

CORPO PRETO, DANÇA E CIDADE: RECONSTRUINDO A PRAÇA ONZE



SANY SANTANA

PRISCILLA ALVES PEIXOTO
TRABALHO FINAL DE GRADUAÇÃO
FAU UFRJ_AGOSTO, 2021



1920 | 2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

UFRJ - UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CLA - CENTRO DE LETRAS E ARTES | CAMPUS FUNDÃO
FAU | UFRJ - FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

AGRADECIMENTOS

À minha filha Lívia, por me inspirar a sempre continuar e me acompanhar nesta caminhada.
Aos meus amados amigos e professores, sobretudo, a Priscilla que acreditou e me orientou nesta pesquisa.
Ao Alex, ao Caio, aos meus chefes Luís, Roudney e Camila pela parceria e incentivo.
À minha família.
À Deus e aos ancestrais por construírem essa história e abrir os caminhos que me trouxeram até aqui.

Obrigada por tanto!

“Qualquer cidade diz muito sobre as particularidades corporais de seus habitantes. Sabemos, também, que qualquer cidade é construída por desejos e medos, que conscientes ou não, estão presentes nas pessoas que trabalham, amam, vivem e sonham em seu espaço.”

Edna Maria dos Santos

“As performances revelam o que os textos escondem”

Joseph Roach



Lista de Figuras

Fig. 01_ Ensaio proibido em Mangueira. Compositor Cartola sentado em frente a uma viatura da polícia: ditadura fiscalizou e reprimiu escolas de samba nos anos 70. Eurico Dantas, 1976. Fonte: Agência O Globo.

Fig. 02_ - A Estrutura urbana da área central antes da abertura da Avenida Presidente Vargas registrada no Mosaico Fotográfico de 1928/1935. Fonte: AGCRJ, Avenida Presidente Vargas – Prefeitura do Distrito Federal, Diretoria de Secretaria do Gabinete (sem autor), 1935.

Fig.03_Corpo Preto, Dança e Cidade. Fonte: Autoria própria a partir de: Cartola e a repressão dos anos 70/ Reprodução O Globo, 1976; Decoração para o Carnaval na Avenida Presidente Vargas, altura da Praça Onze/ Reprodução O Globo, 1948; Desfile da Salgueiro na altura da Candelária com temática “Chica da Silva”/ Reprodução O Globo,1963; Estrutura de montagem Sambódromo/ Reprodução Google, acessado em 2021; Avenida Presidente Vargas, Planta Geral, Prolongamento da Avenida do Mangue/ Fonte: AGCRJ; Operários trabalham na montagem das arquibancadas para o desfile das escolas de samba, na Avenida Presidente Vargas, 1976. Reprodução/ O Globo.

Fig. 04_ Dança lundu. Em RUGENDAS, Johann Moritz. Viagem pitoresca através do Brasil. Paris, França: Lith. de G. Engelmann, [1835]. Fonte: Biblioteca Nacional Digital do Brasil

Fig. 05_ Danse batuca. Em RUGENDAS, Johann Moritz. Viagem pitoresca através do Brasil. Paris, França: Lith. de Thierry Frères, [1835].Fonte: Biblioteca Nacional Digital do Brasil

Fig. 06_ Lendas da Amazônia. Desfile campeão da Portela, Avenida Presidente Vargas. Fonte: Agência O Globo, 09/02/1970

Fig. 07_ Blocos nas ruas do Rio de Janeiro. Raquel Conrado, 2012

Fig. 08_ Circuito Histórico e Arqueológico da Celebração da Herança Africana, 2011. Fonte: Autoria Própria com base no dados da Prefeitura do Rio de Janeiro

Fig. 09_ Circuito Histórico e Arqueológico da Herança africana, 2021. Fonte: Autoria Própria com base nos dados do Instituto Pretos Novos

Fig. 10_ Levantamento dos Pontos de Memória Africana no Rio de Janeiro. Fonte: TFG II, Stéfany Silva. Disponível em: < <http://www.midioteca.fau.ufrj.br/?p=projetos&id=1921> >. Acessado em 17 de dez. de 2020

Fig. 11_ Levantamento dos Pontos de Memória Africana no Rio de Janeiro. Fonte: Autoria Própria com base nos dados do mapa de TFG II, Stéfany Silva. Disponível em: < <http://www.midioteca.fau.ufrj.br/?p=projetos&id=1921> >. Acessado em: 17 de dez. de 2020

Fig. 12_ Tia Ciata. Autor desconhecido. Fonte: Site Nosso Ilustres Vizinhos, 2016. Disponível: < <https://nossosvizinhosilustres.blogspot.com/2016/11/tia-ciata.html> > . Acessado em: 17 de jan. de 2021.

Fig.13_ Recorte do Projeto. Fonte: Autoria Própria a partir de mapa Google Earth e Planta Geral da Avenida Presidente Vargas, Prolongamento da Avenida do Mangue/ Reprodução: AGCRJ

Fig. 14_ Cortiço 119, na Rua Visconde de Itaúna, onde vivia Tia Ciata. Fonte: Augusto Malta, Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro nº10, 2016

Fig. 15_ Carnaval na Praça Onze. Fonte: Acervo Biblioteca Nacional

Fig.16_ Carnaval na Praça Onze. Fonte: Arquivo Brício de Abreu, Exposição “Al, Al, Al... CEM ANOS O SAMBA FAZ!”, da Biblioteca Nacional.

Fig. 17_ Apogeu. Visão panorâmica da Avenida Presidente Vargas, durante o desfile da Império Serrano, com “Viagem fantástica Pindorama a dentro”, que deu à escola o vice campeonato, Rubens Seix, 05/03/1973. Fonte: Agência O Globo

Fig. 18_ Monta e desmonta. Com a cúpula da Candelária ao fundo, operários trabalham na montagem das arquibancadas para o desfile das escolas de samba na Avenida Presidente Vargas. 08/02/1973. Fonte: Agência O Globo

Fig. 18_ Palco de madeira. Desfile do grupo de frevo de Vassourinhas no tablado da Avenida Presidente Vargas, onde o desfile foi realizado de 1952 a1956, Júlio Horta Barbosa, 25/02/1952. Fonte: Agência O Globo.

Fig. 20_ Carnaval no Sambódromo, RJ. Fonte: Site da Prefeitura do Rio de Janeiro

Fig. 21_ Monumento dedicado a Zumbi dos Palmares. Fonte: Fábio Café, BR104

Fig. 22_ Mapa de APACs. Fonte: Autoria Própria

Figs. 23 e 24_ : Osquestra TCA interpreta Beethoven; Caetano Veloso canta “Oração ao Tempo”. Fonte: Abraço no tempo, 2020

Figs. 25 e 26_ : Trechos do filme. Fonte: Abraço no tempo, 2020

Figs. 27 e 28_ : Trechos do bloco “O presente é nervoso”. Fonte: Abraço no tempo, 2020

Figs. 29 e 30_ Trechos do bloco “O presente é nervoso” e “O futuro é aqui”. Fonte: Abraço no tempo, 2020

Fig. 31, 32 e 33_ Trechos do filme. Fonte: O Intenso agora, 2017

Fig. 34_ Cartaz do Filme “O desmonte do Monte”, 2018. Fonte: Reprodução Facebook

Fig. 35_ Coroação da Rainha negra na festa de Reis. JULIÃO, Carlos. [S.l.: s.n.]. Fonte: Biblioteca Nacional Digital

Fig. 36_ Casal dançando, (s/d). MEDEIROS, José. Fonte: Moreira Salles

Fig. 37_ Colagem “O Sambódromo”. Fonte: Autoria Própria a partir de coleta

Fig. 38_ Colagem “A Avenida Presidente Vargas”. Fonte: Autoria Própria de coleta

Fig. 39_ Colagem “A Destruição Criativa”. Fonte: Autoria Própria de coleta

Fig. 40_ Colagem “A Praça Onze”. Fonte: Autoria Própria de coleta

ÍNDICE

	01
1. A necessidade de se estudar a cidade do Rio de Janeiro a partir dos corpos pretos que dançam	03
2. Cartografias da memória dos corpos pretos	06
3. Quais são esses corpos que dançam?	11
4. A Praça Onze, entre a “destruição criativa” e a memória do corpo preto	13
5. Na Praça Onze, por que dançam?	15
6. A questão da preservação do patrimônio na região	22
7. Proposta Metodológica Videocolagem / filme como ferramenta de investigação	24
8. Análise dos filmes Abraço no tempo	25
O intenso agora	26
O desmonte do monte	28
	30
9. Definindo Aquilombamento	32
10. Coleta de Fragmentos e Processos de Montagem	34
11. Da construção do Filme	35
Bibliografia	51

INTRODUÇÃO

A pesquisa apresentada nos capítulos a seguir é resultado de uma investigação sobre cartografias do aquilombamento dos corpos pretos que dançam e, também, sobre como é possível reconstruir a história e a própria cidade através delas.

A memória negra tem sido construída em vários setores da sociedade desde sua chegada ao Brasil. Seja movimentando e sendo o mercado, seja construindo a cidade, cuidando, cultuando, intensificando seus saberes ancestrais na cultura brasileira, o que nos leva a reconhecer que o corpo preto está em constante produção em todas as partes e áreas. Ainda que diante dessa amálgama de conhecimento, o papel do negro foi invisibilizado em muitas dessas atividades pela pauta constante da escravidão em primeiro plano. Superar esse assunto ainda parece complicado visto o contexto violento e marcante do período escravocrata, o que, de certa forma, reforça tal apagamento.

Por isso, ao iniciar este trabalho, meu primeiro impulso foi falar desse corpo tão rico, criativo e colaborativo, se opondo à narrativa da escravidão que perpassa esse indivíduo na maioria das narrativas expostas em trabalhos científicos e no cotidiano.

No entanto, percebo que são narrativas que se cruzam, visto a impressão deixada pela passagem africana no tecido urbano, pela mistura de costumes construída junto a outras diásporas e contribuição na cultura do Rio de Janeiro, devido sua vinda a este país. A partir dessa reflexão, compreendo que, de certa forma, são narrativas que se tangenciam e se complementam.

Assim, no diálogo com essas inquietações, o trabalho foi sendo construído no cruzamento de dois caminhos: das experiências dos corpos pretos e a narrativa da história do Rio de Janeiro. Ou seja, a história da “Cidade do Samba”, que ao acompanhar seus dançarinos, compõe o enredo que dá vida a este trabalho.

Portanto, é objetivo deste trabalho estimular e contribuir para o exercício crítico de análise da história da cidade que tome as experiências dos corpos

Para esse processo, busco trazer autores, jornalistas, artistas, pessoas e materiais que contribuam para remontar o cenário tratado, assim como resgatar a noção de quem são esses atores. Entre os materiais existentes coletados, estão as fotografias, produções artísticas, mapas, telefonemas gravados, análises de audiovisuais, textos, entre outros. Esta coleta vem de encontro não só com a minha proposta experimental de cartografia, mas também se adapta à nossa nova realidade pandêmica, onde tivemos que aprender a trabalhar com processos alternativos e ferramentas virtuais como alternativa ao usual trabalho de campo.

Ao longo do trabalho, as referências trazidas serão usadas não apenas como peças argumentativas, mas também como material pelo qual busco remontar, como estudo de caso, a Praça Onze, local que já não existe como espaço construído mas que ainda vive na cartografia dos corpos pretos. Para que possamos acompanhar essa narrativa e identificar como ela se pode ser lida como uma centralidade, partiremos desse local comum que une importantes transformações na morfologia urbana e na história da dança desses corpos que ali se tornaram notáveis para sociedade – e por isso, o corpo preto e a dança -.

Mergulhada nessas narrativas, me pergunto: qual seria a forma de produzir uma síntese que contemple todas essas especificidades do trabalho? O desafio de narrar essas transdisciplinaridades junto ao campo da arquitetura e urbanismo, então, pode ser o que responde essa questão. Existe uma comunicação que transite, ao mesmo tempo, entre corpo, dança e cidade? Em busca desta resposta, o desenvolvimento do trabalho caminha para que comunique de forma clara a relação entre essas partes. Nessas partes enxergo duas especificidades em comum: a imagem e o movimento – e por isso, o filme - .

O projeto vem amadurecendo no sentido de ser provocador nos modos de se pensar a cidade a partir de outras perspectivas, outras narrativas, em especial, a partir das narrativas dos corpos pretos que dançam.



1. A NECESSIDADE DE SE ESTUDAR A CIDADE DO RIO DE JANEIRO A PARTIR DOS CORPOS PRETOS QUE DANÇAM

A população negra e pobre do Rio de Janeiro criou, assim, o que seria, dali a pouco mais de dez anos, não só a maior atração do carnaval carioca, mas também um espetáculo de música, dança, formas e cores que seria reconhecido como uma das maiores e mais belas manifestações de cultura popular do mundo. (Centro Cultural Cartola, 2006, p.21)

Antes do Rio de Janeiro ganhar o apelido de “Cidade Maravilhosa” ou “Cidade do Samba”, os corpos pretos estavam construindo quase que de uma forma mística, um legado que se estenderia até os dias de hoje. Expressões corporais como o jongo, o lundu, o maxixe, rituais religiosos, dentre outras, foram ponto de partida para expressões mais conhecidas, atualmente, como o samba.

