substituir as ruínas e construções degradadas pelo tempo e pelo abandono. A problemática da verticalização da metrópole, o abandono dos espaços institucionais da produção cultural pelo poder público (e, por consequência, da problemática do patrimônio cultural), a evocação de lugares de memória como os cinemas de rua ou de edifícios residenciais de poucos pavimentos acima do nível térreo, constituem o principal eixo analítico e de apresentação dos fatos observados na pesquisa de campo, enquanto uma demarcação estética da classe artística e intelectual, aliada a um posicionamento político que reivindica uma solução para as causas promotoras da situação desfavorável encarada por estes sujeitos, animados por uma cultura política de esquerda, que tende a associar tudo isso a uma crise institucional generalizada sob o neoliberalismo (poder econômico e capitalismo financeiro atuando diretamente sobre os poderes políticos nos três níveis federativos de governos, golpe/impeachment de 2016, bolsonarismo).

Retomando as perguntas enunciadas na introdução - *Como estes produtores culturais fazem uso das imagens, manifestando seus anseios e inquietações a partir das ruínas? Qual a visão de cidade patente ou implícita na experiência urbana destas imagens? Quais elementos constituem as ruínas simbólicas e físicas destas imagens e qual é a especificidade da identidade urbana contemporânea do Recife, segundo esses interlocutores?* - a partir da discussão e da análise das respostas culturais, podemos inferir que as imagens-ruína decorrentes desses processo. evocam um contexto de “desertificação” e abandono urbano, como é patente no filme *Recife Frio* de Kleber Mendonça Filho ou dos *cinemas de rua arruinados* no curta *É do Sonho dos Homens que uma Cidade se Inventa*, de fobia ao espaço público, remetendo-se à *arquitetura do medo* dos espigões e tapumes vandalizados pelos varzeanos. A reação inerente ao contexto das respostas culturais, reivindica abrir outros espaços e dinamizar a memória preexistente, desruinizar o trauma desencadeado por uma possível ressaca ou arruinação.

A visão espacial dos sujeitos nas imagens traduzem um “exílio” ou estranhamento para as construções efetuadas ao redor da comunidade - do estacionamento, do Litpeg - e pela ordem frustrada de reintegração de posse que enfrentaram, dos moradores do Bairro da Várzea com a verticalização do bairro e a especulação imobiliária apropriando-se da ideia do bucolismo associado a um território suburbano. Também incide na problemática dos artistas e cineastas que depararam-se com a construção ilegal das Torres Gêmeas, a revisão do Projeto Novo Recife e a verticalização do Cais José Estelita, a ameaça de demolição das construções modernistas (Edifício AIP, Casas geminadas da Rosa e Silva) e de perda de equipamentos culturais usufruídos e os possíveis (Teatro do Parque, Cine Olinda, Casarão Magitot) e a destruição executada de fato (Edifício Monte Castelo, Edifício Caiçara) para um referencial da memória dos produtores culturais na cidade. Exemplos de um exílio/estranhamento como expulsão de fato, não apenas como estranhamento da cidade, aconteceram também com a classe média, supostamente menos sujeita a uma perda da moradia: o caso do maestro Nelson Ferreira ilustrado por Renato Lins, provocado pela expansão da Avenida Mário Melo durante a ditadura militar. A perda da locação desejada para o filme *Aquarius* (o Edifício Caiçara para Kleber Mendonça Filho) e do local prevista para uma festa (a Sorveteria Pérola, Marília Benevides e o Coletivo Pérola Pulsante), também são formas de expulsões, embora não tão drásticos e prejudiciais como a da privação do próprio lar.

Quanto ao levantamento de um argumento inicial, questionei se as respostas culturais dos sujeitos pesquisados seriam *regimes heterogêneos que projetam elaborações a respeito das contradições inerentes ao processo ruinoso, quanto aos discursos e à especificidade da ruína enquanto fenômeno, ao mesmo tempo, material e simbólico.*, podendo carregar uma oscilação entre a *denúncia das condições políticas, econômicas e técnicas do urbanismo e o fascínio pela condição ruínosa de degradação material inevitável de todas as coisas e seres.* Estas respostas constituem formas variadas de encarar as ruínas pelos atores interpelados e também foram indagadas sobre uma suspeita em que tal comportamento seria determinado pela posição de classe social e quais seriam suas nuances. Foram por mim caracterizadas como *imagens-ruína e/ou desruinização*, onde, aparentemente, as respostas culturais do subúrbio estariam mais indispostas ao fascínio das ruínas, como foi reivindicado pelo movimento *Salve o Casarão da Várzea*, propondo uma *desruinização* do Imóvel Especial de Preservação em detrimento de uma *arruinação*.

A *desruinização*, como foi sugerido no capítulo 01 é uma reivindicação anterior aos processos de restauro, reparação ou reconhecimento pela instância oficial, buscando a *reescrita ou deslocamento da memória disponível*, e não uma anulação do valor de memória, conforme ficaria implícito num contexto de descartabilidade, consumo e efemeridade de algum bem específico no contexto contemporâneo da obsolescência programada. A demanda do restauro do Casarão Magitot continua em aberto, o que poderia proporcionar uma renovação comunitária do imóvel oficialmente reconhecido como patrimônio cultural pelo poder municipal. Ao contrário da arruinação de Navaro-Yashin (2009), onde permanece intocada uma memória do trauma da guerra, a *desruinização* prevê a preservação da memória espacial, a agência de outros sujeitos, com usos alternativos e outros sentidos locais acrescidos.

Noutro caso, os intelectuais suburbanos da Várzea também apropriaram-se do repertório bélico ou simbólico e ruinoso dos vencedores da história oficial, como o fizeram com a estátua de João Fernandes Vieira localizada no território do Arruado, por iniciativa do Movimento Cultural da Várzea, indicando um certo “fascínio”, uma aura romântica emitida pelas glórias dos “heróis” de guerra na Insurreição Pernambucana. O mesmo pode ser visto, inconscientemente para muitos, para a iconologia da nobreza francesa exibida nos vitrais do Cinema São Luiz, usadas como símbolo de resistência, numa suposta circularidade de referências eruditas e populares. Do mesmo modo que os varzeanos do Salve o Casarão da Várzea, os movimentos da classe artística atuante na região central e metropolitana, também pleiteavam uma restauração de equipamentos culturais, uma *desruinização* do Teatro do Parque, do Edifício AIP e do Cine Olinda, por exemplo. Portanto, tal questão relativa à posição de classe, ou sobre se as frações de classe média estariam mais predispostas ao fascínio, justamente seriam as mais próximas da elite, por exemplo, e os mais próximos da denúncia, seriam os sujeitos do setor médio menos favorecido, não pode ser respondida como um juízo do senso comum do tipo “quem gosta de pobreza, é intelectual”.

Constatou-se sob os regimes referidos uma distribuição heterogênea dos mesmos incômodos e também a mesma carnavalização das troças carnavalescas, a apropriação das manifestações culturais populares para enfrentar ou atuar num contexto de contestação espacial do hegemônico e do institucional, entre subúrbio e centro. E um fascínio, próximo

ao “gosto pelo inacabado” das ruínas, assinalado por Giorgio Agamben (2012) e a “imaginação romântica que sobrevive na nossa sensibilidade contemporânea alimentada por memórias e esperanças” que Ignasi de Solà-Morales (1995, s.p). percebeu nos artistas visuais em geral na atualidade, de modo a encarar a “ruína como abertura” ou “potencialidade”, dialogando com a desmaterialização própria da arte contemporânea (ZANINI, 2018). Como foi antevisto na introdução da tese, a ideia do curador Márcio Harum, sugerindo uma “*metabolização dos espaços urbanos nas grandes metrópoles brasileiras*” na mostra coletiva *A Cidade, As Ruínas e o Depois*, aberta em setembro de 2016 na Torre Malakoff e visitada pelo pesquisador, revela uma preocupação que acabou repercutindo em todos os processos examinados por aqui e que foram encarados como *respostas culturais à modernização*, performadas nos artivismos. Essas práticas puderam ser visualizadas desde as obras de arte, vídeos e filmes que encerram uma crítica em forma de contestação espacial ou nos atos de resistência ou ocupação cultural criativa no estilo do Ocupe Estelita, estimulando uma cena artística, um “novo manguebeat”, nas festas-manifesto Pérola Pulsante ou nos recursos empregados pelos varzeanos além da ocupação - a pichação nos tapumes da UFPE e o vandalismo no espigão construído na rua Amaro Poroca, o mapeamento socioafetivo que estimula uma cartografia situacionista crítica e alternativa ao oficial, o inventário participativo das manifestações culturais varzeanas por Elizama Messias e Ana Emília Castro, os festivais colaborativos organizados por Well Carlos e por Edelson Albuquerque pelo Movimento Cultural da Várzea. Além dos exercícios lúdicos-construtivos, conforme proposição situacionista, e portanto, influenciada pela pauta do direito à cidade, empregados pelo movimento Direitos Urbanos - a Troça Carnavalesca Empatando Tua Vista, o Ki-Plano, performance/happening/protesto humorístico que denunciou uma revisão do Plano Diretor sendo tratada feito refresco instantâneo, sem a participação da população, um “ki-suco”.

Quanto ao uso que esses sujeitos fazem das imagens, também foi notado a tendência de associar um ícone da cultura popular como contraponto à situação ruínosa, um elemento de desruinização pela resistência cultural. Como signos de “autenticidade” que sintetizam o caráter nacional, previsto nas relações alegóricas do discurso sobre o patrimônio expostas em José Reginaldo Gonçalves (1996), algumas manifestações ou protagonistas da chamada cultura popular foram concebidos por símbolos que representam um ideal de resistência ou partes de uma totalidade requerida pela classe intelectual e artística: a presença da cirandeira Lia de Itamaracá que emergiu na narrativa dos filmes de Kleber Mendonça Filho, Recife Frio

(2009) e Bacurau (2019) com um papel do tipo providência divina ou *Deus Ex-Machina* (*deus surgido da máquina*) para solucionar o desfecho da trama; a forma como as manifestações populares culturais da Várzea são exaltadas como repertório representativo da comunidade pelos intelectuais locais em seus inventários e projetos de extensão. E como destacou o participante e pesquisador Cláudio Bezerra (2001), citado anteriormente, sobre os coletivos que articularam suas ações de contestação espacial e política, mediante videoativismo entre aos anos 80 e anos 90, no Recife, dentre estes a mencionada TV VIVA, as manifestações da classe operária e populares eram assimiladas nos programas audiovisuais, vinculados ao assessoramento e à televisão comunitária, por estes grupos a partir de três categorias de análise do filósofo russo Mikhail Bakhtin: *dialogismo, polifonia e carnavalização*.

A *desruinização*, em contraste com a *arruinação* do trauma pela memória estagnada, providencia um agenciamento da memória viva e dinâmica ou uma forma de encarar a *ruína como abertura e potencialidade*, de acordo com a ideia já exposta do *terrain vague* de Ignasi de Solà-Morales (1995), cuja enunciação indica que “o vazio é a ausência, mas também a esperança, o espaço do possível. O indefinido, o incerto, é também a ausência de limites, uma sensação quase oceânica para usar o termo de Freud, a expectativa de mobilidade e a errância”. Portanto, antes de provocar o abalo ou uma dissolução da energia pulsional de revolta, para uma certa tradição de cultura de esquerda que incorpora o luto e a melancolia em seu programa político, como apontado por Enzo Traverso (2018), a ruína tem, contraditoriamente, promovido um engajamento humano, assim como o absurdo em Camus. Mas não só: a ruína que reserva ainda uma identidade, em contraste aos escombros/destroços indiferenciados em Andreas Huyssen (2014), ou como a brecha da natureza que perturba a cultura para Simmel (2016), e permite uma insurgência do não-humano, como os fungos pesquisados por Anna Tsing (2019). Ou até mesmo, como uma forma de não sucumbir num suposto inferno, observando-se as ruínas e os sujeitos que as ocupam, conforme expressa o trecho final de *As Cidades Invisíveis*, Italo Calvino (1990) - tão largamente citado nos manifestos e programas de disciplinas acadêmicas que até virou um mantra dos artistas -, difundindo um conselho sobre duas formas de não sofrer; o mais cômodo seria acostumando-se ao inferno, a ponto de não mais percebê-lo e uma outra medida mais esforçada, que prevê um investimento contínuo para discernir o que não é inferno e *abrir espaço*. Uma tarefa para essa melancolia política de esquerda consiste, precisamente, em encarar essa sensação quase oceânica, na abertura do ruinoso, do inacabado e do baldio que

coexiste ao excesso de informação, sem desespero ou indiferença, mas prestando atenção às pistas, *aos resíduos*, como fazem ou tentam fazer os chamados *trapeiros da modernidade e os arqui-filólogos/ruinólogos*. Talvez, uma vazão serenamente lúdica para a alteridade constante dos estímulos urbanos, ruinosos ou não, que nos inquietam o tempo todo, imersa sobre esse manto de camuflagem lacunar.