De ritmo marginalizado a símbolo de uma cidade, hoje o samba e suas matrizes são reconhecidos como patrimônio cultural imaterial pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). As *Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: partido alto, samba de terreiro e samba enredo* foram inscritas, em 2007, no Livro de Registro das Formas de Expressão¹, realçando a originalidade e seu valor cultural nacional.

O site do IPHAN destaca a relevância do tombamento:

O samba de partido alto, o samba de terreiro e o samba-enredo são expressões cultivadas há mais de 90 anos por essas comunidades. Não são simplesmente gêneros musicais, mas formas de expressão, modos de socialização e referenciais de pertencimento. São também referências culturais relevantes no panorama da música produzida no

¹ Para ler mais e acessar documentos, recomendo acessar o endereço < <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/64> >



04_

DANSE LANDU.



05_

DANSE BATUCA.

Brasil. Constituído a partir dessas matrizes, em suas muitas variantes, o samba carioca é uma expressão da riqueza cultural do país e em especial de seu legado africano, constituindo-se em um símbolo de brasilidade em todo o mundo. (IPHAN, 2021)

No entanto, a história dessa corpografia que passa pela Praça Onze, se encontra com as transformações da região central da cidade, a construção da Presidente Vargas, e nela se redescobre.

A Avenida Presidente Vargas, projeto bastante complexo tanto na sua implantação quando na sua ocupação - que acontece ainda hoje - foi inaugurada em 1944, depois de três anos de obras. O projeto original para a via fazia parte do Plano de Extensão, Remodelamento e Embelezamento da cidade do Rio de Janeiro (1930), de Alfred Agache, urbanista francês, o que explica boa parte das características inicialmente desejadas para a avenida e como ela se articulava à cidade. Anos depois, o então prefeito Henrique Dodsworth (1937-1945), resolve deixar a releitura do projeto e execução da obra na responsabilidade da própria prefeitura que contava com a equipe de arquitetos e engenheiros composta por José de Oliveira Reis, Hermínio de Andrade e Silva, Edwaldo Vasconcellos, Affonso Reidy e Helio Alves de Brito (BORDE, 2016).

Importante destacar que, ao ser remodelado, o desenho perde uma característica que daria sentido ao planejamento do projeto rodoviário pensado por Agache. No local onde hoje fica o trevo das Forças Armadas, no projeto, corresponde a uma rótula que seria o ponto final, de onde radiaria a Presidente Vargas e as demais vias ao redor.

O novo projeto foi reelaborado, e exposto na XI Feira Internacional de Amostras da Cidade do Rio de Janeiro, afim de conseguir o aval presidencial que ocorreu em 1941, dando, assim, início à extensa demolição ao longo do traçado que compreende da antiga Praça Onze até a atual explanada da Igreja da Candelária. Sua construção foi realizada em etapas, como destaca LIMA:

“Em novembro de 1941, o presidente Getúlio Vargas inaugurou o trecho do Canal do Mangue até o Campo de Santana, quando a avenida ainda era denominada Dez de Novembro. O segundo trecho, entre o Campo de Santana e a Rua Uruguaiana, foi inaugurado em 1943, com a

troca do nome para Avenida Presidente Vargas. A inauguração definitiva da avenida, em 7 de setembro de 1944, incorporou o terceiro trecho, da Rua Uruguaiana até a Candelária, no qual seria criado o Centro Bancário, verificando-se que a intensidade de ocupação dos terrenos ocorreu no sentido inverso ao das inaugurações dos trechos, devido às dificuldades de desapropriação dos imóveis mais significativos na valorizada área de negócios e às complexas negociações para demolir as igrejas, que causaram muita polêmica, como constatei nos periódicos de época.” (LIMA, 2016, p.165)

Ao longo dos anos, os terrenos na extensão da avenida foram sendo ocupados com certa lentidão e segue até então com a presença dos vazios. Por muito tempo a legislação da região não previa para área o uso residencial, além do esvaziamento dos edifícios administrativos quando a capital passa a ocupar Brasília. Assim, mesmo que durante esse longo processo de ocupação, projetos tenham sido realizados, alguns como símbolos do poder público, a avenida segue em constante construção, e por isso, ainda segue o desafio de se concluir, como descreve o dossiê da Prefeitura do Rio de Janeiro intitulado *Memória da Destruição, Rio-Uma história que se perdeu (1889 – 1965)*:

A obra, que convulsionou a cidade, entretanto, não alcançou, do ponto de vista imobiliário, o sucesso esperado, pois ainda hoje muitos dos terrenos não foram ocupados. As empenas cegas de fundos e laterais de lotes dão à avenida um caráter de “não cidade” – ou território não ocupado -, impressão que se amplifica onde o poder público não postou seus imensos símbolos, na tentativa ineficaz de “puxar” sua ocupação. (SECRETARIA DAS CULTURAS, 2002, p.39)

No contexto da imagem 06, é interessante observar o uso da avenida, uma via que foi planejada para conectar o centro da cidade ao seu subúrbio norte e que buscava estimular uma mobilidade a partir de automóveis, durante alguns dias de carnaval se transforma em palco. O fato é que a dança se apropria do espaço dando a ele um novo sentido.

Assim, o corpo preto constrói uma nova camada de cidade e atravessa todo esse contexto urbano que abriu a cidade abruptamente e apagou grande parte da história que era representada pelo antigo espaço urbano. O ressignificar dos vazios, da via e da cidade e geral, é proposto pela forma de



06_

comunicar desses corpos que se incorporam ao projeto trazendo para ele um outra perspectiva.

Ao entender a importância dessa corporeidade para construção social e da imagem da cidade, percebemos, que em alguns momentos que ela se sobrepõe ao espaço construído. A cartografia do corpo ganha papel de destaque, um destaque que pode ultrapassar limites urbanos e do tempo. Dessa forma, a dança e seus narradores, assim como suas ações de aquilombamento urbano, podem abrir para nós um campo de indagações sobre quais são os principais fatores que realmente constroem o meio urbano.

A cidade que, na memória coletiva, é composta por belas paisagens naturais junto aos corpos dançantes, se construiu através da necessidade da diásporas africana de ocupar as casas, as ruas ou se expressar de forma mais intensa como nos cortejos e desfiles de carnaval, manifestação afro-brasileira dada a sua construção africana dos corpos pretos trazidos ao Brasil. Foi a partir dessas primeiras manifestações e das lacunas da cidade que se naturalizou o cenário repetido pelas ruas até os dias atuais a cada fevereiro ou março.



07_

O carnaval de rua reúne esses aspectos que fazem parte do imaginário turístico cultural e que trazem tantas pessoas a quererem participar da festividade, como podemos ver na imagem 07. A composição feita pela cidade e pela dança completa a cena e traz a tão divulgada atmosfera característica da cidade.



09_

Legenda:

1. Largo de São Francisco da Prainha
2. Pedra do Sal
3. Morro da Conceição
4. Jardim Suspenso do Valongo
5. Centro Cultural Pequena África
6. Casa da Tia Ciata
7. Largo do Depósito
8. Armazém Docas Dom Pedro II
9. Cais do Valongo (Patrimônio Cultural da Humanidade – Unesco)
10. Casa de Machado de Assis
11. Praça da Harmonia (Revolta da Vacina)
12. Praça Preta
13. Centro Cultural José Bonifácio
14. Cemitério dos Pretos Novos

Ainda em 2011, após a descoberta do sítio arqueológico do cais do Valongo, a Prefeitura do Rio de Janeiro cria um circuito por onde buscou reunir esses locais de memória, alguns dos quais citei anteriormente.

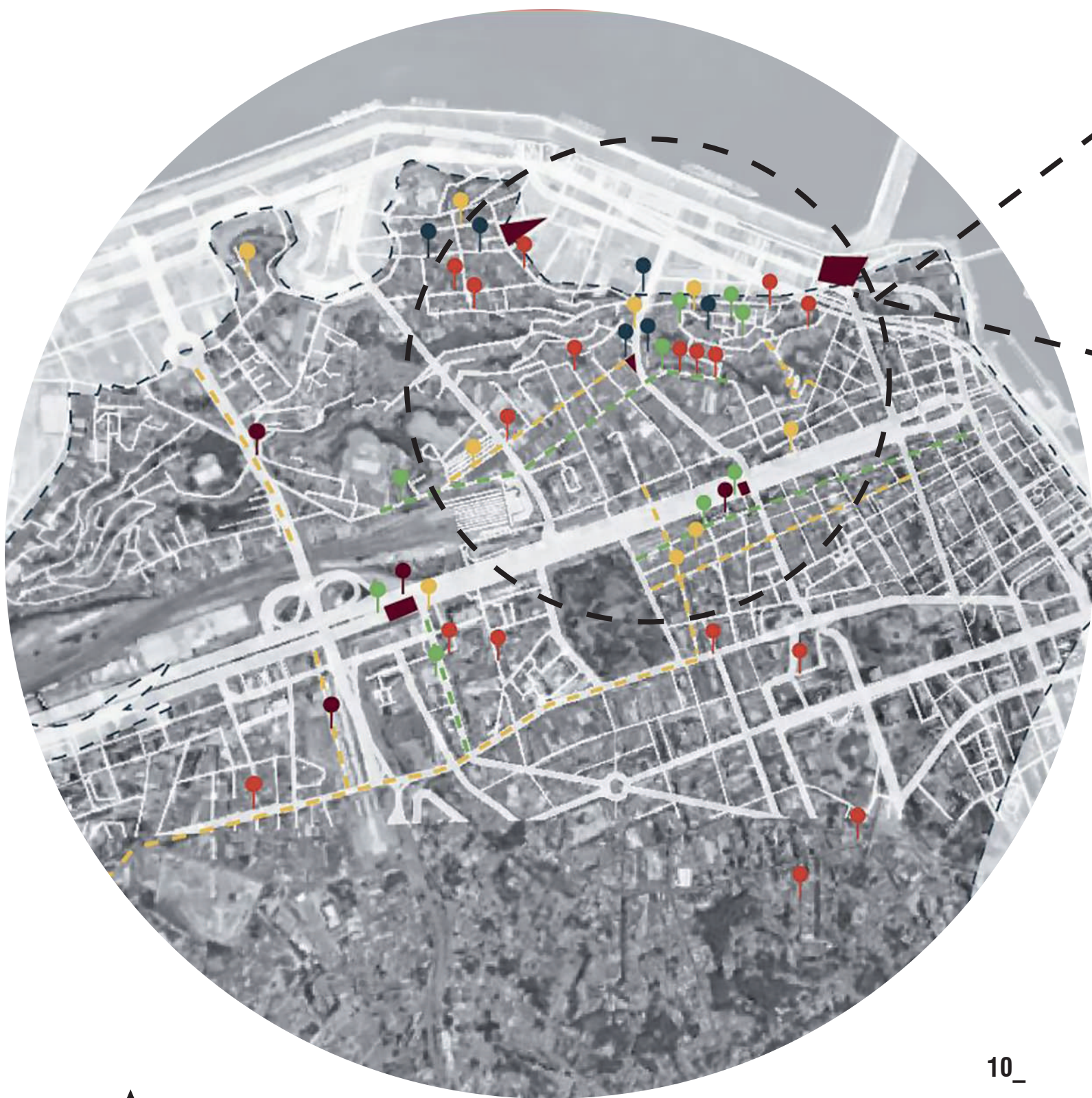
A imagem 08 retrata o circuito criado pela Prefeitura, intitulado “Circuito Histórico e Arqueológico Da Celebração da Herança Africana”. Para esse circuito foram levantados seis locais: O Centro Cultural José Bonifácio, o Instituto Pretos Novos, O Cais do Valongo, Os Jardins do Valongo, o Largo do Depósito e a Pedra do Sal.

Nesse levantamento, estão os principais locais ligados à memória da escravidão na cidade, o que, de certa forma, nos aponta para a falta de mapeamento ou investimentos para que outros locais de memória preta sejam também roteirizados, já que também são parte da história. Assim, pode-se afirmar que esse circuito ainda está longe da quantidade real de lugares de memória dos corpos pretos na cidade.

O mapa 09, do Instituto Pretos Novos, chamado “Circuito Histórico e Arqueológico da Herança Africana”, feito posteriormente ao mapa da Prefeitura.

O novo circuito, registra o aumento da catalogação desses pontos de memória preta na cidade, porém, assim como no mapa anterior, grande parte dos locais remetem ao sequestro dos africanos, sua escravidão e morte, como destacado no seu site:

“Cada um dos pontos indicados remete a uma dimensão da vida dos africanos e seus descendentes na Região Portuária. O Cais do Valongo e da Imperatriz representa a chegada ao Brasil. O Cemitério dos Pretos Novos mostra o tratamento indigno dado aos restos mortais dos povos trazidos do continente africano. O Largo do Depósito era uma das áreas de venda de escravos. O Jardim Suspenso do Valongo simboliza a história oficial que buscou apagar traços do tráfico negreiro. Mencionamos também o Lazareto, local onde os cativos doentes eram cuidados com objetivo comercial, também havia um vasto comércio de itens relacionados à escravidão. A Pedra do Sal foi ponto de resistência, celebração e encontro. A antiga escola da Freguesia de Santa Rita, posteriormente o Centro Cultural José Bonifácio, atual Museu da História da Cultura Afro Brasileira – MUHCAB, referência da cultura negra, remete à educação e à cultura como instrumentos de libertação em nossos dias.” (INSTITUTO PRETOS NOVOS, Disponível em: <<http://pretosnovos.com.br/educativo/circuito-de-heranca-africana>>, Acesso em: 15 de dez. de 2020)



10_



11_

Conforme apontado, os circuitos apresentados nos dois mapas, em sua maioria, pontuam locais que relacionam a história dos corpos pretos à escravidão. Este aspecto, certamente, marca a memória e a história da cidade. No entanto, conforme vimos buscando sinalizar desde nossas primeiras análises das fotografias da Avenida Presidente Vargas, não são as suas únicas expressões.