REFERÊNCIAS

Bibliografia citada e consultada:

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. **Signatura rerum**: sobre el método. Adriana Hidalgo editora: Buenos Aires, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias**: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. São Paulo: Hedra, 2012 (Coleção Bial).

AGIER, Michel. **Antropologia da Cidade**. lugares, situações, movimentos. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

ALBUQUERQUE, Juliene Tenório de, A luta dos movimentos sociais urbanos: criação e manutenção do PREZEIS. In: **II Simpósio Lutas Sociais na América Latina**, Florianópolis. Lutas Sociais na América Latina, 2006. Disponível em <http://www.uel.br/grupo-pesquisa/gepal/segundosimposio/julienetenoriodealbuquerque.pdf>

ALBUQUERQUE, Marcos; LUCENA, Velela. **Arraial Novo do Bom Jesus**: Consolidando um processo, iniciando um futuro. Recife: Ed. Grafortre LTDA, 1997.

ALLOA, Emmanuel. Virada icônica: Um apelo por três voltas no parafuso. **MODOS**: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 3, n. 1, p. 91–113, 2019. DOI: 10.24978/mod.v3i1.4077. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8662932>.

ALVES, André. **Os Argonautas do Mangue**. Precedido de Balinese Character (re)visitado (de Etienne Samain), Campinas-São Paulo: Editora da Unicamp e Imprensa Oficial, 2004.

AMORIM, Luiz. **Obituário arquitetônico**: Pernambuco modernista. Recife: Fundarpe, 2007.

AMSELLE, Jean-Loup. Etnias e espaços: por uma antropologia topológica. In: Jean-Loup Amselle & Elikia M'Bokolo (orgs.). **No Centro da Etnia** - Etnias, tribalismo e Estado na África. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ANDRADE, Ana Luiza; BARROS, Rodrigo Lopes; CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt. **Ruinologias**: Ensaios sobre Destroços do Presente. Florianópolis: EdUFSC, 2016.

ANDRADE, Jonathas de. **Ressaca Tropical**. São Paulo: Ubu, 2016.

- ANDRADE, Manuel Correia de. **Pernambuco Imortal**. Recife: Jornal do Commercio, 1995.
- ANTELO, Raúl. **A ruinologia**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2016.
- ANTUNES, Ricardo Luis Coltro. **Os Sentidos do Trabalho** : ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho. 2.ed. São Paulo, SP : Boitempo, 2009.
- ARANTES, Antônio. **O espaço da Diferença**. Campinas: Papirus, 2000.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ARRAES, Miguel Newton; COELHO, Germano. Que foi MCP? **Arte em Revista**, ano 2, v. 3, 1964. Disponível em <http://forumeja.org.br/df/sites/forumeja.org.br/df/files/depnew.pdf>
- ARRAIS, Raimundo. **O Pântano e o Riacho**: a formação do espaço público no Recife do século XIX. São Paulo: Humanitas, 2004.
- ATIQUE, Fernando **Arquitetura evanescente**. O desaparecimento de edifícios cariocas em perspectiva histórica. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2019
- AUGÉ, Marc. **Não-Lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. 5ed. Campinas: Papirus, 2005.
- AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. **Modernismo e Regionalismo**: Os Anos 20 em Pernambuco. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, 1984.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BATISTA, Micheline Dayse Gomes Batista. **Entre a rede e a comunidade**: interação e comunicação nos grupos do Facebook – o caso do Direitos Urbanos | Recife. Tese apresentada ao PPGS- UFPE no ano de 2015.
- BARBALHO, Alexandre. Estado, mídia e identidade: políticas de cultura no Nordeste contemporâneo. **Revista Alceu**. v. 4, n.8, jan./jun, 2004. pp.156-167.
- BARBOSA, Letícia Rameh. **Movimento de Cultura Popular em Pernambuco** Evolução e Impactos na Sociedade . Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, do Centro de Educação da Universidade Federal da Paraíba – PPGE/CE/UFPB, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Educação. João Pessoa, 2007.
- BARTHEL, Stela Gláucia Alves. **Vestígios do Art Déco na cidade do Recife (1919-1961)**: abordagem arqueológica de um estilo arquitetônico. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-Graduação em Arqueologia, Recife, 2015.
- BAUDELAIRE, Charles. **O Pintor da Vida Moderna**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2010.

- BERNARDES, Denis. **Recife: o caranguejo e o viaduto**. Recife: Ed. UFPE, 1996.
- BENJAMIN, Walter. **Walter Benjamin - Obras escolhidas**. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaaios sobre literatura e história da cultura. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BEZERRA, Amílcar & WELLER, Fernando. A "Brodagem" e a crítica audiovisual em Pernambuco. In: **Estudos Universitários: Revista de Cultura da Universidade Federal de Pernambuco** V. 34 | N. 1 e 2 | Recife : Ed. UFPE, Set. 2017.
- BEZERRA, Roberto de Araújo, Cláudio.. **Tradição e ruptura no audiovisual: Um estudo de linguagem do vídeo popular em Pernambuco na década de 1980**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2001.
- BOCCHETTI, André. Entre golpes e dispositivos: Foucault, Certeau e a constituição dos sujeitos. **História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography**, Ouro Preto, v. 8, n. 18, 2015. DOI: 10.15848/hh.v0i18.921. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/921>
- BOLLE, Willi. A modernidade como "Trauerspiel": Representação da história em W. Benjamín, "Origem do drama barroco alemão". **Revista de História**, [S. l.], n. 119, p. 43-68, 1988. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18571>
- BORGES, Jennifer dos Santos. **Terras da União – patrimônio de quem?** Sobre produção e apropriação do espaço urbano em terras públicas. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano,, Recife, 2015.
- BORGES, Valter da Rosa. **A Parapsicologia em Pernambuco**. Recife: Edição do Instituto Pernambucano de Pesquisas Psicobiofísicas, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. 2ªed. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. **Coisas Ditas**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- BOURDIEU, Pierre. O Capital Social – Notas Provisórias. In: NOGUEIRA, Maria Alice e CATANI, Afrânio (org.). **Escritos de educação**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- BOTTOMORE, Tom e NISBET, Robert. **História da análise sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

BRANDÃO, Zeca (Org.). **Núcleo Técnico de Operações Urbanas**: Estudos 2007 – 2010. Recife: CEPE, 2012

BRASIL. **Decreto-Lei nº25, de 30 de novembro de 1937** – Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del0025.htm

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**: promulgada em 5 de outubro de 1988. 4. ed. São Paulo: Saraiva, 1990.

BRASIL. **LEI Nº 10.257, DE 10 DE JULHO DE 2001**. Estatuto das Cidades. Regulamenta os arts. 182 e 183 da Constituição Federal, estabelece diretrizes gerais da política urbana e dá outras providências. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/LEIS_2001/L10257.htm

BRENNAND, Francisco. **Diálogos do Paraíso Perdido**. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife, 1990.

BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. A fabricação da Pernambucália em Recife (1967-1973): configurações históricas do “movimento tropicalista” em Pernambuco. In: FENERICK, José Adriano (org.). Dossiê Música Popular: tradição e experimentalismo **História** (São Paulo) v.37, 2018.

BRITTO, Jomard Muniz de; LEITE, João Denys Araújo. **Arrecife de Desejo**. Rio de Janeiro: Leviatã Publicações, 1994.

BRUMANA, Fernando Giobellina. **Antropologia dos sentidos**: introdução às ideias de Marcel Mauss. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BRUNO, Fabiana. Imagens, palavras e montagens: a potência da experimentação das grafias no fazer antropológico. Trabalho apresentado na **31ª Reunião Brasileira de Antropologia**, realizada entre os dias 09 e 12 de dezembro de 2018, Brasília/DF.

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Ubu, 2017.

CACCIARI, Massimo. **A Cidade**. 4.ed^a. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010

CALABRE, Lia (Org.), **Políticas culturais**: diálogos e tendências, Coleção FCRB Aconteceu, Vol. 11, Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa, 2010.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. **Cidade de muros**: crime, segregação e cidadania em São Paulo. São Paulo, Editora 34/Edusp, 2000.

CALVINO, Italo. **As Cidades Invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMUS, Albert. **L'Exil et Le Royaume**. Paris: Folio / Editions Gallimard, 1957.

CANTARELLI, Rodrigo. **Contra a Conspiração da Ignorância com a Maldade:** A Inspeção de Monumentos de Pernambuco. Recife: Editora Massangana, 2016.

CARENA, Carlo. Ruína/restauro. In: ROMANO, Ruggiero (org.). **Enciclopédia Einaudi**, V. 1. Memória – História. Porto: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.

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

CASTELLS. Manuel. **Lutas Urbanas e Poder Político.** Porto: Afrontamento/Gráfica Firmeza, 1976.

CASTELLS, Manuel. **A Teoria Marxista das Crises Econômicas e As Transformações do Capitalismo.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

CASTELLS, Manuel. **Redes de indignação e esperança:** movimentos sociais na era da internet. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

CASTELLS, Manuel; CARDOSO, Gustavo; CARAÇA João. **A Crise e seus Efeitos:** as culturas econômicas da mudança. São Paulo: Paz e Terra, 2013.

CASTRO, Eduardo José de. **A inauguração de um museu de arte no Recife :** sociedade, bastidores e exposição (1981). Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-Graduação em História, Recife, 2018.

CASTRO, Josué de. Visões do Recife. In: SOUTO MAIOR, Mário & DANTAS SILVA, Leonardo (orgs.). **O Recife:** Quatro Séculos de sua paisagem. Recife: Editora Massangana, 1992.

CAVALCANTI, Carlos Bezerra. **O Recife:** Pontos de Encontro. Recife; Edição do Autor, 1999.

CAVALCANTI, Raíza Ribeiro. **SPA das Artes :** entre a utopia e a ideologia : uma análise das relações entre práticas discursivas no interior do SPA das Artes do Recife. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

CAVALCANTI, Vanildo Bezerra. **Recife do Corpo Santo.** Recife: Prefeitura Municipal do Recife, 1977.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano:** 1. Artes de fazer. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2008

CHACON, Vamireh. **O Capibaribe e o Recife.** História Social e Sentimental de um Rio. Recife: Secretaria de Educação e Cultural de Pernambuco, 1959.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio.** São Paulo: Editora da Unesp: Estação Liberdade, 2006.

COELHO NETO, José Teixeira. **O Que é Ação Cultural**. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1989.

COELHO NETO, José Teixeira. **Usos da Cultura**: políticas de ação cultural. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

COELHO NETO, José Teixeira. **A Cultura e seu Contrário**: cultura, arte e política pós-2001. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2008.

COLLIER,, Bárbara Pereira **SPA das artes**: memória, legitimação e afeto. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Recife, 2018

COLLINS, Randall. **Quatro Tradições Sociológicas**. Petrópolis: Vozes, 2009.

CORRÊA, Pamela Cordeiro Marques. **Desobediência tecnológica e gambiarra**: o design espontâneo periférico como caminho para outros futuros. 2019. 131 f., il. Dissertação (Mestrado em Design)—Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

COSTA, Julie Hanna de Souza Cruz e Costa. **Itinerários de uma Intervenção Urbana**: o movimento #OcupeEstelita e a luta pelo Direito à Cidade no Recife, (2016). Percursos Revista de Antropologia, v. 2, n. 1 (2016), Disponível em <http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/pe/article/view/6291>

COUTINHO, Edilberto. **Bar Savoy**. Recife: CEPE, 1995.

CUNHA, Francisco Carneiro da; HELVÉCIO, Luiz. **Calçada** – o primeiro degrau da cidadania. Recife: Editora INTG, 2013.

CYMBALISTA, Renato; FELDMAN, Sarah; KÜHL, Beatriz (Org.). **Patrimônio cultural**: memória e intervenções urbanas. São Paulo: Annablume, 2017.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

D'ANGELO, Martha. A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin. **Estudos Avançados**, 20(56), 237-250, 2006 Recuperado de <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10132>

DI GIOVANNI, Julia Ruiz. Artes de abrir espaço. Apontamentos para a análise de práticas em trânsito entre arte e ativismo, In: **Cadernos de Arte e Antropologia** [Online], Vol. 4, No 2 | 2015, posto online no dia 01 outubro 2015, URL : <http://journals.openedition.org/cadernosaa/911> ; DOI : 10.4000/cadernosaa.911

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou, O Gaio Saber Inquieto**. - O olhar da história, Vol. III. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DINIZ, Clarissa. **Crachá**: aspectos da legitimação artística (Recife-Olinda, 1970 a 2000). Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2008.

DINIZ, Clarissa. **Pernambuco Experimental**. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2014.