Nas imagens 10 e 11, consultadas no trabalho final de graduação da Stéfany Silva(2018), foram levantados diversos locais de memória e representatividade preta. São espaços de cultura, religiosidade, ensinamentos e convivência, tais como: cortiços, zungus, casas das Tias Baianas, Terreiros, Casas Religiosas, Casa de Sambistas, Ranchos Carnavalescos, ruas que abrigaram as casas de religiosos e das Tias Baianas, o Largo de São domingos e as Praças Onze, Mauá, da Harmonia e dos Estivadores.

Legenda:

1. Cais do Valongo
2. Mercado de escravos da Prainha
3. Casas de Zungu
4. Pedra do Sal
5. Terreiro de Mãe Aninha
6. Casa de Tia Sadata
7. Casa de Tia Aurora
8. Casa de Tia Dadá
9. Cortiço, R. Sen. Pompeu 34
10. Cortiço, R. Sen. Pompeu 65
11. Casa da Tia Amélia
12. Afroxé Filhos de Gandh
13. Jardins Suspensos do Valongo
14. Praça dos Estivadores
15. Casa do Africano Mina
16. Cortiço Cabeça de Porco
17. Camdomblé do João Alabá

18. Casa da Tia Perliciana
19. Cortiço, R. Cunha Barbosa 39
20. Mano Eloi
21. Sociedade Resistência
22. Rancho Recreio das Flores
23. Cortiço, Rua do Livramento 147
24. Cortiço, Rua Sacadura Cabral 295
25. Cemitério Pretos Novos
26. Camdomblé de Cipriano Abedé
27. Praça da Harmonia
28. Casa de Ojô e Baba Sanin
29. Largo de São Domingos
30. Casa de Tia Bebiana
31. Casa de Tia Ciata
32. Casa de Miguel Pequeno
33. Alufá João Mussé
34. Casa de Mina Apotijá
35. Cortiço, Ladeora João do Homem 35

O mapeamento de Stéfany Silva apresenta ainda a existência de uma rede estabelecida por práticas compartilhadas e de ajuda mútua, algumas das características do quilombo. Destaco, a seguir, os *zungus* e os cortiços que se tinham em comum o aspecto de convivência e acolhimento.

Os *zungus* receberam esse nome devido ao alimento oferecido a escravizados e libertos, o angu. Além de alimento, os *zungus* proporcionavam sociabilidade ao grupo e moradia. Ou seja, uma forma de aquilombamento urbano. Para o contexto urbano em que a diáspora estava inserida, naquele momento, o aquilombamento era lugar de compartilhamento de cultura, religiosidade e acolhimento, tudo que fosse no sentido da sua liberdade e essência.

Mas se a África no Brasil podia ter um lugar idealizado, a "resistência" escrava, aquela fundamentalmente com um sentido cultural, tinha como espaço privilegiado o quilombo. (LÍBANO & GOLMES, 2001, p.04)

Justamente por conta disso, os *zungus* foram muito perseguidos e taxados pelas autoridades que viam nessa união uma ameaça. “Os angus, ou zungus, casas coletivas de reuniões para africanos e crioulos, que já eram proibidos pelo menos desde 1833” (LÍBANO & GOMES).

Robert Slenes descreve a dinâmica urbana no entorno dos *zungus*:

No zungu, "os escravos que circulavam pela cidade encontravam pouso, participavam de festas e saboreavam o angu". Lá, também, aqueles que queriam fugir encontravam, mediante pagamento, uma rede social subterrânea, coordenada por libertos minas, que os levava para fora da cidade, até para quilombos. (SLENES, pág. 02, 2001)

Apesar do contexto hostil a qualquer tipo de resistência dos escravizados, foi a manutenção dos costumes, e o cuidar em coletivo, que sustentaram tanto a memória das suas práticas culturais, quanto a sua própria sobrevivência que estava também ligada à questão da habitação.

Com a abolição da escravatura, depois de quase quatro século desde seu início, os escravos libertos não receberam nenhum tipo de reparação histórica, medidas que garantissem o trabalho, sua existência ou moradia. Na falta de políticas como a de uma reforma agrária, coube à essa população preta ocupar onde havia oportunidade.

Essas especificidades, junto ao crescimento populacional e a necessidade de ter moradias próximas ao centro - onde estava o trabalho da maior parte da população – fez com que os antigos casarões do império se tornassem cortiços, como são popularmente conhecidos.

Segundo COSTA & AZEVEDO, 2016:

Os cortiços originaram-se a partir de grandes casarões que durante o Império, serviam de morada para pessoas ricas e abrigavam apenas uma só família. Essas edificações, ao passar dos anos, não foram cuidadas e no final do século XIX passaram a ser ocupadas por dezenas de famílias que não possuíam outro lugar para morar, fazendo com que os cortiços se tornassem invisíveis para a paisagem urbana. É válido ressaltar que, por conta de terem sido construídos por famílias da classe alta, esses cortiços se localizam em bairros centrais das cidades. (COSTA & AZEVEDO , pág. 150, 2016)

Devido ao inchaço dos cortiços, suas precárias instalações sanitárias e elevado número de moradores, eles se tornaram um alvo das campanhas sanitárias. O que mais tarde, na década de 1890, levaria a uma série de demolições que não foram acompanhadas de projetos para habitação popular. Dentre as mais conhecidas demolições, encontra-se o famoso “cabeça de porco”, destruído a mando do então prefeito Barata Ribeiro, como destaca ABREU, 1994:

[..] vários cortiços foram então fechados ou demolidos a partir de 1890, inclusive o famoso Cabeça de Porco, o maior deles, que abrigava mais de 2.000 pessoas e que foi demolido em 1893. O combate aos cortiços continuou pelo restante da década, agravando ainda mais a situação habitacional. (ABREU, 1994, p. 36)

O dossiê da Prefeitura do Rio de Janeiro, “Memória da Destruição”, 2002, intera: “*os cortiços eram o pesadelo; a cidade burguesa, afrancesada, o sonho dos progressistas. A realidade era conflituosa*” (PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO, 2002, pág.07).

Foi em um desses cortiços, na casa de Tia Ciata, muito famosa devido a ter sido uma grande impulsionadora do movimento do samba, que foi composto o samba “Pelo Telefone” (1916), de autoria de Donga e Mauro de Almeida. Assim como nos *zungus*, nas casas das tias baianas e sambistas, terreiros e casas religiosas, era promovido o aquilombamento e a vida social dos pretos.

Dessa forma, os locais levantados e explicados anteriormente existiram (ou existem) e deixam impressões na cultura e no seu tempo na memória da cidade, assim como o circuito voltado a retratar o roteiro da escravidão, o que reforça o questionamento de quais narrativas são selecionadas para fazer parte das pautas urbanas da cidade. A dança, presente em todas as manifestações do corpo preto – e na maioria desses locais - , é uma das práticas mais importantes da diáspora africana, por isso, a importância desse levantamento. A partir dele podemos remontar caminhos, e desvendar outros circuitos de herança africana. Uma herança positiva, onde a dança se faz

presente nas casas, nos terreiros, na praça, nos quilombos e nas ruas e que, por consequência, acaba dando, de forma espontânea, à cidade as funções que não foram contempladas pelos projetos urbanos.

Ainda como destaca BRITO e JACQUES, 2009, essa relação do corpo-cidade é uma experiência interligada:

As relações, entre o corpo humano e o espaço urbano, ainda tem sido bastante negligenciada nos estudos urbanos e, principalmente, nos estudos culturais a respeito das cidades. Consideramos que os estudos do corpo influenciaram os estudos urbanos e que corpo e cidade se configuram mutuamente, ou seja, que além de os corpos ficarem inscritos e contribuírem para a formulação do traçado de cidades, as memórias das cidades também ficam inscritas e contribuem para a configuração de nossos corpos. (BRITO e JACQUES. 2009, pág.341)

Dessa forma, além de ser uma forma de resistir, dançar esses espaços acaba por construir uma camada de urbanidade paralela, como analisada no caso da Avenida Presidente Vargas, tão necessária a quem não se reservou nenhum espaço na cidade. Assim, as tentativas de urbanidade que insistem em ignorar tais relações, tendem a perder o caráter humano, cedendo lugar à cidade cenário, como também ressaltam BRITO e JACQUES, 2009:

A redução da ação urbana, ou seja, o empobrecimento da experiência urbana pelo espetáculo leva a um empobrecimento da corporalidade, os espaços urbanos tornam-se simples cenários, sem corpo, espaços desencarnados, o que incita à reflexão urgente sobre as atuais relações entre urbanismo e corpo, entre o corpo urbano e o corpo do cidadão. Da relação entre o corpo do cidadão e um outro corpo urbano poderão surgir outras formas de apreensão urbano-corporal e, conseqüentemente, outras formas de reflexão, de relação e de intervenção nas artes e nas cidades contemporâneas. (BRITO e JACQUES. 2009, pág.340)

Que cidade seria essa?

3. QUAIS SÃO ESSES CORPOS QUE DANÇAM?

A dança é uma das expressões mais importantes na escrita do corpo preto sobre a nossa cidade, por isso, analisar e remontar o caminho desse corpo, no Rio de Janeiro, nos devolve até a Praça Onze, local histórico que é memorado até os dias de hoje através dessa prática.

Em África dançavam e vindos de África continuaram a exercer sua autenticidade como povo, como registrado na obra *As escolas de Lan*:

A música e a dança dos negros sempre foram sociais, comunitárias, e assim prosseguem. Jamais são usadas para deleite pessoal, se nisto não houver um aproveitamento coletivo. Quando se diz que nós, negros, fazemos de tudo um motivo de canto e dança, apela-se menos a um estereótipo do que a uma constatação sociológica, porque nossos ancestrais na África assim faziam: na colheita do inhame, na chegada da chuva, nos ritos de puberdade e nos funerais. (COSTA, 2001, p.58)

Até pouco tempo, era na literatura escrita que se validava a produção científica e intelectual, uma realidade que vem se alterando ao longo do tempo, devido ao reconhecimento dos saberes transmitidos a partir de outras expressões, como podemos perceber, em 1988, quando a Constituição Federal reconhece os aspectos imateriais como fazendo parte do Patrimônio Cultural. Segundo o IPHAN, 2000:

Os bens culturais de natureza imaterial dizem respeito àquelas práticas e domínios da vida social que se manifestam em saberes, ofícios e modos de fazer; celebrações; formas de expressão cênicas, plásticas, musicais ou lúdicas; e nos lugares (como mercados, feiras e santuários que abrigam práticas culturais coletivas).

Assim, destaco, dentre as formas de expressão do corpo preto, uma variante da cultura escrita: a “oralitura”. Segundo Martins (2003), em seu entendimento, o conceito de oralitura:

(...) não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais de tradição verbal, mais especificamente, ao que em sua performance indica presença de um traço residual, estilístico, mnemônio, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade. Como um estilete, esse traço cinético inscreve saberes, valores, conceitos, visão de mundo e estilos. A oralitura é do âmbito da performance, sua âncora; uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos voleios do corpo. (MARTINS, 2003, p.77)

Muitos dos registros e crenças do povo preto são passados através da fala, de geração em geração, ou através do corpo por meio da dança, em rituais, ensinamentos, fazeres artísticos e festejo. Esta forma de comunicação efêmera, muitas vezes não é registrada, facilitando o seu não reconhecimento por grupos alheios a essa cultura ou, quando reconhecida, atribuindo-lhe uma conotação de “exotismo”. Além disso, a dança do corpo preto, seja como epistemologia ou como forma de comunicação, evidencia outras tensões, como nos apresenta Risério (1993):

Quando os europeus principiaram a produzir textos no território hoje brasileiro, os indígenas já vinham, há tempos, produzindo os seus. E assim como os europeus transportaram para cá um dilatado e fecundo repertório textual, também os africanos, engajados à força no maior processo migratório de toda a história da humanidade, conduziram suas formas verbais criativas ao outro lado do Atlântico. Logo, ao se voltar pioneiramente para a história do texto criativo em nossa extensão geográfica, o romantismo deveria se defrontar, em tese, com os conjuntos formados por textos ameríndios e textos africanos. Em tese. De fato, não foi bem isto o que aconteceu. (...) O texto criativo africano foi ladeado ou ignorado, invariavelmente, naquele nosso ambiente. (...) Dito de outro modo, palavras negras passaram em brancas nuvens. (RISÉRIO, 1993, p. 69-70)

No campo da arquitetura e do urbanismo, essa atenção ao saber inscrito nos corpos, tem sido tematizado por Paola Berenstein Jacques e Margareth da Silva Pereira. Segundo Jacques, em seu texto intitulado “Corpografias Urbanas” (2008), a corporalidade pode é uma expressão que, assim como a escrita, contém também saberes. Ela continua:

Uma corpografia urbana é um tipo de cartografia realizada pelo e no corpo, ou seja, a memória urbana inscrita no corpo, o registro de sua experiência da cidade, uma espécie de grafia urbana, da própria cidade vivida, que fica inscrita mas também configura o corpo de quem a experimenta. (BERENSTEIN, 2008, p .01)

Dessa forma, percebe-se que a expressão da escrita não anula as demais expressões do corpo, pois mente e corpo comunicam e falam sobre quem somos.