DUBEUX, Ana. Extensão Universitária No Brasil: Democratizando o Saber da Universidade na Perspectiva do Desenvolvimento Territorial. **Sinergias** - Dialogos educativos para a transformação social, v. 6, p. 9-24, 2018.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo: Edições Paulinas, 1989.

DUVIGNAUD, Jean. **Festas e civilizações**. Fortaleza: UFC; Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983

ERIKSEN, Thomas Hylland e NIELSEN, Finn Sivert. **História da Antropologia**. Petrópolis-RJ: Vozes, 2007.

FÁVERO, Osmar; MOTTA, Elisa. (2012). As fichas de cultura do Sistema de Alfabetização Paulo Freire: um “Ovo de Colombo”. **Revista Linhas Críticas**, v. 18 n. 37, set./dez. 2012.

FAVRET-SAADA, Jeanne. “Ser Afetado”. **Cadernos de Campo**, ano 14, n. 13, . São Paulo: USP, 2005: Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50263>

FERREIRA, Genovan Pessoa de Moraes. TV Viva: da não comunicação à comunicação no lugar Migração e cotidiano. **GEOUSP Espaço e Tempo (Online)**, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 39-49, 1998. DOI: 10.11606/issn.2179-0892.geousp.1998.123282. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/geousp/article/view/123282>.

FERRER, Bruna Rafaella. **Guia Comum do Centro de Recife: Arqueologia do Presente**. Recife: Fundarpe, 2015.

FIGURELLI, Marilei Catia. **Arte Interativa e colaborativa em rede: Estudo de caso do coletivo pernambucano Re:combo**. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós Graduação em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes UFBA, Salvador, 2006.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema Pernambucano: uma história em ciclos**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo : Hucitec, 1985.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 2011.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

FORPROEX. **Política Nacional de Extensão Universitária**. Florianópolis: Imprensa Universitária, 2015. Disponível em <https://proex.ufsc.br/files/2016/04/Pol%C3%ADtica-Nacional-de-Extens%C3%A3o-Universit%C3%A1ria-e-book.pdf>

FRANCO, Thais. **Não é bem assim** : vertentes da ironia na arte de Patricio Farias, Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de mestre em Artes Visuais, na área de concentração em História, Teoria e Crítica de Arte., Porto Alegre, 2018.

FREYRE, Gilberto. Prefácio. In: PINTO, Estêvão. **Muxarabis e Balcões e outros ensaios**. São Paulo: Companhia Editora Nacional. 1958.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e Mucambos**: introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil. 5ªed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1977

FREYRE, Gilberto. O caráter da cidade. In: SOUTO MAIOR, Mário; DANTAS SILVA, Leonardo (orgs.). **O Recife**: Quatro Séculos de sua paisagem. Recife: Editora Massangana, 1992.

FREYRE, Gilberto. **Assombrações do Recife Velho**: algumas notas históricas e outras tantas folclóricas em torno do sobrenatural no passado recifense. 6ª ed. São Paulo: Global, 2008.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GELL, Alfred. **Arte e Agência**: uma teoria antropológica. São Paulo: Ubu, 2018.

GROYS, Boris. **Arte, Poder**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

GOMES, Carlos. **Canções iluminadas de sol**: entre tropicalismos e manguabeats. Recife: Editora do Autor, 2018.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GOMES, Paula. O Novo Cinema de Pernambuco. **Ciência e Cultura**. vol.68 N.1 São Paulo Jan./Mar. 2016. Disponível em <http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v68n1/v68n1a17.pdf>

GONÇALVES, Alicia Ferreira. Sobre o conceito de cultura na Antropologia. **Cadernos de Estudos Sociais**, Recife, v. 25, n.1, p. 61-74, 2010.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre cenografias**. O museu e a exposição de arte no século XX. São Paulo: EdUSP/FAPESP, 2004.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A Retórica da Perda**: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996.

GONÇALVES DIAS, Caio. **Da “Antropologia Filosófica” ao “Do-In Antropológico”**: um estudo crítico da ideia de políticas culturais no Brasil (1985-2013). Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/Museu Nacional-UFRJ, Rio de Janeiro, 2014.

- GUERRA, Flávio. **Arrecife de Sam Miguel**. Recife: Arquivo Público Estadual, 1954
- HAESBAERT, Rogério. **Territórios Alternativos**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HANNERZ, Ulf. Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional. In: **Mana**. Rio de Janeiro. N. 3, vol. 1, p. 7-39, Abril de 1997.
- HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. **Teresa**. Revista de Literatura Brasileira, v.2, 2001, p.10 – 66. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116560>
- HEINICH, Nathalie. **A Sociologia da Arte**. Bauru: Edusc, 2008.
- HERTZ, Robert. **Death and the right hand**. London: Routledge, 2004.
- HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. **Imagem-violência: etnografia de um cinema provocador**. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.
- HOBBSAWN, Eric. **A era dos extremos: O breve século XX, 1914-1991**. 2ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003
- HOLLANDA, Heloísa Buarque; GONÇALVES, Marcos A. **Cultura E Participação nos anos 60**. (Coleção Tudo é História nº 41) 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986
- HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- HUYSEN, Andreas. **Memórias do Modernismo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- HUYSEN, Andreas. **En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización**. Buenos Aires/ México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- HUYSEN, Andreas. **Culturas do Passado-Presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25 44, jan./jun. 2012
- JACCOUD, Mylène & MAYER, Robert. A observação direta e a pesquisa qualitativa. In: POUPART, Jean et al. **A Pesquisa Qualitativa: Enfoques epistemológicos e metodológicos**. Petrópolis: Vozes, 2008.
- JACOBS, Jane. **Morte e Vida de Grandes Cidades**. 3 ed. São Paulo: Martins, 2011

JACQUES, Paola Berenstein. Montagem Urbana. In: GLEDHILL, John; HITA, Maria Gabriela; PERELMAN, Mariano (org.). **Disputas em Torno do Espaço Urbano: Processos de [re]produção/construção e apropriação da cidade**. Salvador: EDUFBA, 2017.

JATOBA, Pedro Henrique; VILUTIS, Luana. Produtora Cultural Colaborativa. Recife: **Revista EXPOIDEA**. 2010, v.1 n.1 2010. Disponível em: <http://issuu.com/expoideafeiradofuturo/docs/revista_expoidea_2010 >

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis". IN: LIMA, Luiz Costa (Org.). **A literatura e o leitor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JUREMA, Aderbal. **O Sobrado na paisagem recifense**. 2ed. Recife: Ed. UFPE, 1977.

KOSTER, Henri. A Vila de Santo Antônio do Recife. In: SOUTO MAIOR, Mário & DANTAS SILVA, Leonardo (orgs.). **O Recife: Quatro Séculos de sua paisagem**. Recife: Editora Massangana, 1992.

KRACAUER, Siegfried. Culto ao Entretenimento nos Palácios de Cinema de Berlim. **Espaços & Debates** - Revista de Estudos Regionais e Urbanos. Dossiê Imagens e Representações da Cidade. São Paulo: Núcleo de Estudos Regionais e Urbanos - NERU. Ano IX - 1989, Nº 27

KRACAUER, Siegfried. **Os Empregados**. Lisboa: Antígona, 2015.

KUPER, Adam. **Cultura, a visão dos antropólogos**. Bauru: EDUSC, 2002.

KUSCHNIR Karina. Bakhtin, Ginzburg e a Cultura Popular. **Cadernos De Campo (São Paulo-1991)** 3(3), 76-88, 1993 <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v3i3p76-88>

LACERDA, N.; ZANCHETTI, S. A Revitalização de Áreas Históricas como Estratégia de Desenvolvimento Local: Avaliação do Caso do Bairro do Recife. **Revista Econômica do Nordeste**, Fortaleza, v. 30, n. 1, p 8-24, jan-mar 1999

LE CORBUSIER. **Towards a new architecture**. New York: Dover Publications, 1986.

LECLERC, Gérard. **Sociologia dos Intelectuais**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2004.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990. (Coleção Repertórios).

LEFEBVRE, Henri. **A produção do espaço**. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: La production de l'espace. 4º Ed. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão: início – fev. 2006. Disponível em: http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/arq_interface/1a_aula/A_producao_do_espaco.pdf

LEFEBVRE, Henri. **O Direito à Cidade**. 5ª ed. São Paulo: Centauro, 2011.

LEIRNER, Piero. **O Brasil no Espectro de uma Guerra Híbrida:** militares, operações psicológicas e política em uma perspectiva etnográfica. São Paulo: Alameda Editorial, 2020.

LEITÃO, Lúcia. **Quando o ambiente é hostil:** uma leitura urbanista da violência à luz de Sobrados e Mocambos e outros ensaios gilbertianos. 2^{ed}. Recife: Editora UFPE, 2014.

LEITE, César Donizetti Pereira & LEITE, Adriana Regina Isler Pereira. Imagens como Epígrafe: Imagens Lúdicas de Experiência Infantil. **RevistAleph** ANO XI - Número 22, Dezembro de 2014. Disponível em <https://periodicos.uff.br/revistaleph/article/view/39079/22517>

LEITE, Rogério Proença. **Contra-Usos da Cidade:** Lugares e Espaço Público na Experiência Urbana Contemporânea. 2^a ed. Campinas, Editora da Unicamp, 2007.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**, Lisboa/São Paulo: Ed. 70/Martins Fontes, 1981.

LIMA, Felipe Scovino Gomes. **Táticas, posições e invenções:** dispositivos para um circuito da ironia na arte contemporânea brasileira. 2007. 300 f. Tese (Doutorado em Arte Visuais) - Programa de PósGraduação em Artes Visuais, Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

LIMA, Joana D' arc de Sousa. **Cartografias das Artes Plásticas no Recife dos anos 1980:** Deslocamentos Poéticos Entre as Tradições e o Novo. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011. Disponível em <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7615>

LIMA, Joana D'Arc de Souza. **Cartografias das Artes Plásticas no Recife dos anos 1980:** deslocamentos poéticos e experimentais. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2014.

LINO, Bárbara Cristina dos Santos Lino; NASCIMENTO, Cristiano Felipe Borba do. De esculpir e materializar os tempos: a representação cinematográfica da paisagem vertical da cidade do Recife. In: **Revista de Estudios Brasileños** Año 2017, Vol. 4, Número Extraordinario 7 (Número Especial cine brasileiro CIHALCEP). p. 49-62. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/484492>

LIRA, José Tavares Correia de. **Mocambo e cidade:** regionalismo na arquitetura e ordenação do espaço habitado. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

LIRA, Paula de Vasconcelos. **Uma antena parabólica enfiada na lama:** ensaio de diálogo complexo com o imaginário do MangueBit. 2000. Dissertação (Mestrado em Antropologia Cultural – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2000.

LOTTMAN, Herbert R. **A Rive Gauche:** escritores, artistas e políticos em Paris 1930-1950. 2a ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

LÖWY, Michel. **Romantismo e messianismo.** São Paulo: Perspectiva, 1990

LÖWY, Michel. A Cidade, lugar estratégico do enfrentamento das classes: insurreições, barricadas e haussmanização de Paris nas passagens de Walter Benjamin. In: BENSÂID, Daniel e LÖWY, Michel. **Centelhas: marxismo e revolução no século XXI**. São Paulo: Boitempo, 2017.

LÖWY, Michel. Sobre o conceito de “afinidade eletiva” em Max Weber, Michael Löwy **PLURAL**, Revista do Programa de Pós -Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v.17.2, 2011

LUBAMBO, Cátia Wanderley. **Bairro do Recife: Entre o Corpo Santo e o Marco Zero**. Recife: Cia Editora de Pernambuco, 1991.

LYRA, Carla. **#OCUPE ESTELITA: a resistência cultural pelo direito à cidade**. REVISTA POLÍTICAS PÚBLICAS & CIDADES. v.3, n.3, set/dez, 2015, Disponível em <http://periodico.revistappc.com/index.php/RPPC/article/view/22>

LYRA, Carla. **Cartografias da Manguetown** : cultura e memória no bairro do Recife Tese (Doutorado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

MACIEL, Jarbas. Fundamentação teórica do Sistema Paulo Freire de Educação. In: FÁVERO, Osmar. (Org.). **Cultura popular, educação popular: memória dos anos 60** . Rio de Janeiro: Graal , 1983.

MADUREIRA, Sevy. **Bairro do Recife: A Revitalização e o Porto Seguro da Boemia**. Recife: SEPLAN, 1996.

MAGNANI, José Guilherme C. Quando O Campo É A Cidade: Fazendo Antropologia Na Metrópole. In: MAGNANI, José Guilherme C. & TORRES, Lilian de Lucca (Orgs.) **Na Metrópole - Textos de Antropologia Urbana**. EDUSP, São Paulo, 1996.