Ainda que distantes dos debates arquitetônicos e urbanísticos, mas cientes da importância ancestral dada ao corpo preto e às suas práticas, alguns grupos se dedicam a manutenção e valorização do legado de danças, ritos e músicas.

Dentre esses grupos, gostaria de destacar a “Casa da Tia Ciata”, localizada na rua Camerino, no centro do Rio de Janeiro. Dona Hilária Batista de Almeida, mais conhecida como Tia Ciata, foi a matriarca do samba no Rio de Janeiro. Ela tem seu legado levado adiante pela sua bisneta Greyce Mary que narra no presente a rica trajetória por meio de visitas guiadas, projetos, cortejos, encontros e cursos².

² No período da pandemia, devido ao afastamento social, as discussões se mantêm em curso na página no youtube da instituição. Sua atuação, assim como sua importância para o samba será abordada mais à frente.



4. A PRAÇA ONZE, ENTRE A “DESTRUIÇÃO CRIATIVA” E A MEMÓRIA DO CORPO PRETO

[...] O Carnaval e o samba haviam percorrido um longo trajeto desde os fundos das casas das tias, e agora estavam em vias de se tornar uma indústria importante, envolvendo dezenas de milhares de participantes, capturando os olhos e os ouvidos da nação em todo fevereiro ou março. Antes olhadas de cima e perseguidas, expressões afro-brasileiras agora, indiscutivelmente, pertenciam à esfera pública, e foram definitivamente incorporadas à imagem do Brasil para si próprio e para o mundo. A canção “Tempos Idos” alude à transformação: “Já não pertence mais à Praça [Onze]/ já não é o samba de terreiro/ vitorioso ele partiu para o estrangeiro”. (CARVALHO, 2019, p.211)

Onde está a Praça Onze? Como evocar aquele importante lugar inscrito na nossa corporalidade, mas que está fora do alcance da visão? Como enxergar a cidade por detrás das camadas de demolições, construções e apagamento?

No início da década de 1930, era o samba de roda, os cultos religiosos, as festas e o carnaval de rua que preenchiam os cortiços, as ruas e a praça. De forma mais específica, onde teve mais notoriedade, na Praça Onze. Encontros como esses, foram alguns dos motivos para que a região ficasse conhecida como Pequena África e a Praça Onze se tornasse o chamado Berço do Samba, como canta Zé Kéti (1970)

O primeiro ato que retirou a Praça Onze do mapa da cidade do Rio de Janeiro, foi apagamento se deu com a construção da Avenida Presidente Vargas. Com ela, a Praça Onze, assim como, muitas outras quadras daquela região do centro da cidade do Rio de Janeiro foram arrasadas. Resultando de uma nova lógica marcada pelo rodoviarismo, de um desejo de construir novos monumentos na cidade e, também, de “modernizar” a ligação do centro com o subúrbio norte da cidade, o projeto que não conseguiu ser bem sucedido no seu plano de verticalização resultou em uma série de vazios urbanos.

Como destaca Borde (2016), a definida “destruição criativa” promovida em Paris, logo inspira as grandes cisões no tecido urbano do Rio de Janeiro, provocando algumas dessas tensões que hoje vivenciamos. Tomando como referência Harvey (2013), Borde escreve:

[...] Haussmann institui a imagem da “destruição criativa” como um dos principais elementos que assegurariam a implementação do projeto modernista. Esta imagem sinaliza a centralidade que a ruptura com o passado adquire nesse projeto e que viria a ser, de acordo com Berman (1986), um dos ingredientes da “tragédia do desenvolvimento”. O dilema entre a permanência das formas urbanas relacionadas a esse passado, que se quer soterrado sob as novas formas do espaço moderno, pode ser também compreendido – seguindo a análise de Argan (1992) quanto à questão da sobrevivência dos bens culturais – como uma luta entre duas culturas em que a primeira é vista como oposta à segunda, que, conseqüentemente, adota como meta a destruição da primeira, considerada como obstáculo ao seu desenvolvimento. (BORDE, 2016. p.118)

Na sequência, esta mesma autora pontua a noção de “destruição criativa” em relação a avenida Presidente Vargas:

A Avenida Presidente Vargas representa uma nova etapa da implantação do projeto moderno no Rio de Janeiro. A destruição criativa promovida cinquenta anos antes para a abertura da Avenida Central ganha dimensões de fúria urbanística na Avenida Presidente Vargas. (BORDE, 2016. p.121)

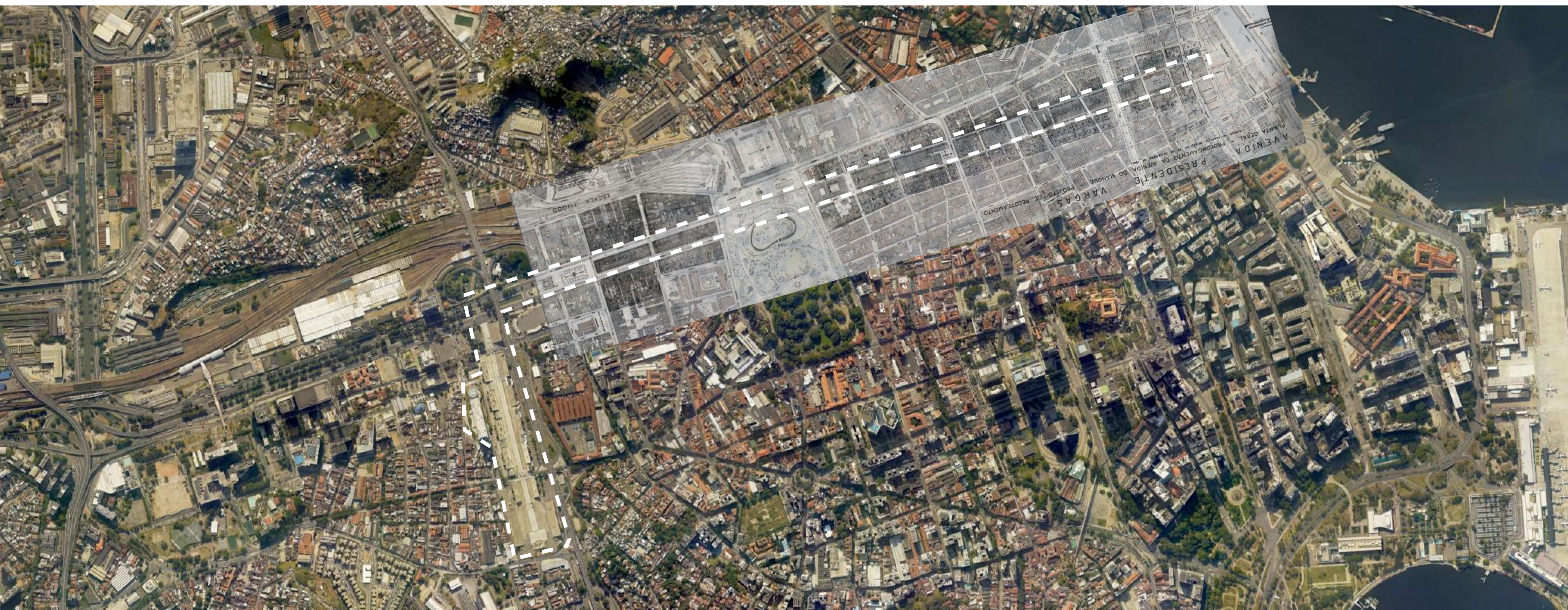
Assim, enfrentar o apagamento dos espaços de memória se torna uma tarefa ainda mais complexa, devido a desvalorização dos séculos de história presente na cidade. O constante busca pelo “desenvolvimento” e arrasamento dos pilares que deram forma aos modos culturais, sem levar essa questão em consideração, acaba por descolar os ocupantes da cidade dos seus processos formação.

Após os resultados desta destruição, resta à cartografia do corpo preto a avançar e reconstruir o seu espaço. Portanto, parte da avenida agora também faz parte do cenário onde se dança, e o interessante é observar como o ato

de continuar ocupando o espaço transforma – mesmo que momentaneamente - esse local. Hoje, nos dias de Carnaval, tudo que vemos nesse local é ocupação e festejo dos corpos. Nesses dias a função de avenida de carros sede espaço à função dos corpos.

O recorte determinado por esse trabalho continua a se construir no tecido urbano, ao longo dos anos, e nos leva até o sambódromo, o local formal projetado para o samba e até onde focaremos os estudos para o projeto experimental desta a pesquisa, porém, vale ressaltar que as danças/manifestações do corpo preto se estende a demais territórios, contribuindo pra diversidade e memória da cultura afro-brasileira em diversos locais da cidade.

Dessa forma, acredito que seja necessário exercitar o nosso olhar para as questões transformadoras da cidade para que não mais se apague uma cidade em detrimento de outra, nem que se invente uma cidade simulada em que narrativas importantes sejam apagadas. A cidade se renova e a sua ocupação se transforma devido a necessidade. Assim, cartografar a ocupação do corpo preto através do tempo se torna um instrumento não apenas de fortalecimento de memória ou manutenção cultural, mas também da necessidade de se entender como essas transformações urbanas ditaram o presente vivido nessa cidade, ou seja, estudar o espaço urbano através do corpo (preto).



5. NA PRAÇA ONZE, POR QUE DANÇAM?

Dentre todos os saberes trazido e originários de África e praticados na diáspora, talvez a dança ainda seja um local de grande expressão e notável pela contribuição direta na cultura brasileira. A dança, mais especificamente falando, o samba, parece ser um local privilegiado para investigar a participação do corpo preto na construção da cidade.

Assim, pontuo algumas dessas manifestações de criação, atuação e predominância do corpo preto que envolvem a dança, na Praça Onze e, posteriormente, em outras regiões do Centro. São elas:

- As rodas samba
- Os cultos religiosos
- O carnaval de rua
- Carnaval na Presidente Vargas
- Carnaval no sambódromo

A expressão do samba, antes marginalizada, encontra na figura das tias baianas e, principalmente, na Tia Ciata uma figura capaz de sustentar sua representatividade, visto que era em sua casa onde nasciam as grandes composições e onde conviviam os grandes artistas do samba. Os encontros organizados por Ciata, eram famosos por reunir importantes nomes do samba, e da cultura preta, em evidencia naquele momento:

[...] acrescentem-se tia Dadá, Tia Amelia (mãe do Donga), Tia Prisciliana (mãe de João da bahiana), tia Veridiana (mãe de Chico da Bahiana), tia Josefa Rica e tia Tomásia , o jornalista Vagalume, o ator Alfredo de Albuquerque e importantes nomes da música popular como Hilário Jovino Ferreira, Donga, Pixinguinha, João da Bahiana, Heitor dos Prazeres, Sinhô, Caninha, Didi da Gracinda, Marinho que Toca (pai do compositor Getúlio Marinho), Mauro de Almeida, João da Mata, João Cântio, Getúlio da Praia, Mirandella, Mestre Germano (genro de Ciata), China (irmão de Pixinguinha) e Catulo da Paixão Cearense. (SITE CASA DA TIA CIATA, 2021)

Figura notável na história do samba do Rio de Janeiro, Tia Ciata se tornou respeitada pelas autoridades da sociedade, devido seu reconhecimento como artista e curandeira. Há ainda uma história que justifica o respeito conquistado pela sambista, como descreve ALEXANDRE, 2017:

Ciata curou uma ferida na perna do então presidente da república, Wenceslau Brás, mudando assim a relação do governo com o samba e os candomblés, na época. (ALEXANDRE, 2017, pág. 49)



Assim, os festejos e cultos que organizavam em sua casa eram menos perseguidos.

A antiga residência de Tia Ciata ficava situada na Rua Visconde de Itaúna, próximo à Praça Onze. Ela não existe mais, foi demolida no processo de construção da Avenida Presidente Vargas (imagem 14).

A casa de Tia Ciata que era localizada ao lado Praça Onze, tinha papel ativo nos desfiles das chamadas pequenas escolas, considera MOURA, 2009:

Rancho que saísse e não fosse à casa da Asseiata – não era tomado em consideração, era o mesmo que não ter saído. (MOURA, Tia Ciata. Disponível em: < <https://www.geledes.org.br/tia-ciata/> > acessado em: 25 de fev. de 2021.)

Desde os fundos do seu quintal até a praça, o samba acontecia como se ali fosse seu camarim, onde os sambas vindos de todas as partes da cidade sofriam a crítica e se tornavam de domínio público dos dançantes e dos artistas ali reunidos.

Assim, os primeiros desfiles foram feitos se utilizando da conformação de praça existente, os chamados desfile das pequenas escolas, tinham menor número de componentes e sua passagem pela Praça Onze duravam em torno de dez minutos. Durante o desfile, o samba de cada escola era cantado mais de uma vez, logo acompanhado de improvisos.