MAGNANI, José Guilherme C. De Perto e de Dentro: notas para uma etnografia urbana. **REVISTA BRASILEIRA DE CIÊNCIAS SOCIAIS**. V. 17. Nº 49, Junho de 2002.

MAIA JÚNIOR, Ricardo César Campos **Uma poética audiovisual da transgressão em Jomard Muniz de Britto**. Dissertação de mestrado em Comunicação, da Linha de Pesquisa Estética e Cultura Midiática, apresentada ao Programa de Pós Graduação em Comunicação (PPGCOM), como requisito para a obtenção do título de Mestre em Comunicação. Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Recife, 2009.

MALHÃO, Rafael da Silva. Práticas desviantes: da gambiarra a desobediência tecnológica, quebrando a sócio-lógica do capital. **Anais da ReACT/V Reunião de Antropologia da Ciência e Tecnologia**, Maio de 2015 , Porto Alegre. Disponível em <https://ocs.ige.unicamp.br/ojs/react/article/view/1372>

MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

MARTINS, José de Souza. **O cativo da terra**. 9ª ed. São Paulo: Editora Contexto, 2010

MARTINS, José de Souza. **A sociabilidade do homem simples:** cotidiano e história na modernidade anômala. 3ª ed. São Paulo: Editora Contexto, 2012.

MARICATO, Ermínia. **Para Entender a Crise Urbana.** São Paulo: Expressão Popular: 2015.

MARICATO, Ermínia. As ideias fora do lugar e o lugar fora das ideias. In: ARANTES, Otilia; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. **A Cidade do Pensamento Único:** Desmanchando Consensos. 8ª edª. Petrópolis: Vozes, 2013.

MEDEIROS, Roseana Borges de. **Maracatu rural:** luta de classes ou espetáculo? (Um estudo das expressões de resistência, luta e passivização das classes subalternas). Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Serviço Social, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003.

MEDEIROS, Mércia Carréra de. **A Lógica de Planejamento Português na Capitania De Pernambuco – 1535 A 1555.** Dissertação para obtenção do grau de Doutor em Arqueologia, Universidade do Porto - Faculdade de Letras Departamento de Ciências e Técnicas do Património. Porto, 2011.

MESQUITA, Gustavo. **Gilberto Freyre e o Estado Novo:** Região, Nação e Modernidade. São Paulo: Global, 2018.

MELLO, Evaldo Cabral de. **Aspectos da descaracterização do Recife.** Recife: Edição do Grêmio Literário Ruy Barbosa. Coleção Espaço e Tempo I, 1951.

MELLO, José Gonsalves de. **João Fernandes Vieira:** Mestre de Campo do Terço de Infantaria de Pernambuco. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2000.

MELO, Júlia Morim de. Mais Além da Rua do Bom Jesus: **A revitalização do Bairro do Recife,** a população e outros usos do local. Dissertação apresentada ao PPGA UFPE, Recife, 2003.

MENDONÇA, Luciana Ferreira Moura. **Do mangue para o mundo:** o local e o global na produção e recepção da música popular brasileira. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP. Campinas, 2004.

MENDONÇA FILHO, Kleber. **Três Roteiros:** O Som ao Redor: Aquarius: Bacurau. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MOTA, Mauro. **Modas e Modos.** Recife: Editora Raiz, 1977.

NASCIMENTO, Alexandre Sabino do. **Recife, a Noiva da Revolução**: entre os circuitos espaciais de inclusão/exclusão e a resistência urbana contemporânea. Revista. Brasileira de. Estudos Urbanos Regionais, V.17, N.3, P.49-67, Recife, Set./Dez. 2015.

NAVARO-YASHIN, Yael. Affective spaces, melancholic objects: ruination and the production of anthropological knowledge. **Journal of the Royal Anthropological Institute** V.15, N. 1: 1-18, 2009

NAVARO-YASHIN, Yael. Objetos de violencia, espacios afectivos, zonas de ruina: Un estudio teórico de los ambientes de la posguerra. **Bifurcaciones**: revista de estudios culturales urbanos, Nº. 14, 2013

<http://www.bifurcaciones.cl/2013/10/espacios-afectivos-objetos-melancolicos/>

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. Cinema em Pernambuco: A Doutrina dos Afetos. **V Congreso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y I**, 2014. Disponível em <http://www.asaeca.org/aactas/mansur.pdf>

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. **A brodagem no cinema em Pernambuco**. Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de doutor pelo Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, na linha de pesquisa Estéticas e Culturas da Imagem e do Som. Recife, 2014

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n.10, dez. 1993, p.7-28.

NUIJTEN, Monique; KOSTER, Martijn; VRIES, Pieter de; CABRAL, Augusto Antonio Campelo. REGIMES OF SPATIAL ORDERING IN BRAZIL: neoliberalism, leftist populism and modernist aesthetics in slum upgrading in Recife. **Caderno CRH** [online]. 2018, vol.31, n.82, pp.59-73. Disponível em <https://periodicos.ufba.br/index.php/crh/article/view/27087>

OLALQUIAGA, Felipe. **Arte de Guerrilha**: práticas contemporâneas. Trabalho de Conclusão de Curso. Centro de Estudos Latino-Americanos sobre cultura e comunicação. São Paulo, 2019. Disponível em <http://celacc.eca.usp.br/en/celacc-tcc/1644/detalhe>

OLIVEIRA, Elane Abreu de. **A Fotografia como ruína**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

OLIVEIRA, Tiago Henrique de. Mudança. **Espaço temporal do uso e cobertura do solo e estimativa do balanço de energia e evapotranspiração diária no município do Recife-PE** Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco. CFCH. Programa de Pós-Graduação em Geografia. Recife, 2012.

OLIVEN, Ruben George. **Por uma Antropologia em Cidades Brasileiras**.IN: VELHO. Gilberto. (coord.) O desafio da cidade. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. 5ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

ORTNER, Sherry. Poder e projetos: reflexões sobre a agência. In: **Conferências e práticas antropológicas: 25ª Reunião Brasileira de Antropologia** - Goiânia 2006. Blumenau: Nova Letra, 2007.

OTTE, Georg. Vestígios de um materialismo estético em Walter Benjamin. In: DUARTE, Rodrigo e FIGUEIREDO, Virgínia (org). **Mímesis e Expressão**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

PASSERON, René. Da estética à poiética, **Porto Arte**, Revista do Mestrado em Artes Visuais. UFRGS. Porto Alegre, v.8, n.15, p. 103-116, nov. 1997.

PAULA, João Antônio de. A extensão universitária: história, conceito e propostas. **Interfaces** - Revista de Extensão da UFMG, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 5-23, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistainterfaces/article/view/18930>.

PÉCAUT, Daniel. **Os intelectuais e a política no Brasil**: entre o povo e a nação. São Paulo: Editora Ática, 1990.

PEIRANO, Mariza. A antropologia como ciência social no Brasil. **Etnográfica** 4(2). Lisboa, Portugal: 219-232, 2000.

PEIRANO, Mariza (Org.). **O dito e o feito**: ensaios de Antropologia dos Rituais. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Núcleo de Antropologia da Política/UFRJ, 2002.

PEIXOTO, Fernanda Arêas. As cidades e seus duplos: os guias de Gilberto Freyre" In: FINAZZI-AGRO, E., VECCHI, R & AMOROSO, B. (orgs). **Travessias do pós-trágico, os dilemas de uma leitura do Brasil**, SP, Editora da Unimarco, 2006.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. 3ª ed. São Paulo: Editora Senac, 2008.

PEREIRA DA COSTA, F. A. **Arredores do Recife**. Recife: Editora Massangana/Fundação Joaquim Nabuco, 2015.

PEREZ, Léa Freitas; AMARAL, Leila; MESQUITA, Wania (org.). **FESTA como perspectiva e em perspectiva**. Rio de Janeiro: Garamond, 2012.

PERNISA JÚNIOR, Carlos; LANDIM, Marisa. O pensamento como imagem. In: PERNISA JÚNIOR, Carlos FURTADO, Fernando Fábio Fiorese, ALVARENGA, Nilson Assunção. (Org.) **Walter Benjamin: imagens**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

PESSOA DE QUEIROZ, Maria Antônia Saldanha; LIRA, Flaviana Barreto. As Casas Modernistas do Recife: Desafios da sua conservação e restauro. **Seminário DOCOMOMO Brasil** - Norte/Nordeste, Manaus-AM, 13 a 16 de agosto de 2018, Disponível em <https://7docomomomanaus.weebly.com/artigos.htm>

PINHEIRO, Jane. **Arte Contemporânea no Recife dos anos 90** : Grupo Camelo, Grupo Carga e Descarga e Betânia Luna. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de

Pernambuco. CFCH. Antropologia Cultural. Recife, 1999. Disponível em <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/16987>

PINHEIRO, Jane. **Arte contemporânea no Recife dos anos 1990**: Grupo Camelo, Grupo Carga e Descarga e Betânia Corrêa de Araújo. 1. ed. Recife: Zanzar, 2016.

PIRES, Álvaro P. Amostragem e Pesquisa Qualitativa: Ensaio Teórico e Metodológico. In: POUPART, Jean et al. **A Pesquisa Qualitativa**: Enfoques epistemológicos e metodológicos. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

PIVA Roberto. **Ciclones**. São Paulo: Nankin, 1997.

PONTUAL, Virgínia e CAVALCANTI, Rafaela. Abertura da Avenida Dantas Barreto: a modernização do centro do Recife, 1930 – 1970. In: Simpósio Temático: A História das Intervenções Urbanísticas e a Modernização das Áreas Centrais das Cidades, João Pessoa: ANPUH – **XXII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA**, 2003.

PONTUAL, Virgínia. Práticas urbanísticas em áreas históricas: o bairro de Recife. **Biblio 3W**, Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales, Universidad de Barcelona, Vol. XII, nº 752, 5 de octubre de 2007. <<http://www.ub.es/geocrit/b3w-752.htm>>.

PUGLIA, Leonardo Seabra. Estado e Política na Retomada da Produção Cinematográfica em Pernambuco. **Revista Livre de Cinema**, v. 4, p. 30-40, 2017.

QUENTAL, Antero de. **Odes Modernas**. São Paulo: Martin Claret, 2008.

RAPOSO, Paulo. “Artivismo”: articulando dissidências, criando insurgências. **Cadernos de Arte e Antropologia**, v. 4, n. 2, p. 3-12, 2015.

RAPOSO, Paulo e DAWSEY, John (org.). Dossiê Artivismo: poéticas e performances políticas na rua e na rede. In: **Cadernos de Arte e Antropologia**, v. 4, n. 2, p. 3-12, 2015

RAMA, Angel. **A cidade das letras**. São Paulo: Brasiliense, 1985

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005

RETONDAR, Anderson. Moebus. . **Sociedade De Consumo, Modernidade E Globalização**. 1. ed. São Paulo/Campina Grande: ANNABLUME/EDUFCG, 2007.

REYNALDO, Amélia. Projeto Urbanístico Recife-Olinda. In: BRASIL. **Operações urbanas**: anais do seminário Brasil – França / Ministério das Cidades. Brasília: Ministério das Cidades, 2009.

RIBEIRO, José da Silva. **Antropologia visual**: da minúcia do olhar ao olhar distanciado. Porto, Edições Afrontamento, 2004.

RIBEIRO, José da Silva. Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação. In: **Revista De Antropologia**, 48(2), 613-648, 2005. <https://doi.org/10.1590/S0034-77012005000200007>

RICHTER, Gerhard. **Imagens de Pensamento**: Reflexões dos escritores da Escola de Frankfurt a partir da vida danificada. São Paulo: Nankin, 2017.

RICOEUR, PAUL. **A Memória, A História, O esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RIEGL Alois. **O culto moderno dos monumentos e outros ensaios estéticos**. Lisboa: Edições 70, 2013.

REIS, Augusto Da Veiga Pessoa. **Fora de cena, no palco da modernidade**: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.

REZENDE, Antonio Paulo. **(Des)encantos modernos**: histórias do Recife na década de vinte. Recife: Fundarpe, 1997.

ROCHA, Renato Vargas da. **Cidades Tentaculares**: Imagens da Metrópole na Poesia de Emile Verhaeren. Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

RODRIGUES, Cleone Augusto. **Espaço, Corpo e Tempo na Temática de O Exílio e o Reino, de Camus**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2018.

ROSSI, Aldo. **A Arquitetura da cidade**. Lisboa: Edições 70, 2018.

ROLNIK, Raquel. **Guerra dos lugares**: a colonização da terra e da moradia na era das finanças. 2015. Tese (Livre Docência) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

ROTHEN, J. C. A universidade brasileira na Reforma Francisco Campos de 1931. **Revista Brasileira De História Da Educação**, 8 (2 [17]), 141-160, 2012. Recuperado de <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/rbhe/article/view/38581>

SAHLINS, Marshal. “O ‘pessimismo sentimental’ e a experiência etnográfica: porque a cultura não é um ‘objeto’ em via de extinção”. In: **Mana** - Estudos de Antropologia Social do Museu Nacional. Rio de Janeiro, v. 3, n. 1 e 2, UFRJ, 1997.