Quando organizado os carnavais, momento em que essas escolas saíam às ruas com seus foliões, a praça parecia reconstruída pelos corpos pretos que dançavam ali. O mais interessante dessa memória é que, diferentemente da edificação que abrigou a casa da Tia Ciata, ela esse não se deixa demolir tão facilmente. Continua sendo reconstruído a cada carnaval, a cada conversa com Greicy Mery, ou mesmo, nas páginas deste trabalho. É um legado contínuo perpetuado pelas gerações e pela importância da dança para a ancestralidade preta e para a imagem cultural da cidade do Rio de Janeiro.

É curioso notar que, após a construção da Avenida Presidente Vargas e, conseqüente, a demolição da Praça Onze, a dança da diáspora africana, antes marginalizada, passou a ocupar o espaço urbano em uma nova escala.



O samba tomou espaço e passou a ocupar a “moderna” avenida. Agora mais aceito, e conseqüentemente, consolidado, como manifestação cultural, a dança que começou nos corpos pretos passa a ser reconhecida como parte representatividade carioca para si mesma e para o mundo.

A proporção do público que se aglomera para assistir os desfiles agora chegam aos milhares e sua essência se mistura aos novos padrões que elevam o status festejo.

A imagem 18, um tanto reflexiva, registrou o que veio a ser uma parte da evolução do carnaval ou a sua construção. O corpo preto agora não é apenas o que dança e escreve a festa. Antes protagonista do seu próprio espetáculo, agora passa a ser também a mão de obra que estrutura as arquibancadas a serem ocupadas, na Presidente Vargas. A forma como a dança, a herança e a memória, desses corpos pretos eram incorporadas pela sociedade, foi visto com certa desconfiança por aqueles que construíram esse legado.

Para acomodarem os espectadores todos os anos eram construídas arquibancadas em estrutura tubulares desmontáveis e as avenidas do desfile, ou melhor, as avenidas da cidade eram ornamentadas, dando um caráter de efemeridade ao espetáculo, tal como são as festas do carnaval. A função urbana era oferecida, sem a necessidade de um equipamento específico para a atividade. (COELHO, 2009, pág.45)

17_



18_



Diante do cenário, alguns viam com preocupação a transição do espetáculo, assim como compôs Nelson Sargento:

*Samba,
Agoniza mas não morre,
Alguém sempre te socorre,
Antes do suspiro derradeiro.
Samba,
Negro, forte, destemido,
Foi duramente perseguido,
Na esquina, no botequim, no terreiro.
Samba,
Inocente, pé-no-chão,
A fidalguia do salão,
Te abraçou, te envolveu,
Mudaram toda a sua estrutura,
Te impuseram outra cultura,
E você não percebeu,
Mudaram toda a sua estrutura,
Te impuseram outra cultura,
E você não percebeu.
Samba,
Agoniza mas não morre,
Alguém sempre te socorre,
Antes do suspiro derradeiro.
Samba,
Negro, forte, destemido,
Foi duramente perseguido,
Na esquina, no botequim, no terreiro.
Samba,
Inocente, pé-no-chão,
A fidalguia do salão,
Te abraçou, te envolveu,
Mudaram toda a sua estrutura,
Te impuseram outra cultura,
E você não percebeu,
Mudaram toda a sua estrutura,
Te impuseram outra cultura,
E você não percebeu.*

(Samba de Nelson Sargento, Agoniza, mas não morre, 1979)



O Sambódromo agora abriga o principal palco dos corpos que ainda insistem em se expressar pela dança. Da dança da praça à dança do espaço projetado, o mesmo que hoje é o signo que representa o samba, na cidade. A leitura do cenário nos mostra que a memória dessa cultura está mais presentes nos nossos corpos do que nos signos projetados.

Hoje, no lugar da Praça Onze, em um canteiro da Avenida Presidente Vargas, a memória preta é significada pela estátua de Zumbi dos Palmares, símbolo da resistência contra escravidão que morreu degolado. Por ironia, ou não, o monumento em sua homenagem é a representação de sua cabeça e o dia da Consciência Negra é comemorado no dia da sua morte, 20 de novembro. Entendemos aqui a importância das diversas narrativas, pois são elas que constroem a noção de território, ou seja, a cidade não é apenas sua dimensão física, ela é resultado de muitas narrativas que irão se cartografar sobre ela. A cartografia que mostra essa história não está registrada no espaço físico, se fazendo necessário construir novas cartografias.

Analisando a sequência dos acontecimentos, é possível perceber como as duas iniciativas, a do Monumento a Zumbi e a da Passarela do Samba, acabam se cruzando. Por isso, vou interromper momentaneamente a história da construção do Sambódromo, cuja inauguração acontece no Carnaval de 1984.

É na busca das origens que o Carnaval se encontra com a negritude. No entanto, a ênfase no noticiário do Carnaval de 1984 está voltado para o futuro do Carnaval e não para o seu passado. A única referência a esse passado, na semana de inauguração da Passarela, é uma matéria assinada por Joaquim Ferreira dos Santos:

“Hoje à noite, quando você vestir a fantasia de príncipe e sair para o desfile do Salgueiro na Passarela do Samba, pense um pouco em Tia Ciata e agradeça-lhe por tudo [...]” (SOARES, 1999, pág. 124)





APAC SAGAS

APAC MOSTEIRO DE SÃO BENTO

CORREDOR CULTURAL

APAC CRUZ VERMELHA

APAC CIDADE NOVA

APAC CATUMBI



6. A QUESTÃO DA PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO NA REGIÃO

Em 1983, as chamadas APACs (Áreas de Preservação Ambiental e Cultural) viraram projeto de lei com intuito de preservar as ambiências urbanas, assim como, sua representatividade cultural para a cidade. Segundo o Guia das APACs:

[...] uma APAC é constituída de bens imóveis – casas térreas, sobrados, prédios de pequeno/médio/grande portes – passeios, ruas, pavimentações, praças, usos e atividades, cuja ambiência em seu conjunto (homogêneo ou não), aparência, seus cheiros, suas idiossincrasias, especificidades, valores culturais e modos de vida conferem uma identidade própria a cada área urbana. (PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO, 2021)

Na região central do Rio de Janeiro, foram criadas as APACs Sagas (Saúde, Gamboa, Santo Cristo e parte do Centro), Mosteiro de São Bento, Corredor Cultural, Cruz Vermelha, Cidade Nova e Catumbi.

De certa forma, em um primeiro momento, a preservação patrimonial tem o potencial de manutenção das edificações existentes, porém analisando as condições de algumas dessas APACs, verificamos fragilidades e caminhos que tendem a favorecer mais a lógica comercial do que da lógica cultural.

Por exemplo, qual ou quais dimensões culturais estão sendo preservadas nas APACs? Analisando a região no entorno do Sambódromo, um monumento tombado³, pode-se observar três áreas de proteção: APA Cidade Nova, Catumbi e APAC Cruz Vermelha. É curioso notar que o próprio Sambódromo não articule uma área de proteção. Possivelmente, o conjunto que foi idealizado para ser a casa do samba, foi mais orientada por tendências da espetacularização da cidade (DEBORD, 1997) do que por preocupações patrimoniais. Apesar do Sambódromo poder ser lido com uma resposta arquitetônica dada por Niemeyer à memória do samba, ele não parece ter uma força de articular essa experiência no cotidiano da cidade. Segundo as palavras do próprio arquiteto, suas preocupações eram outras:

“No que concerne a arquitetura, o mais importante foi, primeiro, encontrar uma solução inusitada para a integração das salas de aula e das tribunas. Uma solução simples e funcional com o objetivo de não comprometer a unidade. Em seguida, dar ao conjunto um sentido plástico, inovador, qualquer coisa capaz de marcá-lo como o novo símbolo dessa cidade. Isso explica o Museu do Samba, o painel de Marianne Peretti, os mosaicos de Athos Bulcão, o grande arco, esbelto e elegante, lançado no espaço como o concreto armado permite. E tudo isto conferiu à Praça da Apoteose, que os grandes espaços tornam monumental, uma nova dimensão arquitetônica, e esse nível de bom gosto, fantasia e invenção inerente a toda obra de arte.” (NIEMEYER. Oscar, apud. HELM. Joanna, "Passarela Professor Darcy Ribeiro - Sambódromo do Rio de Janeiro / Oscar Niemeyer", 2012)

É curioso pensar que as APACs e o Sambódromo sejam dois projetos contemporâneos, o primeiro de 1983 e o segundo de 1984, e ainda que tão próximos no espaço urbano e nas datas de implantação, comuniquem pensamentos tão contraditórios, que não dialogam entre si, nem com a valorização do espaço que existe entre esses projetos. É justamente no “entre” desses dois projetos, onde as expressões do samba resistiram através do

3 Tombamento realizado pelo IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nomeada Passarela do Samba, Localização: Rio de Janeiro-RJ. Número do Processo: 1550-T-2007

tempo como um articulador da cidade. No entanto, nem as ações de preservação, nem o projeto pensado para o samba, foram capazes de trazer a relevância dessas questões em primeiro plano.

Essa desatenção à dimensão memorial no entorno do Sambódromo passa também por outros problemas. Recentemente, o Jornal O Globo (2015), destacou a construção do edifício ECO SAPUCAÍ. Edifício administrativo de vinte andares envidraçados, construído no mesmo local onde existia a fábrica da Brahma, até então, tombada. Nessa reportagem, pode-se ler:

“Devido à grandiosidade do edifício, a obra vai consumir um total de 130 mil metros cúbicos de concreto armado. O equivalente necessário, segundo Keleti, para a construção de uma usina nuclear como a de Angra dos Reis. O normal, diz ele, seria utilizar 1/5 desse volume. Visto da Marquês de Sapucaí, O Eco Sapucaí se destaca. Com 20 andares e 22 mil metros quadrados de vidro fosco só na fachada, o moderno prédio, na verdade, destoa do entorno da Cidade Nova, com suas construções baixas, antigas e um tanto abandonadas. - A região está sendo revitalizada com a chegada do edifício. Todas as vias de acesso serão recapeadas - diz Pedro Keleti. - O Eco Sapucaí é um edifício que veio pra ficar.” (MARIM, 2015, O Globo. Disponível em: < <https://oglobo.globo.com/rio/predio-concebido-por-niemeyer-se-destaca-na-cidade-nova-15065830> >. Acessado em: 15 de jan. de 2021)

Ao ler essa passagem, somos levados a pensar como a noção de “destruição criativa” apresentada por Borde não se limitou ao início do século XX e parece continuar a ser operada em pleno século XXI. Com ela, podemos reconhecer a fragilidade que o instrumento “tombamento” vem sofrendo em nossa cidade. Uma outra citação nos ajuda a colocar de maneira mais objetiva a questão:

Como é possível o destombamento de um bem patrimonial? A primeira fábrica da Cervejaria Brahma, localizada na cidade do Rio de Janeiro, foi fundada em 1888, ainda no período imperial, e destruída em 2011. Instalada no bairro do Catumbi, na Rua Visconde de Sapucahy, pelo imigrante suíço Joseph Villiger, o brasileiro Paul Fritz e Ludwig Mack com a denominação de Manufatura de Cerveja Brahma Villiger & Companhia mudando posteriormente de nome para Companhia Cervejaria Brahma, que depois seria sucedida pela Companhia de Bebidas das Américas-AmBev, fusão das empresas Brahma e Antártica.

Com o crescimento da cidade, muitos prédios no bairro foram demolidos para dar passagem ao “progresso”. Em nome do Carnaval, e em prol dos projetos olímpicos para 2016, que gera milhões de reais para o Estado, um bem patrimonial é destombado e descartado. Infelizmente mais um patrimônio industrial é demolido e nem a chaminé ficará para contar a história. (BRASIL, 2012, pág 01)

Essa lógica mercantil que marcou a história recente dos projetos em nossa cidade, parece orientar imagem da cidade pelo espetáculo, pelo marketing e em busca de uma nova classe consumidora, vide Porto Maravilha. Nesse processo, deixa à margem os anseios e as memórias da população existente. No artigo “*Participação em ações de preservação: o caso do Corredor Cultural do Rio de Janeiro*”, Thalita Pereira da Fonseca (2009) aborda o processo de espetacularização da cidade do Rio de Janeiro e sua relação com o patrimônio:

“Entretanto, a inclusão dos aspectos culturais nas discussões a respeito das intervenções nos centros históricos das cidades foi se alterando, e hoje, neste incipiente século XXI, acontece o que convencionou-se por cidade do espetáculo. Se no patrimônio urbano as discussões giram em torno de sua dimensão imaterial ou intangível, no que diz respeito à espetacularização das cidades, esta dimensão do patrimônio foi incorporada como mercadoria e vendida a imagem das cidades a potenciais consumidores, no marketing urbano das cidades invisíveis.” (FONSECA, 2009, p.35)

O que presenciamos hoje, portanto, é gentrificação dos espaços preservados. Quando nos debruçamos sobre a região da antiga Praça Onze, da Presidente Vargas e do Sambódromo começamos a observar como o processo de patrimonização segue interesses muitas vezes diferentes daqueles que efetivamente representam as memórias da cidade.

Sendo assim, ao passo que a nova produção busca atrair novos consumidores para a cidade espetáculo, por meio de medidas de revalorização do território, até mesmo a memória levantada de forma superficial, de certa forma, pode ser usada a serviço da mercantilização da cidade, como levantado no capítulo 2 deste trabalho.