SAMAIN, Etienne (Org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano**: Da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTOS, Márcia Vanessa Malcher dos. **O cinema contemporâneo de Pernambuco**. Tese. (Doutorado em Sociologia), Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Universidade de São Paulo - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2019.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2009.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do Espaço Habitado**: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1994.

SARTORI, Giovanni. **A política**: lógica e método nas ciências sociais. Brasília, Ed. UnB, 1981.

SCHILLER, Friedrich. **Cartas sobre a Educação Estética da Humanidade**, [1795], São Paulo: Editora EPU, 1991.

SCHMID, Christian. A Teoria Da Produção Do Espaço De Henri Lefebvre: Em Direção A Uma Dialética Tridimensional. GEOUSP: **Espaço e Tempo** (Online). Departamento de Geografia - FFLCH - USP, n. 32 (2012). Disponível em <http://www.revistas.usp.br/geousp/article/view/74284>

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978

SEGAUD, Marion. **Antropologia do Espaço**: habitar, funda, distribuir, transformar. São Paulo: Edições Sesc, 2016.

SEIGEL, Jerrold. **Paris Boêmia** - Cultura, Política e os Limites da Vida Burguesa (1880-1930). Porto Alegre: L&PM, 1992.

SETTE, Mário. **Arruar**: histórias pitorecas do Recife antigo. 3ed. Recife: Departamento de Cultura, 1978.

SEVERIEN, Pedro Loureiro **Cinema de ocupação**: uma cartografia da produção audiovisual engajada na luta pelo direito à cidade no Recife. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Recife, 2018.

SILVA, Deyse Maria Lemos da. **O Détournement na arte contemporânea de Pernambuco**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Design. Recife, 2014.

SILVA, Gabriela Alcântara de Siqueira. **Arquitetura do medo**: cinema, espaços urbanos e tensões sociais. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Comunicação. Recife, 2016

SILVA, Glaucia Peres da. **“Mangue”**: moderno, pós-moderno, global. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Departamento de Sociologia da

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP para a obtenção do título de Mestre em Sociologia. São Paulo, 2008.

SILVA, Leonardo Dantas. **Arruando pelo Recife**: por ruas, pontes, praias e sítios históricos. Recife: SEBRAE/PE, 2000.

SILVA, Paula Gonçalves da. **Recife Cinemática**: o imaginário urbano nos filmes de Kleber Mendonça Filho / Paula Gonçalves da Silva. Tese (Doutorado em Administração) – Universidade Federal de Pernambuco. CCSA. Recife, 2019.

SILVA JUNIOR, Luiz. Severino. O Caminho da Várzea do Capibaribe: O Engenho do Meio e sua paisagem arqueológica, Recife, PE. In: OLIVEIRA, Cláudia; GUETH, Neuvânia C; ALLEN, Scott. (Org.). **ARQUEOLOGIA DE ENGENHOS**: Paisagens e pessoas. 1ed. Recife: Editora UFPE, 2017, v. 1, p. 127-161.

SILVA SOBRINHO, Marcos Ferreira. **Várzea**: Lembranças de um tempo que se foi. Recife: Edição do Autor, 2012.

SILVANO, Filomena. **Antropologia do Espaço**. Lisboa: Sistema Solar CRL/Documenta, 2017.

SILVEIRA, Kilma Correia da. **O Plano Específico Santo Amaro Norte e a lógica de intervenção urbana nos projetos de revitalização da área central do Recife/PE**. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Urbano) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2018.

SIMAS, Tarcísio Binoti Simas; OLIVEIRA, Sônia Azevedo Le Cocq; CARVALHO, Carlos Mavíael. Gentrificação do Bairro do Recife entre os anos 1980 e 2010, **Revista Albuquerque**, vol. 12, n. 24, jul -dez. de 2020.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1973.

SIMMEL, Georg. Sociabilidade: um exemplo de sociologia pura ou formal. In: MORAES FILHO, Evaristo de (Org). **Georg Simmel**: Sociologia. São Paulo: Ática, 1983. (Col. Grandes Cientistas Sociais, vol, 34)

SIMMEL, Georg. A Ruína. In: SOUZA, Jessé e ÖELZE, Berthold. **Simmel e a modernidade**. Brasília: UnB. 1998.

SIMMEL, Georg. A Ruína. In: ANDRADE, Ana Luiza; BARROS, Rodrigo Lopes; CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt. **Ruinologias**: Ensaios sobre Destroços do Presente. Florianópolis: EdUFSC, 2016.

SIMONARD, Pedro. **A Geração do Cinema Novo**: para uma antropologia do cinema. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

SOARES, Alan Castro. **O Arruado do Engenho do Meio** (Campus Recife - UFPE): um olhar a partir da Nova Museologia. Trabalho de Conclusão de Curso; (Graduação em Museologia) - Universidade Federal de Pernambuco; Recife, 2018.

SOARES, Paulo Marcondes Ferreira. **Brasil Tropicália: do Itinerário à Destruição da Aura Artística de Hélio Oiticica**. Tese (Doutorado em Programa de Pós Graduação em Sociologia) - Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2003.

SOARES, Paulo Marcondes Ferreira. Arte e Política no Brasil - Os anos 1960: questões de arte e participação social. **Estudos de Sociologia** (Recife), v. 2, p. 1-12, 2011. Disponível em <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revsocio/article/view/235218>

SOLÀ-MORALES, Ignasi de, Urbanité intersticielle. **Inter Art Actuel**, (61), 27-28, 1995. URL: <https://www.erudit.org/fr/revues/inter/1995-n61-inter1108184/46604ac/>

SOLINÍS, Germán. O que é o território ante o espaço? In: RIBEIRO, M. T. F.; MILANI, C. R. S. (Org.). **Compreendendo a complexidade socioespacial contemporânea: o território como categoria de diálogo interdisciplinar**. Salvador: EDUFBA, 2009. p. 265-287.

SOTOMAIOR, Gabriel de Barcelos. **Cinema militante, videoativismo e vídeo popular: A luta no campo do visível e as imagens dialéticas da história**. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2014.

SOUZA, Fábio Silva de. **O Movimento de Cultura Popular do Recife (1959-1964)** Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em História, São Paulo, 2014.

STRATHERN, Marilyn. “Os limites da autoetnografia”. In: **O efeito etnográfico e outros ensaios**. São Paulo: Cosac & Naifty, 2014

TAMAS, Mariana Teófilo. **Filosofia Codificada: A Relação Entre Conceito e Imagem em Vilém Flusser**. 2019. 53 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico ou Profissional em 2019) - Universidade Estadual do Ceará, , 2019. Disponível em: <http://siduece.uece.br/siduece/trabalhoAcademicoPublico.jsf?id=94915>

TAVOLARI, Bianca. **Direito À Cidade: Uma Trajetória Conceitual**. Novos Estudos Cebrap, n. 104, pp. 93-109, 2016. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/nec/v35n1/1980-5403-nec-35-01-93.pdf>

TELES, Fídias. **Os Malabaristas da Vida: Um Estudo Antropológico da Boemia**. Recife: Editora Comunicarte, 1989.

TELES, José. **Do frevo ao maguebeat**. São Paulo: Editora 34, 2000.

TELES, José. Música. In: Rosemberg, André (coord.). **Pernambuco 5 Décadas de Arte**. Recife: Quadro Publicidade e Design Ltda, 2003.

TEODORO, Jorge Benedito de Freitas. **As imagens da modernidade no Projeto das Passagens de Walter Benjamin**. 2014. 114 f. Dissertação (Mestrado em Estética e Filosofia

da Arte) - Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2014.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia**. Petrópolis: Vozes, 1998.

THOMPSON, John B. A Metamorfose de Uma Crise. In: CASTELLS, Manuel; CARDOSO, Gustavo; CARAÇA João. **A Crise e seus Efeitos: as culturas econômicas da mudança**. São Paulo: Paz e Terra, 2013.

TRAVERSO, Enzo. **Melancolia de esquerda: marxismo, história e memória**. Belo Horizonte: Editora Âyné, 2018..

TONUCCI FILHO, João Bosco Moura. Espaço e território: um debate em torno de conceitos-chave para a geografia crítica. **Revista Espinhaço**, 2013 2(1): 41-51

TORRES, Niedja Ferreira dos Santos. **O ensino de desenho na Escola de Belas Artes de Pernambuco (1932 a 1946)**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Centro de Artes e Comunicação, Universidade de Pernambuco, Recife, 2015.

TSING, Anna. **Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno**. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.

TURNER, Victor. **Do Ritual ao Teatro: a seriedade humana de brincar**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: 2015.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia: Um Estudo da Percepção, Atitudes e Valores do Meio Ambiente**. São Paulo: DIFEL, 1980.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e Lugar: A perspectiva da experiência**. São Paulo: Difel, 1983.

VAINER, Carlos (2016). Mega-eventos, Cidade de Exceção e Democracia Direta do Capital: reflexões a partir do Rio de Janeiro. In: VAINER, Carlos; BROUDEHOUX, Anne Marie; SÁNCHEZ, Fernanda; OLIVEIRA, Fabrício Leal (orgs). **Os Megaeventos e a Cidade: perspectivas críticas**. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2016.

VANOYE, E. & GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a Análise Fílmica**. Campinas: Papirus, 1994.

VARGAS, Herom. Nas Ondas da Lama: Mangubeat, divulgação e mídia. **Communicare** (São Paulo), São Paulo, v. 4, n.1, p. 115-122, 2004.

VELHO, Gilberto. Vanguarda e desvio. In: VELHO, Gilberto (org.). **Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e Cultura: Notas Para Uma Antropologia da Sociedade Contemporânea**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981

VELHO, Gilberto. **Subjetividade e sociedade:** uma experiência de geração. 4a ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2006

VELHO, Gilberto. Memória, Identidade e Projeto. In: VIANNA, Hermano; KUSCHNIR, Karina; CASTRO, Celso (orgs.). **Um Antropólogo na Cidade:** Ensaios de Antropologia Urbana. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

VELHO, Gilberto. **Nobres e Anjos.** Um Estudo de Tóxicos e Hierarquia. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

VENTURA, Zuenir. **1968: o ano que não terminou.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VERAS, Dimas Brasileiro. **Sociabilidades letradas no Recife:** A Revista Estudos Universitários (1962-1964). Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.

WANDERLEY, Eustórgio. **Tipos populares do Recife Antigo.** Recife: Colégio Moderno, 1953.

WARBURG, Aby. **Histórias de Fantasma para Gente Grande:** escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WIEVIORKA, Michel. **A Diferença.** Lisboa: Fenda Edições, 2002.

WIRTH, Louis. O urbanismo como modo de vida. In: PIERSON, Donald. **Estudos de Organização Social:** Leituras de Sociologia e Antropologia Social. Vol. II. São Paulo: Martins Editora, 1970.

XAVIER, Mariana Merino de Freitas. **Piada explicada:** imagem e humor em uma pesquisa em poéticas visuais. Dissertação de mestrado em Poéticas Visuais Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 2011.

ZALUAR, Alba. **Condomínio do diabo.** Rio de Janeiro: Revan: ED. UFRJ, 1994.

ZANINI, Walter. O Impulso para o Imaterial. In: JESUS, Eduardo de. **Walter Zanini:** vanguardas, desmaterialização, tecnologias da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

ZUKIN, Sharon. Paisagens urbanas pós-modernas: mapeando cultura e poder IN ARANTES, Antônio (org.). **O Espaço da Diferença.** Campinas: Papiros, 2000.

ZUKIN, Sharon. Entre o tecido físico e social das cidades. **Revista Brasileira de Ciências Sociais** (entrevista para Heitor Frúgoli e Júlio César Talhari), 2014, pp.7-24.