Diante dessas questões, me pergunto se há alguma forma de preservar a memória do samba, sobretudo aquela que não está mais gravada no espaço construído. Questiono-me se a materialidade dos corpos não são mais efetivas do que a materialidade de certas arquiteturas. Não seria interessante que a ação de preservação tangenciasse a história do corpo preto nessa cidade e o investigasse como representação de uma memória ainda viva?

7. PROPOSTA METODOLÓGICA

VIDEOCOLAGEM/FILME COMO FERRAMENTA DE INVESTIGAÇÃO

A partir desta pesquisa, minha proposta é construir uma VIDEOCOLAGEM/FILME, produzido através de narrativas de corpos pretos que dançam na Região da Praça Onze, território em constante modificação.

A ideia de um produto fílmico une a necessidade de abordarmos sobre o tema do desenvolvimento das cidades a partir da produção dos corpos pretos que as ocupa, além que admitir a importância da versatilidade dos novos meios de suporte para projetar dentro e fora do universo acadêmico. Sendo o meio acadêmico o lugar primeiro das experimentações e do pensamento crítico, a transdisciplinaridade explorada nesse trabalho final vem de encontro com a urgência da renovação dos motivos e produção da universidade.

O levantamento dessas informações, assim como a estruturação deste produto experimental, também é um esforço de adaptar a produção científica deste trabalho à realidade de distanciamento social (o que anula a experiência em campo) e a busca por explorar as formas alternativas de comunicar.

Assim, através da exploração dos meios audiovisuais, busco trazer à vista a resistência e memória, invisibilizadas pelo espaço construído, na região da antiga Praça Onze, e a possibilidade de se criar uma CARTOGRAFIA a partir desses elementos que resultam em uma MONTAGEM.

Por meio das narrativas do corpo preto, o filme é uma possibilidade de evidenciar essa cartografia, assim como suas práticas, costumes e valores ancestrais tão importantes para contar a história da cidade como um todo.

O coleta para o filme experimental foi realizado levando em considerações três principais estruturantes: lugares, tempo e narradores.

Ao passo que o filme transita no tempo, poeticamente, busco reconstruir o cenário da Praça Onze, local que uniu o corpo preto, dança e cidade de forma histórica.

Inicialmente, o filme começou a ser construído com base em fotos, vídeos, falas de narradores gravadas por ligação entre outros registros dos corpos que vivenciaram o espaço. Entre eles, jornalistas que registraram momentos importantes, carnavalescos, parentes das personagens e registros da época. Dentre esses narradores está a bisneta de Tia Ciata, Gracy Mary, com quem tive o prazer de conversar (e registrar) por chamada, como destaque em alguns trechos a seguir:

A primeira questão que levantei, foi sobre como Gracy se sentia ao ocupar, com os desfiles dos Cortejos, o local da antiga Praça Onze (onde hoje está o Monumento a Zumbi dos Palmares). Como um corpo preto que participa ativamente através da dança naquele espaço, Gracy respondeu:

“- Primeiramente, obrigada por esse momento, pelo seu trabalho da UFRJ, de urbanismo, e você falado sobre o local que é o local de formação de uma identidade que se tornou nacional. Eu digo que esse local sofreu uma transformação com a abertura da Presidente Vargas, com todo processo de tentativa de higienização do povo negro. Um local que se remete à memória. Um local que sofreu transformações, mas ainda não funcionava, e ele simplesmente floresceu. Quando a gente chega ali na Presidente Vargas e vê ali o canteiro central, Zumbi dos Palmares, e a Escola Tia Ciata, vemos também alguns espaços vagos. Esses espaços vagos, eu digo pra você, que quando a gente vê esses corpos que dançam, como você falou, nos desfiles de Escola de Samba, nos Cortejos de Ciata, ali a gente vê resistência. Resistência, buscando cada vez mais fazer uma promoção da nossa cultura. Visualizando que esse local é um local de formação de identidade, como falei. O que a gente conclui com isso? Que esse local da Praça Onze é um local que a gente pode dizer que não foi só um encontro dos negros.”

Nesta primeira parte da conversa, me chama atenção a constatação de que o corpo preto se potencializou a ponto de dar sentido ao vazio, dando função aos espaços que o planejamento urbano não deu conta de “fechar”. Como relata Gracy: “Um local que sofreu transformações, mas ainda não funcionava, e ele simplesmente floresceu.”

Seguindo a entrevista, questiono Ciata sobre a importância da ocupação da cidade pelos corpos pretos que dançam e dessas manifestações de saberes para a memória do Rio de Janeiro.

“- Essa ocupação é muito importante. É muito importante porque quando a gente vê o samba no carnaval criado aqui, vemos que ele nunca foi brasileiro, mas ele se potencializou na enorme amplitude que o carnaval do Rio de Janeiro tem. Mas porquê? Por causa do samba. Se não fosse o samba e o desfile das escolas de samba, também não teria essa magnitude. Só tem por causa do samba. O samba, o que que é? Samba é poesia popular, o samba é história, e samba é a narrativa dos “griôs” e as “griôs”, também. Porque a oportunidade era justamente na oralidade, porque não tinha como escrever porque eles não editavam, só algumas pessoas tiveram a oportunidade de escrever, sendo negro e não sendo identificado como tal, porque não tinha a liberdade de expressão e hoje a gente vê essa liberdade desregulada. Mas o engajamento é muito pra continuar fazendo parte do planejamento urbano, não só urbano, mas também social e cultural.”

Como citado por Gracy, os Griôs são elementos importantes para propagação do samba e de toda cultura preta. Trago a definição do site “A Lei do Griô Nacional”, 2021, sobre a sua função na sociedade:

O termo Griô é universalizante, porque ele é um abraqueamento do termo Griot, que por sua vez define um arcabouço imenso do universo da tradição oral africana. É uma corruptela da palavra “Creole”, ou seja, Crioulo a língua geral dos negros na diáspora africana. [...]

O termo griô tem origem nos músicos, genealogistas, poetas e comunicadores sociais, mediadores da transmissão oral, bibliotecas vivas de todas as histórias, os saberes e fazeres da tradição, sábios da tradição oral que representam nações, famílias e grupos de um universo cultural fundado na oralidade, onde o livro não tem papel social prioritário, e guardam a história e as ciências das comunidades, das regiões e do país. (A lei do Griô Nacional, 2021. Disponível em: < <http://www.leigrionacional.org.br/o-que-e-griou/> >. Acessado em: 16 de fev. de 2021

Como personagem ativo, responsável pelo Centro Cultural Remanescentes de Tia Ciata, e produtora de muitas iniciativas de quilombamento que mantem viva a memória do samba no Rio de Janeiro, Gracy é um narrador imprescindível para remontar o cenário da Praça Onze, tanto no sentido material quanto no sentido imaterial. Como levantado anteriormente, o corpo é parte da Praça que segue viva.

Essa potência do corpo como produtor de espaço, nos faz questionar: O filme se passa em qual época? No passado, na imagem da Praça construída, ou no hoje, na manutenção da sua existência na nossa cidade e na nossa cultura através dos nossos corpos? Esse é um debate interessante.

8. ANÁLISE DOS FILMES

Para estudo, parâmetro de montagem e análise de narrativas, foram selecionados três filmes que usaram em suas narrativas temáticas que giram em torno do corpo, da cidade e arquitetura, dos processos urbanos históricos e apagamento da memória da cidade.

Os filmes selecionados para esse estudo, foram: “ Abraço no Tempo”, Teatro Castro Alves, 2020; “O Intenso Agora”, Moreira Salles, 2017 e “O Desmonte do Monte”, Sinai Sganzerla, 2018.

Assim, nas próximas páginas, destaco a pesquisa de elementos que auxiliaram com a construção do repertório técnico necessário para a produção do projeto prático.

“Abraço no Tempo”

Teatro Castro Alves, Bahia, 2020

A primeira obra que tenho o prazer de trazer como reflexão tanto de estrutura de filme, como temática, é *Abraço no Tempo*. Esse foi um espetáculo produzido durante a pandemia, o que nos leva a uma série de especificidades, a primeira delas é o isolamento e os desafios de se produzir à distância sem comprometer o resultado da problemática ou mensagem a ser passada. Dessa forma, todas as partes desse filme se fizeram como parte de uma colagem guiada pelas composições de Beethoven (interpretadas pela Orquestra do Teatro Castro Alves) e de Caetano Veloso.

Outra parte importante a destacar é o corpo de balé do TCA. Respeitando o distanciamento social, as apresentações em grupo, ou individuais, foram feitas separadas, um espetáculo sem platéia, e reunidas posteriormente no filme. A obra reúne o popular e o erudito em um passeio encenado no tempo.

A intensidade empregada ao corpo durante os trechos dançados do filme dramatiza a temática de cada bloco do espetáculo, que é dividido em 3 partes, “O passado é grave”, “O presente é nervoso” e “O futuro é aqui”. A arquitetura como plano de fundo, ora é o próprio edifício Teatro Castro Alves, ora é o cenário produzido, contido pelo espaço projetado de um palco circular. Durante esses dois momentos do filme podemos perceber a relação do corpo com o espaço, assim como foi analisado no caso dos corpos pretos que dançam na região da Praça Onze, e posteriormente, na Presidente Vargas, Sambódromo e todo território da Pequena África.

23_|24_



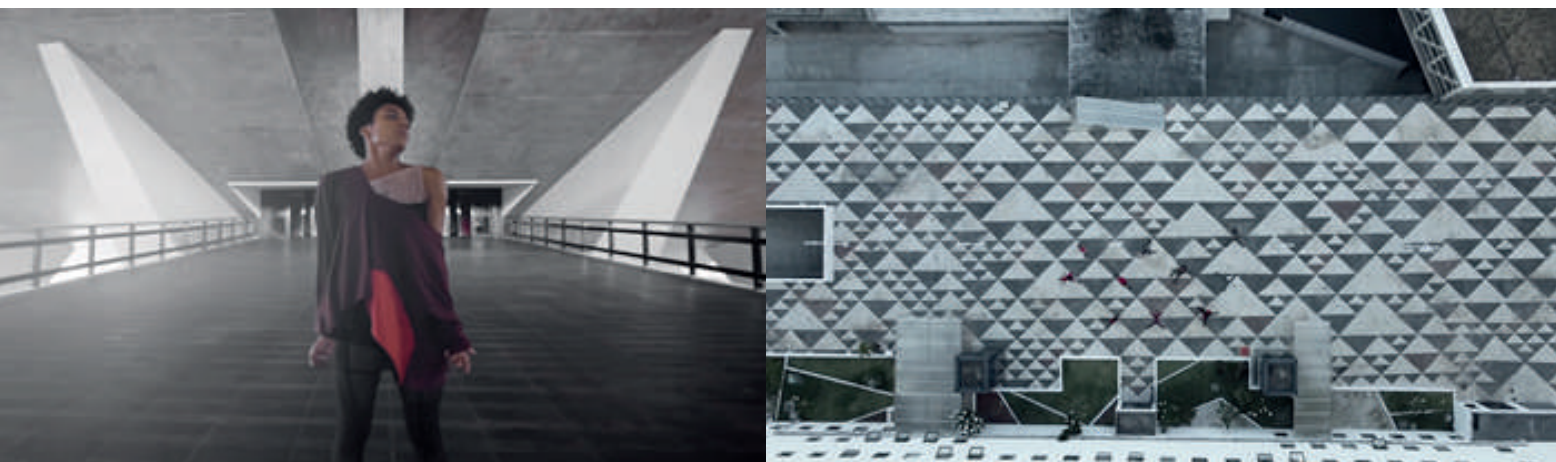
25_|26_



O dançar no edifício, o tomou como parte da dança. Nas paredes, no chão, nas suas estruturas internas, literalmente dançando com o edifício e as oportunidades de movimentos que ele proporciona. Afinal, se eles são feitos para a anatomia dos nossos corpos, ao dançar neles só estamos explorando mais uma das suas possibilidades oportunas para nós. Ao mesmo tempo que o edifício ganha papel fundamental na dança, ele também representa “uma metáfora sobre as proporções da relação do homem com o tempo”, ou seja, em cada uma das partes do espetáculo, o cenário representa cada tempo: grave, nervoso ou aqui. É a arquitetura e seus artifícios comunicando junto à dança.

Através dessa análise, percebo um paralelo com as questões encontradas na Praça Onze. Como no desenho da Praça, caminho dado pelo traçado urbano por onde os desfiles caminhavam, o corpo se apropriando do espaço aberto, espaço que trouxe tensões, podendo ser representadas pelos atos *grave* e *nervoso*. Dando continuação a essa leitura, entendo o *aqui* como o espaço projetado. Um cenário que pode ser contido, de pouca tensão política ou moral, assim como o sambódromo é hoje para o samba. Entretanto, como sabemos as corpografias existentes atravessam esse espaço de ordem e pouca tensão (como no *grave* e *nervoso* do filme) e dão origem os blocos, aos cortejos e às manifestações diversas, pois o corpo preto ainda continua a escrever memórias que os espaços projetados não contemplam. Por isso, a necessidade da continuação de tais expressões.

27_|28_



29_|30_



“O Intenso Agora” Moreira Salles, 2017

O segundo filme a ser analisado contribui no intuito de mostrar como uma sequência de fatos fragmentados no tempo, em diferentes lugares, constitui uma narrativa. No caso, a sequência é a união de fragmentos registrados por várias pessoas, dentre elas a mãe de Moreira Salles, que passa pela China em 1966, acompanha os conflitos de maio de 1968 na França, Tchecoslováquia e ainda registra algumas cenas no Brasil. “As imagens são amadoras, não foram feitas para a história, são apenas as sobras de um momento na vida. Sem importância, eu as descobri, por acaso, 40 anos depois de terem sido feitas”, narra Salles.