Matérias e sites consultados/citados

ABRIL BRANDED CONTENT (2017). Centro: como redescobrir a região mais movimentada do Recife,
<https://viagemeturismo.abril.com.br/materias/centro-como-redescobrir-a-regiao-mais-movimentada-do-recife/>

ACERVO ARQUIVO PÚBLICO/MISPE

https://www.acervo.arquivopublico.pe.gov.br/index.php/informationobject/browse?repos=158079&sort=referenceCode&mediatypes=&sf_culture=en&topLod=0

AGENDA CULTURAL RECIFE (2016) Exposição "A Cidade, as ruínas e depois" propõe reflexão sobre o ambiente urbano

<http://agendaculturaldorecife.blogspot.com/2016/09/exposicao-cidade-as-ruinas-e-depois.html>

A GENTE SE FALA PRODUÇÕES

<https://www.agentesefala.com/>

ALCÂNTARA, Gabriela (2012), Caminhada por bairros do Recife faz reflexão sobre urbanização da cidade, 19/05/2012

<http://g1.globo.com/pe/pe-noticias/2012/05/caminhada-por-bairros-do-recife-faz-reflexao-sobre-urbanizacao-da-cidade.html>

ALCÂNTARA, Gabriela (2012), No Recife, São Luiz festeja 60 anos com programação especial de filmes -Inaugurada em 1952, sala é um dos últimos cinemas de rua do Recife. Para o aniversário estão programados clássicos como 'O Canto do mar'.
<http://g1.globo.com/pe/pe-noticias/2012/09/no-recife-sao-luiz-festeja-60-anos-com-programacao-especial-de-filmes.html>

ALVARENGA, Darlan e MARTINS, Raphael. (2021), Classe média 'encolhe' na pandemia e já tem mesmo 'tamanho' da classe baixa

<https://g1.globo.com/economia/noticia/2021/04/17/classe-media-encolhe-na-pandemia-e-ja-tem-mesmo-tamanho-da-classe-baixa.ghtml>

ANDRADE, Ana Luiza (2016). As ruínas do Recife: da cidade do sonho à catástrofe”, da Professora e Pesquisadora Ana Luiza Andrade, Disponível em <https://outroscriticos.com/as-ruinas-do-recife-da-cidade-do-sonho-a-catastrofe/>

ANDRADE, Jonathas de (2012). Nostalgia Sentimento de Classe.
<https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/nostalgia>

<https://galeriavermelho.com.br/exposicao/6325/jonathas-de-andrade-nostalgia-sentimento-de-classe>

ARAUJO, Mateus (2016). Verdadeiro edifício Aquarius tem sua própria Clara e assédio de construtora, Disponível em:

<https://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2016/09/21/verdadeiro-edificio-aquarius-tem-sua-propria-clara-e-assedio-de-construtora.htm>

ARAÚJO, Mirella, (2018). Construção irregular de prédio gera polêmica na Várzea

<https://www.folhape.com.br/noticias/pe/constructao-irregular-de-predio-gera-polemica-na-varzea/78221>

ASSIS, de Camilla (2016). ABD-PE/Apeci divulga carta de repúdio ao Cine PE: Associação representativa de cineastas pernambucanos recusou pela primeira vez convite para participar de júri especial na edição de 2016, <https://www.leijaja.com/cultura/2016/04/27/abd-peapeci-divulga-carta-de-repudio-ao-cine-pe/>

BARBOSA, Virgínia. (s.d.). *Hospital Magitot*. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>

BENTO, Emanuel (2020). Fechado há 40 anos, Cine Olinda pode retornar com gestão da Fundaj, por <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2020/11/fechado-ha-40-anos-cine-olinda-pode-retornar-com-gestao-da-fundaj.html>

BLOGSPOT:

- Arraial Varzeano <https://arraialvarzeano.blogspot.com/>
- Cinemascópio (Kleber Mendonça Filho) <http://cinemascopiocannes.blogspot.com/>
- Paulo Lisker: Cine Polytheama da Minha Infância <https://zipora70.blogspot.com/2013/07/cinema-polyteama-da-minha-infancia-no.html>
- Pontes de Cultura (Projeto de Extensão) <https://pontesdecultura.blogspot.com/>
- Teatro Joaquim Cardozo: Movimento Cultural da Várzea homenageia os 67 anos da UFPE <https://teatrojoaquimcardozoufpe.blogspot.com/2013/08/movimento-cultural-da-varzea-homenageia.html>
- Telephone Colorido <http://telephonecolorido.blogspot.com/2010/11/o-que-e.html>

BRITTO, Débora (2018) “Bátima” contra a destruição de patrimônio modernista no Recife disponível em <https://marcozero.org/batima-contr-a-destruicao-de-patrimonio-modernista-no-recife/>

BRITTO, Jomard Muniz de *et al.* (1968). II MANIFESTO TROPICALISTA - Inventário do nosso feudalismo cultural. Disponível em <https://outroscriticos.com/ii-manifesto-tropicalista/>

BRITTO, Patrícia (2015). Diretor de 'O Som ao Redor' aposta em drama psicológico com Sonia Braga. disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/08/1673076-diretor-de-o-som-ao-redor-aposta-em-drama-psicologico-com-sonia-braga.shtml>

CADASTRO NACIONAL DE SÍTIOS ARQUEOLÓGICOS (Portal IPHAN)
http://portal.iphan.gov.br/sgpa/cnsa_detalhes.php?6575
<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1699>

CAMPOS GOUVEIA. Empreendimentos: Edif. Praça dos Cedros
<https://camposgouveia.com.br/empreendimentos/edf-praca-dos-cedros/>

CANZIAN, Fernando (1995). Movimento Mangue cai na rede Internet. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/8/09/ilustrada/16.html>

CARVALHO, Alice (2019). Em tom de protesto, Bacurau lota Cinema São Luiz em noite de pré-estreia
<https://www.joaualberto.com/2019/08/25/em-tom-de-protesto-bacurau-lota-cinema-sao-luiz-e-m-noite-de-pre-estreia/>

CARVALHO, Elen (2016). São Luiz, o templo do cinema pernambucano
<https://www.brasildefato.com.br/2016/07/15/sao-luiz-o-templo-do-cinema-pernambucano>

CINEMATECA PERNAMBUCANA

- Fernando Spencer
<http://cinematecapernambucana.com.br/diretores/fernando-spencer/>
- Telephone Colorido
<https://cinematecapernambucana.com.br/diretores/telephone-colorido/>

CISNEIROS, Leonardo (2018). Casas Modernistas: o raio-x da omissão planejada.
<https://direitosurbanos.wordpress.com/2018/02/08/casas-modernistas-o-raio-x-da-omissao-planejada/>

COMUNICADO MOURA DUBEUX SOBRE AS TORRES GÊMEAS (2009)
<https://jc.ne10.uol.com.br/blogs/jamildo/2009/10/02/comunicado-moura-dubeux-sobre-as-torres-gemeas/index.html>

CULTURA PE: DESIGN E MODA (2016). Cinema São Luiz inspira coleção feminina da grife Rainha da Cocada
<http://www.cultura.pe.gov.br/canal/designemoda/cinema-sao-luiz-inspira-colecao-feminina-da-grife-rainha-da-cocada/>

DANTAS, Rafael (2016). Olhe pelo Recife: cidadania a pé, 17/08/2016,
<http://revista.algomas.com/noticias/olhe-pelo-recife-cidadania-a-pe>

DANTAS, Natália (2018). Moradores fazem mapeamento afetivo da Várzea e discutem futuro do bairro. Disponível em
<https://poraqui.app.br/varzea/moradores-fazem-mapeamento-afetivo-da-varzea-e-discutem-futuro-do-bairro/>

DIÁRIO DE PERNAMBUCO (edições antigas digitalizadas pela Fundação Biblioteca Nacional na Hemeroteca Digital Brasileira)
<http://memoria.bn.br/DocReader/docmulti.aspx?bib=029033&Pesq=>

- Cristovam Pedrosa, *Garçonetes/ doutoras, um novo serviço nos bares*. Diário de Pernambuco de 2 de agosto de 1987, Caderno Cidades, p. 26
- *Decoração Carnavalesca começa a ser instalada*. Diário de Pernambuco, 18 de fevereiro de 1987, Caderno A, página 10.
- *“Dica aos visitantes: Aproveitem o Nós Sofre”*. Diário de Pernambuco, 10 de fevereiro de 1988, Caderno de Turismo.

- Fernando d'Oliveira. *Publicidade descobre enfim nosso universo folclórico*, D.P. 22 de dezembro de 1979, Caderno VIVER, Seção C, p. 01;
- Fernando Spencer. *Center: 15 anos de cinema no Recife*. Imagem & Som. D.P. 16 de março de 1983, VIVER, Seção B, página B-8;
- Fernando Spencer. *Filme publicitário de bom nível também se faz aqui*. D.P. 27 de dezembro de 1983, VIVER Seção B, p. 01.
- Marcílio Reinaux, Opinião - *TV Tropical*, Diário de Pernambuco, 19 de Janeiro de 1982
- *Projeção cinematográfica terá vez na Fundação Joaquim Nabuco*, Diário de Pernambuco, 22 de fevereiro de 1989, Caderno Cidade, página A16.
- Reinaldo Belo. *A difícil sobrevivência de quem faz cinema em Pernambuco*. Diário de Pernambuco, 20 de junho de 1979, Caderno Viver, Seção C, p.01
- Valdi Coutinho. *Movimento Cultural Várzea: o povo voltando às praças*. Diário de Pernambuco, Caderno Viver Seção B, 14 de abril de 1986.
- Wilde Portela. *O Polytheama volta à cena, agora como um pátio cultural do Recife*. Diário de Pernambuco, 16 de outubro de 1989, Caderno Viver, Seção B, p. 01

DOUCHET, Jean. (2003) L' Art d' Aimer. **Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma** - vol. 78, Paris: Cahiers du Cinéma. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/100/arttraddouchet.htm>

EDITORIA DAS CIDADES, 2018. Entidades questionam prazo para revisão de Plano Diretor do Recife: Trinta organizações da sociedade civil vão acionar a Justiça para aumentar prazo de debates Disponível em <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cidades/geral/noticia/2018/06/16/entidades-questionam-prazo-para-revisao-de-plano-diretor-do-recife-343529.php>

EDITORIA DE POLÍTICA, 2019. Plano Diretor do Recife recebe 530 emendas parlamentares: Após a apresentação das emendas é elaborado um relatório na Comissão Temática. Ao encerramento da discussão na Comissão, o PLE é votado em plenário e depois segue para prefeitura. Disponível em <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/politica/pernambuco/noticia/2019/10/11/plano-diretor-do-recife-recebe-530-emendas-parlamentares-390277.php>

EONLINE (2012). A arte da gambiarra correndo nas veias. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/7238_A+ARTE+DA+GAMBIARRA+CORRENDO+NAS+VEIAS

ETAPAS (ONG)

<http://etapas.org.br/movimento-de-bairros-da-cidade-do-recife/>

http://www.cpvsp.org.br/periodicos_exemplares.php?exemplares=PFOBAPE&titulo=FOLHA%20DOS%20BAIRROS

EULENGASSE, Ausstellungsraum. Vládmir Combre de Sena
<https://www.eulengasse.de/kunstler/vladmircombredesena/>

FACEBOOK

- Antes que Suma <https://www.facebook.com/antesquesuma/>
- Articulação Recife de Luta <https://www.facebook.com/recifedeluta>
- CINE RUA PE <https://www.facebook.com/coletivocineruape>
- Comunidade do Arruado do Engenho Velho
<https://www.facebook.com/groups/1422865484642192>
- Direitos Urbanos Recife <https://www.facebook.com/groups/233491833415070>
<https://www.facebook.com/DireitosUrbanos>
- Edif. AIP VIVE <https://www.facebook.com/edificioAIP>
- E o Arruado? <https://www.facebook.com/profile.php?id=100064470319078>
- Janela Internacional de Cinema do Recife
<https://www.facebook.com/janelainternacionaldecinemadorecife>
- Jura Filmes https://www.facebook.com/jurafilmesproduz/photos/?ref=page_internal
- Memórias da Prédia
<https://www.facebook.com/events/1648822575334177/permalink/1665210350362066/>
- Ocuparque <https://www.facebook.com/OcuParque>
- Ocupe Cine Olinda <https://www.facebook.com/ocupe cineolinda>
- Ocupa Minc PE <https://www.facebook.com/ocupamincpe/>
- Ocupa UFPE <https://www.facebook.com/OcupaUFPE>
- Pérola Pulsante <https://www.facebook.com/perolapulsante>
- Recife de Antigamente <https://www.facebook.com/recantigo>
- Salve o Caiçara <https://www.facebook.com/groups/salveocaicara>
- Salve o Casarão da Várzea <https://www.facebook.com/salveocasaraodavarzea>
- Teatro do Parque Re Existe <https://www.facebook.com/teatrodo Parque>
- TV VIVA https://www.facebook.com/GilsonMartins2017/videos/?ref=page_internal
- Virada Cultural Teatro do Parque
<https://www.facebook.com/Virada-Cultural-Teatro-do-Parque-1841127959250147>

FERRARI, Erica (2016), Sobre Monumentos e Vazios (Recife)
<https://www.ericaferrari.com/sobre-monumentos-e-vazios-recife>
<https://files.cargocollective.com/203133/texto---sobre-monu-e-vazios.pdf>

FIGUEIRÔA, Alexandre Figueirôa (2012). São Luiz, um palácio para a sétima arte
<https://revistacontinente.com.br/edicoes/141/sao-luiz--um-palacio-para-a-setima-arte>

FILGUEIRAS, Mariana (2014). Produção cultural do Movimento Ocupe Estelita ganha fôlego no Recife e já é chamada de ‘novo mangue beat’. O Globo, Rio de Janeiro, 4 dez. 2014. Disponível em:
<https://oglobo.globo.com/cultura/producao-cultural-do-movimento-ocupe-estelita-ganha-folego-no-recife-ja-chamada-de-novo-mangue-beat-14730838>

FRED 04 (1992). Manifesto Caranguejos com Cérebro
http://www.recife.pe.gov.br/chicoscience/textos_manifesto1.html

FREITAS, de Augusto (2016).. O circuito fantasma da cultura no Recife e em Olinda - “Patrimônios culturais relevantes têm acervos e história invisíveis por estarem fechados. O Viver fez um guia às avessas dos espaços onde hoje só a memória aparece” Disponível em <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2016/07/o-circuito-fantasma-da-cultura-no-recife-e-em-olinda.html>

PAULINO, Fred. (org.) (s.d). GAMBIOLOGIA -Apresentação. Disponível em <https://www.gambiologia.net/blog/apresentacao>

GOTO, Newton (2015). Circuitos Compartilhados.
<https://newtongoto.wordpress.com/circuitos-compartilhados/>

INSTAGRAM:

- A Vida No Centro <https://www.instagram.com/avidanocentro>
- Calçadas que Andei <https://www.instagram.com/calçadasqueandei>
- Cantinho da Várzea <https://www.instagram.com/cantinhodavarzeaa/>
- Da Janela do meu Ônibus <https://www.instagram.com/dajaneladomeuonibus/>
- Kleber Mendonça Filho https://www.instagram.com/kleber_mendonca_filho/
- Recife de Antigamente <https://www.instagram.com/recantigamente>
- Salve o Casarão da Várzea <https://www.instagram.com/salveocasaraodavarzea/>
- Só vê quem vai a Pé <https://www.instagram.com/sovequemvaiape1/>

INTERNET MOVIE DATABASE. Os Filmes Já Começam na Calçada (2019-)
https://www.imdb.com/title/tt8622042/?ref_=nm_flmg_dr_2

JOAQUIM, LUIZ (2012). MEMÓRIA: UM SEXAGENÁRIO FUNDAMENTAL: O São Luiz venceu, com a relevância de sua história, as mudanças urbanísticas e comportamentais da cidade
<https://revistacontinente.com.br/secoes/arquivo/memoria--um-sexagenario-fundamental>

JOAQUIM, Luiz (2017), A morte do Cine Veneza (Recife) - Crônica amorosa sobre “a morte de um amigo” em 1998
<https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:7tqswGvvYV4J:https://www.cinem aescrito.com/Cqska>

KINOPLEX; GRUPO SEVERIANO RIBEIRO (2017). Nossa História
<https://www.kinoplex.com.br/centenario/nossa-historia.html>

LACERDA, Chico. (2011). Debate após a sessão “Cinema e o espaço urbano do Recife”
<https://projetotorresgemeas.wordpress.com/2011/11/12/debate-apos-a-sessao-cinema-e-o-espaco-urbano-do-recife/>

LANDSBERG, Torsten (2020). Berlim inaugura seu mais novo e controverso centro cultural: Após série de adiamentos, Humboldt Forum inicia abertura em etapas. Situado no mesmo lugar da residência oficial dos reis da Prússia, prédio reproduz fachada do antigo palácio barroco.

<https://www.dw.com/pt-br/berlim-inaugura-seu-mais-novo-e-controverso-centro-cultural/a-55208235>

LIMA, Joana D’Arc de Souza (2017). *Estar Junto – Espaços e Lugares Coletivos e Colaborativos Independentes das Artes Visuais no Recife* (2017), Disponível no site <http://livretroca.redelivre.org.br/pernambuco/>

LINS, Leticia (2018). *Dia de caminhadas no Recife e Olinda* <http://oxerecife.com.br/2018/01/20/dia-de-caminhadas-no-recife-e-olinda/>

MABUSE, H.D., (2017). *Re:faça, Re:modele, Re:combine*. Disponível em: <https://medium.com/fairplay/re-fa%C3%A7a-re-modele-re-combine-a49fde3ac248>

MAIA, Luiza, (2014). *O clube da brodagem*. Disponível em www.impresso.diariodepernambuco.com.br/noticia/cadernos/viver/2014/11/o-clube-da-brodagem.html

MALTZ, Rony (2017). *A cidade nunca está pronta: Jonathas de Andrade constrói seu livro a partir de ruínas*. <https://revistazum.com.br/livros/ressaca-tropical/>

MANGUETRONIC INTERNET RADIO
<https://radiomanguetronic.wordpress.com/>

MARCO ZERO CONTEÚDO (2018). *Prefeitura e empresários impõem cronograma relâmpago ao Plano Diretor*. Disponível em <https://marcozero.org/prefeitura-e-empresarios-impoem-cronograma-relampago-a-plano-diretor/>

MARTÍ, Silas. *Folha de São Paulo*, quinta-feira, 08 de julho de 2010 *Jonathas de Andrade olha para utopias fracassadas..* Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0807201013.htm>

MELO, Nilton Pereira de. *Release*.
<https://releasesraizes.blogspot.com/p/nilton-pereira-de-melo-release.html>

MEMÓRIAS DO FUTURO (2019). “Um passo à frente e você não está mais no mesmo lugar”: Intrinsecamente conectadas, tecnologia e cultura traçaram o caminho da revolução sem volta no Recife dos anos 90. Mabuse hd, Maria Duda e Clóvis Lacerda contam essa história, embalados pela memória e frases certeiras do eterno malungo, Chico Science. <https://www.memoriadofuturo.com.br/2019/01/31/mabuse-porto-digital-manguebeat/>

MENA, Fernanda (2013) *No quintal de Kleber Mendonça Filho, Ilustríssima*. *Folha de São Paulo*
Disponível em <https://m.folha.uol.com.br/ilustrissima/2013/02/1231445-no-quintal-de-kleber-mendonca-filho.shtml>

MESQUITA, Mariana (2015). Memórias do Recife: a ligação com o eterno: Comunidades virtuais compartilham imagens de uma cidade que já não existe e registram o que precisa ser preservado

<https://jc.ne10.uol.com.br/canal/suplementos/jc-mais/noticia/2015/11/15/memorias-do-recife-a-ligacao-com-o-eterno-207954.php>

MINISTÉRIO PÚBLICO DE PERNAMBUCO (2020). MPPE consegue determinação judicial para restauração de casarão histórico na Várzea. Disponível em <https://www.mppe.mp.br/mppe/comunicacao/noticias/13943-mppe-consegue-determinacao-judicial-para-restauracao-de-casarao-historico-na-varzea>

MOTTA, Sidney (2002). Vuco-vuco no Gambrinus. Jornal Beijo da Rua, Rio de Janeiro. Disponível em <http://idojr.blogspot.com/2008/08/vuco-vuco-no-gambrinus-chanteclair.html>

NE10 (2007). Prédio do Cine Veneza é vendido por R\$ 305 mil
<https://ne10.uol.com.br/canal/noticias//noticia/2007/12/25/predio-do-cine-veneza-e-vendido-por-r-305-mil-146992.php>

NE10 (2017) Minha Cidade, Meu Lugar: Várzea. Disponível em <http://produtos.ne10.uol.com.br/minha-cidade-meu-lugar/>

NÚCLEO DE DIGITALIZAÇÃO/FUNDAJ
<http://digitalizacao.fundaj.gov.br/fundaj2/>

OBSCURO FICHÁRIO DE ARTISTAS MUNDANOS (2016). Rádio Tamandaré
<http://obscurofichario.com.br/lugar/radio-tamandare/>

OUTROS CRÍTICOS (2015). RUÍNAS E CULTURA – edição 7 – bimestral – junho de 2015
<https://outroscriticos.com/no-ar-outros-criticos-7-ruinas-e-cultura/>

PEREIRA, Luiz Otávio (2007). Balanço de um festival - Cine PE 2007
<http://www.revistacinetica.com.br/cinepe07.htm>

PERLATTO, Fernando (2018). Cultura e Política em um Brasil em Crise (2016-2018)
Disponível em :
<https://revistaescuta.wordpress.com/2018/08/09/cultura-e-politica-em-um-brasil-em-crise-2016-2018/>

PINTO, Luiz Carlos (2014). Ocupe Estelita: o movimento de uma cidade contra as empreiteiras
<https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Politica/Ocupe-Estelita-o-movimento-de-uma-cidade-contra-as-empreiteiras/4/31086>

PONTUAL ARQUITETOS (s.d.). Edifícios Residenciais.
<http://pontualarquitetos.com.br/tipo/edificios-residenciais>

PREFEITURA DA CIDADE DO RECIFE:

- Diretoria de Preservação do Patrimônio Cultural <https://dppc.recife.pe.gov.br/>

- Esclarecimentos acerca do Projeto Novo Recife, no Cais José Estelita
<https://www2.recife.pe.gov.br/noticias/31/05/2014/esclarecimentos-acerca-do-projeto-novo-recife-no-cais-jose-estelita>
 - Ivan Moraes debate votação do Plano Diretor em segunda discussão (2020)
<https://www.recife.pe.leg.br/comunicacao/noticias/2020/12/ivan-moraes-debate-votacao-do-plano-diretor-em-segunda-discussao>
-
- João da Costa Assinou Contrato do Programa Monumenta Bid
http://www.recife.pe.gov.br/2011/08/10/joao_da_costa_assinou_contrato_do_programa_monumenta_bid_178123.php
 - Lei Orçamentária Anual (LOA) - 2009
<https://www.recife.pe.gov.br/pr/secfinancas/loa/loa2009/6401-urb-recife.pdf>
 - Lei Sistema de Incentivo à Cultura-SIC, Lei 16215/96 | Lei nº 16215 de 12 de julho de 1996 <https://cm-recife.jusbrasil.com.br/legislacao/267043/lei-16215-96>
 - Lei de Uso e Ocupação do Solo (LUOS) - LEI Nº 16.176/96
<https://leismunicipais.com.br/a1/plano-de-zoneamento-uso-e-ocupacao-do-solo-recife-pe>
 - Lista de IEPS do Recife
https://dppc.recife.pe.gov.br/sites/default/files/2020-10/Lista_IEP_final.pdf
 - Planejamento Urbano: Várzea
<https://www2.recife.pe.gov.br/servico/varzea?op=NTI4Mg==>
 - Plano de Ordenamento Territorial, Instituto da Cidade Pelópidas Silveira (2020)
https://conselhodacidade.recife.pe.gov.br/sites/default/files/2020-12/Apresenta%C3%A7%C3%A3o%20do%20Plano%20de%20Ordenamento%20Territorial%20%28POT%29%20-%202019-12-2017_0.pdf
 - PLANO PLURIANUAL 2002–2005 RECIFE Cidade Saudável REVISÃO 2004 LEI 16.882/03 http://transparencia.recife.pe.gov.br/uploads/pdf/revisao_ppa_2004.pdf
 - Prefeito João Paulo Participa da Entrega do Conjunto Habitacional do Capilé
http://www.recife.pe.gov.br/2008/08/01/prefeito_joao_paulo_participa_da_entrega_do_conjunto_habitacional_do_capile_163321.php
 - Prefeitura e governo francês desenvolvem novos projetos de revitalização do Centro
<http://noticias.recife.pe.gov.br/index.php?TipoPesq=&FontColor1=1&FontColor2=1&FontColor3=1&PChave2=&PChave3=&P=1&GrupoCodigo=15&PesAnt=14158&DataIni=&DataFim=&PChave=urb&TipoMateriaCodigo=&GrupoCodigoMateria=15#PesAntApr>

PROJETO OLHA| RECIFE www.olharecife.com.br

REVISTA MUNDI (CIN-UFPE)

<https://www.cin.ufpe.br/~mundi/numero6/saoluiz/saiba.htm>

<https://www.cin.ufpe.br/~mundi/numero6/saoluiz/article4.htm>

RIBALTA edição nº 129, Outubro de 2012, publicação do Sated-PE

<https://satedpe.com.br/home/wp-content/uploads/2009/12/RibtOutsite12.pdf>

ROCHA, Glauber (1965) Eztetyka da Fome

<http://www.contracampo.com.br/21/esteticadafome.htm>

SILVA, Júnior (2020). Várzea retoma associação de moradores no Recife em meio à pandemia.