O filme é uma narrativa vivida de forma livre e lida a partir de um outro olhar, o de João. Como narrador que conta uma história a partir desses fragmentos, ele encontra nos conflitos um condutor do filme. Dessa forma, essa narrativa segue dando respostas a uma série de questões, as mesmas que tenho me feito ao lidar com o material que venho recolhendo, sendo elas: quem registrou essas imagens ou vídeos? O que essa pessoa queria registrar? O que realmente registra? Quais eram as personagens? Qual a importância da paisagem urbana mostrada? O que se conta através destas imagens?

O caráter de reunião documental do filme é rico e reúne uma série de registros de momentos nacionalmente e internacionalmente importantes. Diferente de um filme com cenário produzido, as imagens acontecem na cidade e seguem o fluxo sem compromisso de construir uma cena específica, apenas registram o que vê. Assim, a percepção sobre o que é capturado é traduzido pelo olhar de quem reúne as narrativas.

Por meio desses momentos de conflitos, de remodelação de cultura e a autenticidade, as cenas da mãe de Salles capturam a história diante de si. Como segue no título do filme, é a captura da intensidade do momento – o agora, presente -, junto ao poder da ferramenta da imagem.



A filme segue observando essas vivências, ora passivas, ora agressivas, e fazendo leituras que, possivelmente, eram mais significativas do que aparentavam ser no momento.

Enquanto a cena acima acontecia, Salles narrava: “Nem sempre a gente sabe o que tá filmando”. A cena que a princípio retratava um passeio familiar em uma calçada do Rio de Janeiro, é lida por ele como o contraste de classes. A cuidadora que aparece na primeira imagem como um componente familiar, logo se torna plano de fundo ao se afastar da cena, enquanto a criança ensaiava seus primeiros passos.

Em outro trecho João relata a captura despreziosa da mãe, durante a Revolução Cultural, na China: “Minha mãe tentou ir à cidade proibida mas deu com os portões fechados. “A revolução cultural possuída será eterna” avistou na fachada. Sem saber, tinha ido ver uma coisa e acabou por ver outra. Não o passado, mas a história em ação.”

Na imagem 33, Salles observa e faz uma leitura histórica, até então em curso.

“Revendo a cena inaltera, percebo como ela é reveladora. A autoridade no alto, os estudantes embaixo. À esquerda de quadro um jovem de dedo em riste. É maio e agora quem se cala é o mestre. Também é assintomático que o filme evite nomear o jovem, à aquela altura todos o conheciam, Daniel Cohn-Bendit. A ideia de um movimento sem líderes era bonita.”

Naquele ano, em que Paris era campo de batalha entre manifestantes, trabalhadores e a polícia, Salles falava sobre as personagens que se movimentam e usam a rua como espaço político. A cidade era palco dos eventos e a cidade de hoje é reflexo desse passado.

Em entrevista (Globoplay, 2017), João explica o que ele chama de “tempo histórico e tempo biográfico”, praticamente os conceitos explorados no filme. Os dois, assim como sugerido, fala de um caráter cronológico dos fatos e a sua velocidade. O tempo histórico se demora pra entender e mostrar resultados pois é o presente e está sempre em desenvolvimento. O tempo biográfico se concentra em analisar os efeitos da história, do passado, sendo assim possibilita que seja mais conclusivo e assertivo.

Esses tempos distintos na sua velocidade de demonstrar transformações, retratados no filme, nos mostra de forma clara como o presente é produto do passado. Essa afirmação parece óbvia, já que um antecede o outro, porém, quando pensamos no projeto cidade para o futuro, podemos facilmente esquecer essa ligação e todo o peso cultural, material e geracional que direciona ou não o sucesso da proposta de um projeto.

A cidade agora responde à sua história e à construção de cada corpo nela presente. A cidade do presente é uma construção viva, efêmera, produto das escolhas que fazemos enquanto sociedade e enquanto arquitetos urbanistas.

Levantar essas hipóteses/dependências me faz pensar no passado como um possível ponto ignorado, durante as várias reformas no Rio de Janeiro. Uma cidade que cresce tendo como antagonistas memória e progresso, parece não entender que um está sempre ligado ao outro.



“O Desmonte do Monte”

Sinai Sganzerla, 2018

Em complemento aos dois primeiros filmes analisados, no terceiro filme, “O desmonte do monte”, Sinai Sganzerla, encontro pontos que entendo que se distanciam e aproximam da narrativa proposta, assim como a montagem estrutural do filme.

O filme de Sganzerla retrata uma parte do processo urbano do Rio de Janeiro, desde a chegada dos portugueses ao Brasil até o arrasamento do Morro do Castelo. O intervalo entre esses dois momentos é ilustrado no filme com extensa coleta iconográfica, narrativas jornalísticas sobre eventos e escavações em busca de riquezas, além dos processos higienistas. Assim, é traçada uma linha de eventos de tensão urbana e social, que vieram a construir os resultados da cidade que hoje vivenciamos.

As inúmeras imagens que ilustram o filme, acabam por pesar um pouco a atenção do telespectador, dando a impressão de ser um longo power point. Assim, considere um ponto negativo importante, a se considerar na construção do filme experimental. De certa forma, o que equilibra a ausência do movimento é o som que acompanha as imagens, ouvido em cada trecho narrado (o barulho da água, por exemplo).

De uma forma geral, o modo como os elementos do filme são estruturados, o torna extremamente didático na apresentação histórica, porém, como observado, o movimento e recursos de áudio se tornam essenciais para que consiga envolver o telespectador.

O jornal O Globo, 2018, destaca:

“A seleção musical, com coquetel que mistura jazz africano e soul americano aos sambas e choros da época, tenta dar uma arejada conotativa no aspecto “aula”, mas tem seus limites.”

(O Globo, 2018. Disponível em:

<<https://oglobo.globo.com/rioshow/critica-desmonte-do-monte-22875386>>, 2018. Acessado em 21 de fev. de 2021)

O DESMONTE DO MONTE

Um filme de
SINAI SGANZERLA

Narrado por HELENA IGNEZ, NEGRO LEO e MARCUS ALVISI
Montagem RODRIGO LIMA Tratamento iconográfico LUCIO BRANCO
Edição e mixagem de som DAMIÃO LOPES, JESSE MARMO e VINICIUS LEAL
Pós-produção HEBERT MARMO Cor ANUAR MARMO
Motion design RODRIGO LIMA, JANSEN RAVEIRA e ANDRE PANTOJA
Fotografia cidade contemporânea NAYANA SGANZERLA Produção executiva SINAI SGANZERLA
Produção de base LUDMILA PATRÍCIO Cartaz JOÃO MARCOS DE ALMEIDA
Direção e roteiro SINAI SGANZERLA



BRDE isa ancine curia! MERCÚRIO



DO FILME

9. DEFININDO AQUILOMBAMENTO

A páginas iniciais deste presente trabalho se concentrou em levantar e desenvolver questões acerca da narrativa preta na cidade do Rio de Janeiro no século XX, com especial atenção ao papel dos corpos que dançam na construção do território da Praça Onze e da Pequena África. Ao longo deste processo, com objetivo de desenvolver um trabalho final de graduação em arquitetura e urbanismo, começamos a delimitar algumas premissas.

São elas: O filme como ferramenta para o estudo dos corpos pretos que dançam na cidade e a noção de “aquilombamento” como uma maneira de se pensar a construção da cidade.

Em relação à primeira premissa, a proposta de uma experimentação de pesquisa através de recursos audiovisuais, procura explorar a ferramenta do filme e sua expressão para potencializar o resultado da investigação feita no TFG1.

Assim, o grande número de acontecimentos urbanos e sociais, os registros das práticas, costumes e valores ancestrais, ganham força e conta sobre esse encontro do corpo preto que dança com a história da cidade como um todo. Os materiais de vídeo, foto e áudio acabam por trazer características próprias de cada tempo, no seu tipo de registro e abordagem, o que contribui para nos situar na sociedade de cada momento retratado e desafiar o telespectador a vivenciar a pesquisa.

Dessa forma, o filme como ferramenta, possibilita capturar a importância do próprio material de comunicação de cada época - seja apenas áudio, visual ou os dois simultaneamente -, a leitura visual das narrativas escritas nesses registros - antes não percebidas - e o envolvimento do telespectador no enredo.

O filme traz arquivos de entrevistas, como a da historiadora Beatriz Nascimento, Helena Theodoro, Nina Rosa, entre outras, o que enriquece a análise ao passo que se discute o processo de aquilombamento da diáspora africana como importante elemento de construção cultural, histórica e urbana.

Todo processo de levantamento, conceituação, estruturação e produção deste caderno e produto experimental, também é um esforço de adaptar a produção científica deste trabalho à realidade de distanciamento social (o que anula a experiência em campo) e a busca por explorar as formas alternativas de comunicar.

Em relação à segunda premissa, se apresenta o quilombo. O quilombo foi e segue sendo importante símbolo de resistência do corpo preto. Resistência que se mostra de diversas formas, seja ela física ou cultural, se tornou elemento necessário para o fortalecimento e manutenção da cultura, religião, vida e direitos da diáspora africana e seus descendentes, desde sua chegada ao Brasil, assim como um meio de viver fora do imaginário de corpo escravizado. Como menciona Vieira (2019),

[...] chegaram ao Brasil africanos de diferentes grupos étnicos, com costumes e culturas distintas e, a partir deste novo contato que o conceito de quilombo foi sendo constituído. O quilombo reconstrói concretamente um tipo de organização territorial com sua origem africana no novo espaço brasileiro e opera como uma verdadeira válvula de escape para diluir a violência da escravidão. (VIEIRA, 2019, p. 52)

Assim, no decorrer do desenvolvimento do filme, podemos perceber como o quilombo se estendeu pela cidade como parte dessa necessidade do corpo preto existir no tecido urbano. Desde o século passado, locais como os zungus, cortiços, irmandades de ordem católica, terreiros, organizações culturais, museus e locais de convivência espalhados pela cidade, proporcionaram e proporcionam sociabilidade, seja oferecendo moradia, alimento, compra de liberdade, segurança para livre manifestações, acesso a história, entre outras ações. Ou seja, uma forma de aquilombamento urbano, uma construção de vida que se manifesta no espaço construído.

Como menciona Anjos (2006),

a organização territorial dos antigos quilombos incorporava as referências das comunidades existentes na África e influências significativas dos povos indígenas. O conceito de comunidade quilombola, portanto, tem origem no campesinato negro, povos de matriz africana que conseguiram ocupar uma terra e obter autonomia política e econômica. Ao quilombo contemporâneo está associada uma interpretação mais ampla, mas que perpetua a ideia de resistência do território étnico capaz de se organizar e reproduzir no espaço geográfico de condições adversas, ao longo do tempo, sua forma particular de viver (ANJOS, 2006: p. 53)

Para o contexto urbano em que a diáspora sempre esteve inserida, o quilombo se mostra um lugar de compartilhamento de cultura, religiosidade e acolhimento, tudo que seja no sentido da sua liberdade e essência.

Apesar do contexto hostil a qualquer tipo de resistência dos escravizados, foi a manutenção dos costumes, e o cuidar em coletivo, que sustentaram tanto a memória das suas práticas culturais, quanto a sua própria sobrevivência. A mesma manutenção que contribuiu para amálgama de valores sociais que constitui a nossa cultura. Será possível negarmos a presença preta em cada traço da cultura que carregamos? Nesse sentido, o ato de quilombizar extrapola os limites da manutenção cultural de um grupo e passa a ser produtor cultural do nosso país.

Desse modo, ao observar todos os saberes trazido e originários de África e praticados na diáspora, talvez a dança ainda seja um local de grande expressão e notável pela contribuição direta na cultura brasileira. A dança, mais especificamente falando, o samba, parece ser um local privilegiado para investigar a participação do corpo preto na construção da cidade e por isso foi o caminho escolhido para tratar o assunto neste trabalho.

Diante da pesquisa feita até o momento, a dança tem se mostrado uma manifestação potente, um fio que costurou e atravessou as camadas de urbanidade através do tempo, contrariando toda invisibilização da história preta no Brasil.



10. COLETA DE FRAGMENTOS E PROCESSOS DE MONTAGEM

Feita de forma a construir um formato de documentário, a pesquisa que focou em remontar a trajetória dos corpos pretos que dançam, observando como a história do samba negocia o espaço da cidade desde o início do século passado.

Assim, grandes personalidades do samba e transformações no tecido urbano são revistas de uma nova perspectiva, a perspectiva do corpo preto. A partir das hipóteses iniciais de que o corpo preto ocupa e constrói espaços na cidade, a busca de material audiovisual foi iniciada.

Grande parte do material foi obtido através de registros encontrados em sites de pesquisa, jornais de época, registros cotidianos ou indicações da banca e amigos e Youtube. Este último é o canal onde foi encontrada a maior parte do material, onde tive acesso a entrevistas, documentários, filmes e até mesmo músicas.