<https://www.anf.org.br/varzea-retoma-associacao-de-moradores-no-recife-em-meio-a-pandemia/>

SOS CORPO (ONG) <https://soscorpo.org/>

STAATLICHEN MUSEEN ZU BERLIN

<https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/humboldt-forum/home/>

TEJO, Cristiana (2017). Entrevista Paulo Bruscky. In: **Revista Fundamento Pernambuco**. Disponível em <https://revistafundamento.wordpress.com/2017/09/03/paulo-bruscky/>

UNESCO: WORLD HERITAGE CONVENTION (s.d.). Tipasa
<https://whc.unesco.org/en/list/193/>

VALADARES, João Valadares (2011) Uma história de cinema - Prédio do Cine Veneza, no Centro, está sendo reformado por ex-vendedor de doces que virou milionário
<https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cidades/geral/noticia/2011/12/24/uma-historia-de-cinema-26595.php>

VÁRZEA - MEU BAIRRO, MEU PATRIMÔNIO.
<https://projetoarzea.wordpress.com/>

VÁRZEA VIVA. Cadastro de Vacinação
<https://varzeaviva.com/vacinacao.php>

VASCONCELOS, Rosália (2015). Chalé de 110 anos será restaurado na Várzea.
<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/vidaurbana/2015/08/chale-de-110-anos-sera-restaurado-na-varzea.html>

VELLEDA, Luciano (2017) Para diretor de ‘Aquarius’, cidades se afastam das pessoas quando entregues ao mercado. Disponível em:
<https://www.redebrasilatual.com.br/cultura/2017/01/para-diretor-de-aquarius-cidades-se-afastam-das-pessoas-quando-entregues-na-mao-do-mercado/>

VILA NOVA, Leonardo (2017), Conjunto 301: repensando memórias de um tempo em ruínas
<https://poraqui.com/recife-antigo-centro/conjunto-trezentos-e-um-repensando-memorias-de-um-tempo-em-ruinas>

VILLA DIGITAL <https://villadigital.fundaj.gov.br/>

VIMEO:

- Gil Vicente - Perna Cabeluda (1997): <https://vimeo.com/38380874>
- Kleber Mendonça Filho: <https://vimeo.com/klebermendoncafilho>

WOLF, Giorgia (2016), Em Olinda, cinema ocupado recebe aula para o Enem. -Dez professores do Grupo Resolutivo revisaram conteúdos no Cine Olinda, que está ocupado por militantes Disponível em <https://www.leiaja.com/carreiras/2016/10/29/em-olinda-cinema-ocupado-recebe-aulao-para-o-enem>

WORDPRESS:

- Lula Eurico (do Arruado): UM CRONIST'AMADOR (crônicas, artigos e poemas): <https://euliricoeu.wordpress.com/>
- O Dilúvio: A Revista dos Piratas <https://odiluvio.wordpress.com/>

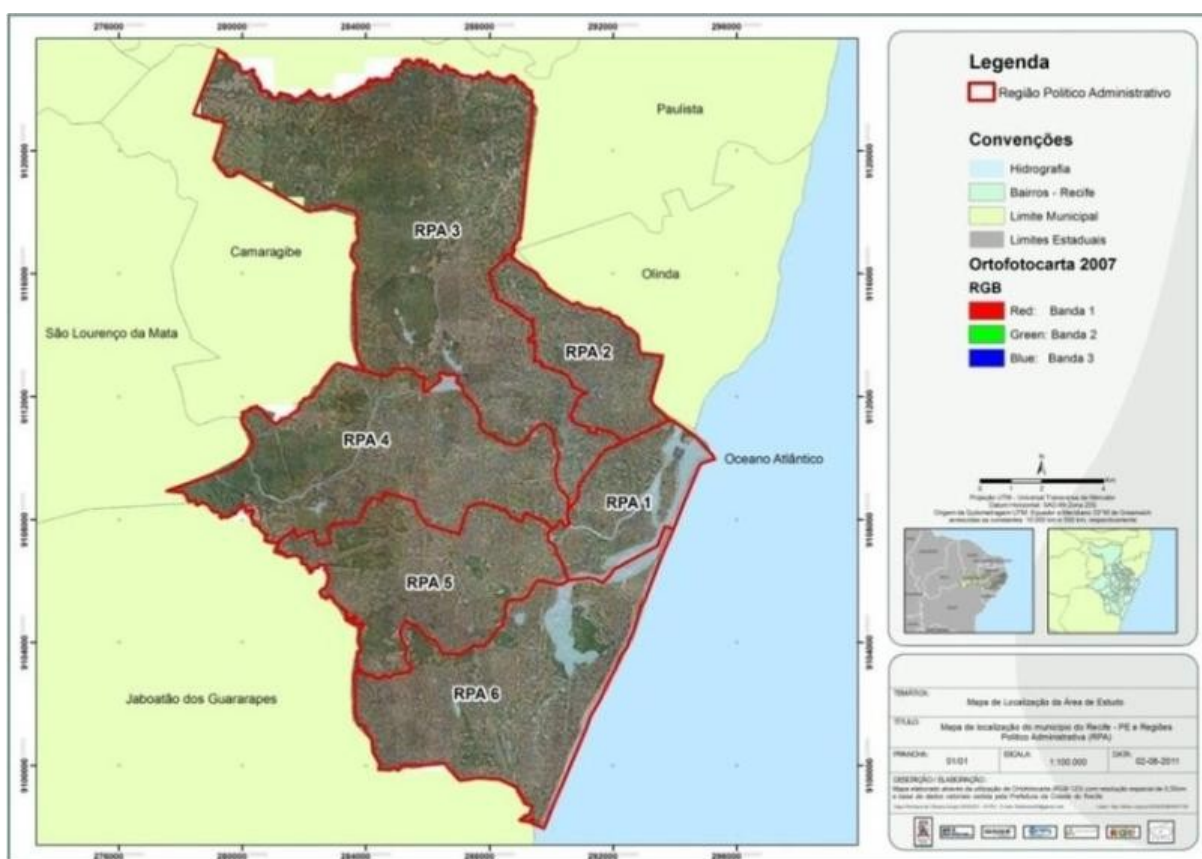
YOUTUBE:

- Movimento Cultural da Várzea
<https://www.youtube.com/channel/UCKlyKe0P3O6RY1mEOUHmoYA>
- Noite de pré-estreia de Bacurau no Cine São Luiz de Recife.
https://www.youtube.com/watch?v=3R_jIRNI2Ds
- Telephone Colorido <https://www.youtube.com/user/telephonecolorido/videos>
- TV VIVA
https://www.youtube.com/channel/UCC83Kcl8gzH8r0ou2Z9s_uQ/videos

ANEXOS

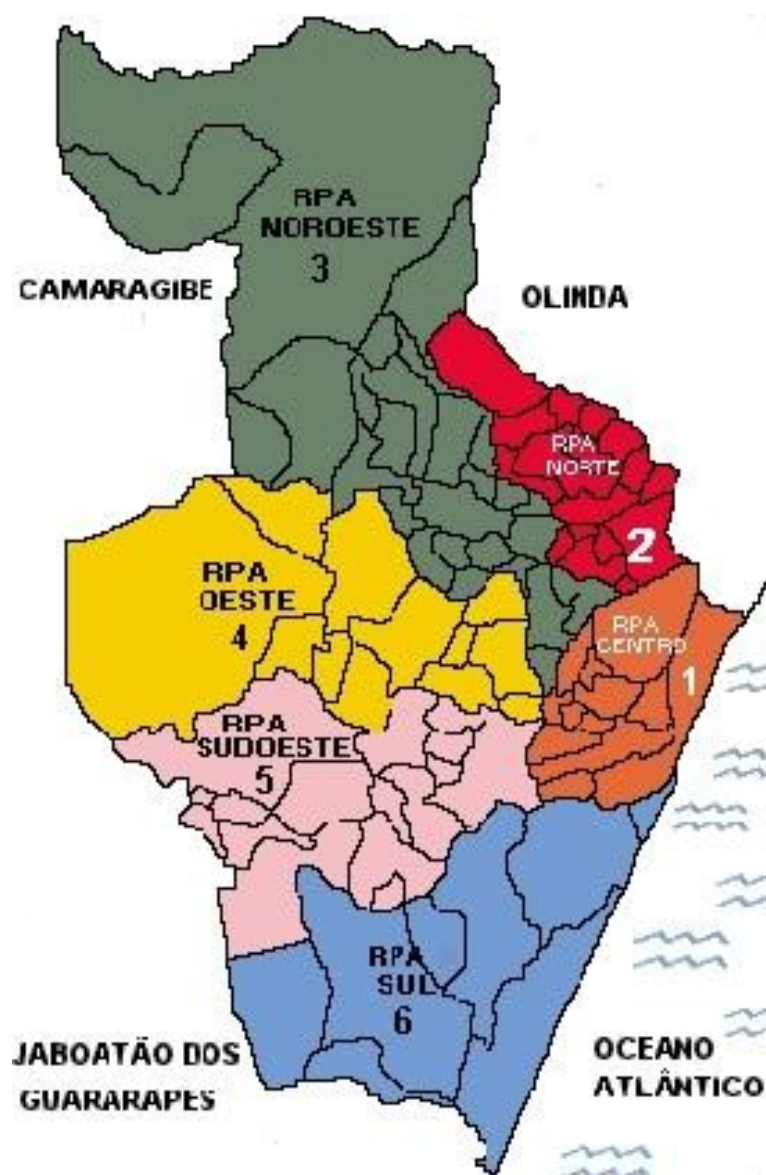
(Mapas do Recife e suas Regiões Político-Administrativas)

A) Localização do município de Recife – PE e Regiões Político Administrativas (RPA)



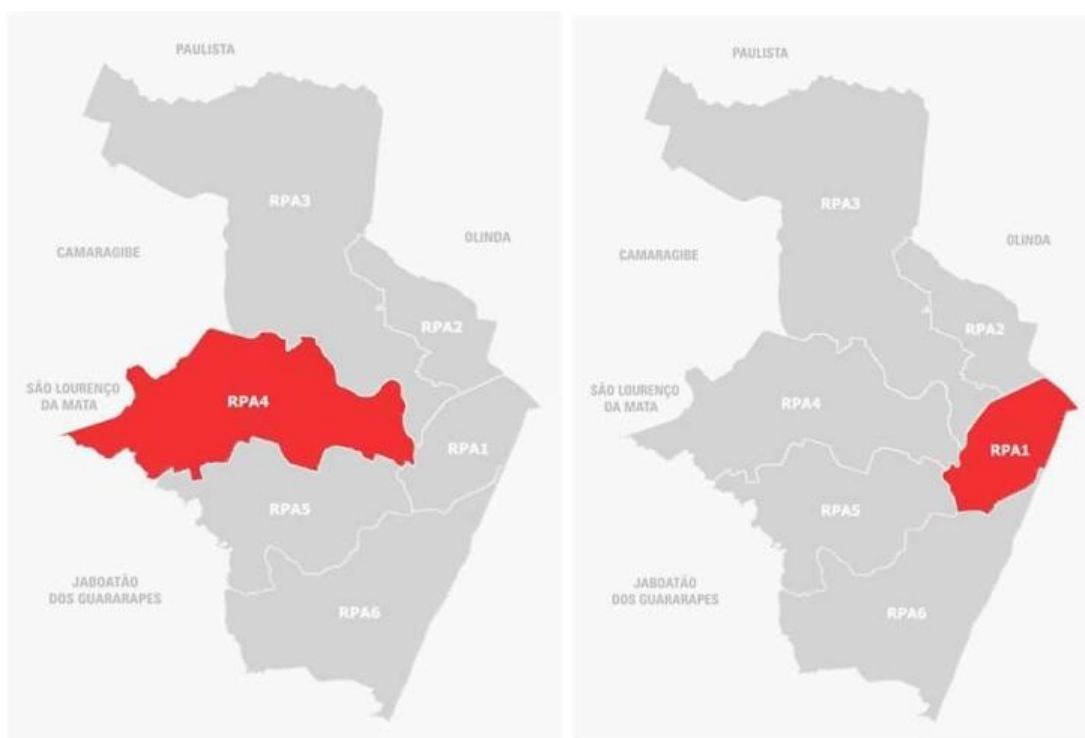
Fonte: Oliveira (2012)

B) RPAS do Recife



(Fonte: Polícia Civil de Pernambuco)

C) RPA 04 - OESTE e RPA 01 - CENTRO (Comparação)



(Fonte: Prefeitura do Recife - Conecta Recife)

Região Centro RPA 01 – limita-se com todas as outras Regiões Político Administrativas do Recife, e na parte leste com o Oceano Atlântico. É formada por 11 (onze bairros): Boa Vista, Cabanga, Coelho, Ilha do Leite, Ilha Joana Bezerra, Paissandu, Recife, Santo Amaro, Santo Antônio, São José e Soledade.

Região Oeste RPA 04 – situa-se na parte oeste da cidade, limitando-se com os município de São Lourenço da Mata e Camaragibe à oeste; constituída por 12 bairros: Cordeiro, Ilha do Retiro, Iputinga, Madalena, Prado, Torre, Zumbi, Engenho do Meio, Torrões, Caxangá, Cidade Universitária e Várzea.