Interessante perceber como o material produzido originalmente ao longo do século passado e início deste século, quando reunidos consegue dar vida, significados e levantar as hipóteses desse trabalho. Algo que só pôde ser realizado devido ao tempo. Basicamente, se iniciou uma busca por remontar uma das faces da história do preto no Brasil, face que sofreu muitas tentativas de invisibilização e, que por incrível que pareça, pode ser revivida através desses arquivos do tempo registrado nas imagens e nas canções.

Entendendo o papel deste trabalho para continuação da pesquisa e promoção da informação para sociedade, disponibilizo link onde contém na íntegra todos os materiais usados na produção do filme e do trabalho escrito.

Disponível em:

<https://youtube.com/playlist?list=PLQE1dilEygfMAUdz-xz_Rov6mpVBR1byW>

DO PROCESSO DE MONTAGEM

O aspecto base para estruturação do filme foi a MONTAGEM, através de processos analógicos, por meio da escrita e agrupamento de informações em post-its, e de processos digitais, a partir de vinculação de desvinculação de áudio e imagem. A princípio, uma biblioteca áudio visual geral foi montada. Esse conjunto abordou os principais assuntos tratados neste projeto: o corpo preto, a dança e a cidade.

Na segunda etapa, esses grupos se desfragmentaram em uma nova categoria: o tempo. Uma cronologia não é linear, mas é usada como meio de transitar com esse corpo através da sua própria história.

Basicamente, as partes são movimentadas e ordenadas, de forma que a narração feita pelos corpos em movimento naturalmente contribuam para o enredo que se passa.

Assim, o filme usa de dois pontos de partida para ser contado: um deles, a narração que o próprio registro trás, seja ela áudio ou visual, e a outra, a interpretação remontada pela videocolagem, uma releitura que observa o que a câmera captura no intuito de abordar essa perspectiva. Por isso, mais do que recontar uma história conhecida ou tida ao longo dos anos como ponto focal da câmera, a coleta ou reunião de fragmentos, se interessa em deixar com que os registros falem por si e mostrem a partir daí o que se vivenciou. A diferença percebida é de como a história montada através dos seus próprios personagens e narrações consegue alcançar uma potência sinestésica e instigante muito maior do que a história que se conta a partir de um único narrador/personagem da história.

Assim como já dito por Moreira Salles, em sua obra *O Intenso Agora*, 2017:

As imagens são amadoras, não foram feitas para a história, são apenas sobras de um momento na vida. [...] Eu as descobri, por acaso, 40 anos depois de terem sido feitas. (O INTENSO agora. Direção: Moreira Salles, Brasil, 127 min.)

E por isso se tornam tão autênticas e importantes.

As escolhas foram se elegendo naturalmente através do conflito causado pela narração da história e dos acontecimentos, nesse processo preciosidades foram encontradas. Para algumas partes, se pede música, para outra se pede imagem, paisagem urbana (assim como sua transformação) ou a fala, e assim por diante. É a análise do que Salles chama de “tempo biográfico”, a análise dos efeitos dessa história.

A partir dessa narrativa um gráfico de intensidades se forma, onde conseguimos identificar esses momentos do filme, assim como a significância para a construção da MONTAGEM fílmica. Devido a grande potência dos fragmentos escolhidos para compôr o filme, conseguimos perceber as variantes de intensidades demonstradas nas páginas 47 e 48, “UMA MONTAGEM QUE DANÇA”. A montagem transita na dança dessas intensidades, relacionando-se ao tamanho que são representadas no gráfico, além de expôr os meios por onde se fez a montagem.

11. DA CONSTRUÇÃO DO FILME

Após o período de conceituação, a construção do filme e suas partes se iniciaram. Assim, o produto do filme é composto por quatro partes:

- SINOPSE
- ROTEIRO
- TRAILER DO FILME
- FILME

Passemos a apresentação dessas partes:

ROTEIRO:

O roteiro é um texto que apresenta as diferentes sessões do filme. Constam no roteiro: o cabeçalho com os locais de ação das cenas (sempre que identificados); descrição do que acontece na cena; transcrição das falas dos narradores e da minha própria narração.

SINOPSE:

A sinopse apresenta rapidamente o projeto e as motivações do mesmo.

TRAILER DO FILME:

O trailer será apresentado no dia da banca. A intenção do trailer é de anunciar brevemente o filme de forma a instigar o telespectador para as questões do corpo preto, dança e cidade.

FILME:

O filme trabalhada principalmente na ordem das partes, suas sequências e construção da apresentação da narrativa. O filme contém elementos de transição de vídeo e áudio, títulos e legendas, além da narração que vem sendo estruturada no roteiro.

SOBRE AS PARTES

SINOPSE

Onde está a Praça Onze? Como evocar aquele importante lugar inscrito na nossa corporalidade, mas que está fora do alcance da visão? Como enxergar a cidade por detrás das camadas de demolições, construções e apagamento? No início da década de 1930, era o samba de roda, os cultos religiosos, as festas nas casas das tias e o carnaval de rua que preenchiam os cortiços, as ruas e a praça.

Através de uma sequência de reportagens, imagens de arquivos e entrevistas, o olhar e a narrativa dos corpos pretos que dançaram e dançam no centro do Rio de Janeiro, mais especificamente, na região da Praça Onze e da Pequena África, pretendem trazer à luz reflexões que cruzam questões de “aquilombamento”, territorialidade, cultura e construção da cidade.

Ao longo do filme, o aquilombar do corpo preto nos mostra como uma urbanidade paralela se fez necessária e foi construída desde a chegada dos trazidos de África até os dias de hoje.

ROTEIRO

Abertura:

1. LOCAL: Avenida presidente Vargas (na mesma região onde ficava a Praça Onze).

Cortejo de Tia Ciata, Rio de Janeiro

(o cortejo de Tia Ciata é um dos eventos realizados pela Organização dos Remanescentes da Tia Ciata, organização criada para manter a memória da “matriarca do samba”)

A dança do cortejo junto ao áudio do esquentar da bateria intercala com as informações no vídeo:

- TRABALHO FINAL DE GRADUAÇÃO DA FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO DA UFRJ
- UM FILME CRIADO POR SANY SANTANA
- ORIENTADO POR PRISCILLA ALVES PEIXOTO
- REALIZADO DURANTE A PANDEMIA DE 2020 – 2021

Segue cortejo. Gracy Mary Moreira, neta de Bucy Moreira e bisneta de tia Ciata fecha a cena.

Título do trabalho na tela:

- CORPO PRETO, DANÇA E CIDADE: RECONSTRUINDO A PRAÇA ONZE (junto, a imagem do traçado demolido para a construção da atual Presidente Vargas)

Parte 1: Por uma história urbana dos corpos pretos

2. ENTREVISTA: Beatriz Nascimento, Historiadora.

Beatriz fala sobre a história geral do Brasil ter uma interpretação branca, o que acaba por negligenciar as outras narrativas, sobretudo a narrativa do preto e da sua forma de viver/ aquilombar, reduzindo sua história no Brasil à escravidão

Beatriz Nascimento: “[...] A história do Brasil, eu gostaria de dizer aqui uma frase de José Honório Rodrigues que já se tornou quase uma frase, uma afirmação assim geral, que a história do Brasil foi uma história escrita por mãos brancas. Tanto o negro, quanto o índio, quanto os povos que viveram aqui juntamente com o branco não tem a sua história escrita, ainda. E esse é um problema muito sério. Porque a gente frequenta a universidades, frequenta escolas, e não se tem uma visão correta do passado da gente,

do passado do negro. Então ela não foi somente omissa, e foi mais terrível ainda porque na parte que ela não foi omissa, ela negligencia faces muito importantes e deforma muito a história do negro, tratando basicamente da escravidão e deixando de lado outras formas do negro viver no Brasil, como todo processo de alforria que teve durante os 4 séculos de escravidão e principalmente em relação ao quilombo.”

Parte 2: Visita à pequena África

3. LOCAL: Rua Camerino

Visita Guiada pelo Centro Cultural Casa de Tia Ciata e Instituto Pretos Novos

[Samba toca ao fundo]

4. ENTREVISTA: Gracy Mary Moreira, bisneta de Tia Ciata

Gracy fala do reconhecimento do samba carioca que nasceu das práticas de aquilombamento na casa de Tia Ciata.

Gracy: “A importância da Tia Ciata com o Samba, foi justamente porque ela abrigou os sambistas na época.

[Vem cá, vocês já ouviram falar em matriarca do samba?(vozes ao fundo) Matriarca do samba? Tia Ciata foi a matriarca do samba?]

Na época dela, em torno de.. eu posso dizer, na década de 10, na década de 20.. então ela abrigava os sambistas, porque o samba era marginalizado. Muito marginalizado. Eles confundiam os sambistas com os batuqueiros, e aí a polícia reprimia, batia. E Tia Ciata, o que fazia? Botavam eles todos na casa dela, não só com o samba, mas também a capoeira. E nesse abrigo é que os sambistas, na época desconhecidos, como Pixinguinha, Donga, João da Baiana, que eram jovens, eles fizeram a música “Pelo Telefone”. Foi primeiro samba gravado. E que é conhecido, não só aqui no Brasil, mas mundialmente.” [IMAGENS DOS SAMBISTAS NO VÍDEO INTERCALAM COM IMAGEM DE GRACY]

Parte 3: Samba: um elemento nacional.

5. Donga encontra Chico Buarque no “Programa da Hebe”, da TV Record, e cantam em tv aberta o famoso samba “Pelo Telefone”.

Hebe: “Tá gostando Donga?”

Donga: “ Não tenho palavras!”

[DONGA CANTA E DANÇA PELO TELEFONE]

Parte 4: Definindo “aquilombamento”.

6. ENTREVISTA: Beatriz Nascimento, Historiadora.

Beatriz Nascimento fala sobre o quilombo como registro positivo do negro na história :

No início da entrevista, passam imagens nomeadas “CABINDA, MINA, BENGUELA, REBÔLO, MONJOLO, BENGUELA”, que representam alguns territórios africanos de onde vinham pretos escravizados para o Brasil. Em seguida, imagens de Heitor dos Prazeres consultando seus registros. Registros da história vista a partir de outra perspectiva, a do corpo preto, e dando o reconhecimento aos saberes epistemológicos desse corpo. Encerrando, fragmentos do samba de roda.

Entrevistador: “Uma perspectiva que se tem em relação ao quilombo, é que ele terminaria com a abolição. Isso é correto?”

Beatriz Nascimento: “Não. Eu acho que não é correto, na medida em que dentro do meu estudo, eu faço justamente um estudo sobre a organização social do quilombo. Quer dizer, o quilombo (ele) foi realmente reprimido, sempre. Mas ele não se esgota somente na história da repressão. como a documentação que a gente tem, quer dizer, o negro não deixou nada escrito, foi o branco que escreveu, então até eu mesmo, até nós mesmos, vamos ter que recorrer à documentação da polícia, das autoridades portuguesas, mestres de campo (esse negócio todo), que foram documentos basicamente de repressão. Quando se trata de história do Brasil, ou história de um modo geral, dentro da metodologia da história, você tem que fazer uma crítica muito severa a respeito desses documentos, que são documentos daqueles que reprimiram e que só viram aquilo que eles achavam que era negativo. Entende?”

O quilombo tem a outra perspectiva, como eu disse antes, que é o estabelecimento humano que o quilombo foi, de homens que se entendiam como homens independentes de serem escravos ou não.”

A Praça Onze

(Início das Manifestações Pretas na Região – até 1940)



Entrevistador: *“De que forma permanece hoje, ou poderia permanecer hoje, essa ideia de organização do quilombo ou as condições do quilombo se manterem hoje?”*

Beatriz: *“Se entendendo o quilombo como a história do negro, você tem que ver dentro da perspectiva de continuidade histórica que sempre existe. A história não pode se acabar a partir do momento em que a repressão acaba. Então, se se entende o quilombo como uma sociedade de negros, você não pode de repente porque deixaram de reprimir o quilombo a nível de repressão armada como foi nos séculos passados, que isso tenha desaparecido. Quer dizer, se os homens negros, até o século XVI se reúnem nesse tipo de organização, eles devem se reunir ainda hoje dentro dessa organização. E por outro lado, na minha pesquisa, eu tenho visto que em relatórios de polícia, principalmente no Rio de Janeiro, você encontra regiões de ex-quilombos, onde hoje ainda são favelas no Rio de Janeiro.*

Basicamente, o quilombo é: homens que procuram, coincidentemente, organizar uma sociedade para si, onde ele possa viver de acordo com seu passado histórico africano ou brasileiro. Com seus hábitos, seus costumes, sua forma de ser.”

Parte 5: A dança seria uma das práticas do aquilombamento?

7. LOCAL: Rio de Janeiro

[SAMBA DE RODA TOCA NO FUNDO COM IMAGENS DO CARNAVAL DE RUA]

ENTREVISTA: Nina Rosa, cantora

Nina: *“A música de uma forma geral, ela já tem um papel muito transformador e a música que surge nesses ambiente de resistência eu acho que ainda mais. O samba é isso. O samba não é só um gênero musical. É uma forma de vida. É uma forma de vida em comunidade.”*

Parte 6: A Praça Onze de Heitor dos Prazeres

8. LOCAL: Antiga Rua General Pedra, demolida.

Heitor dos Prazeres chega em sua casa e fala sobre locais de memória, no Rio de Janeiro.

[IMAGENS DA ANTIGA FÁBRICA DA BHRAMA, ATUALMENTE DEMOLIDA, TIA CIATA E TIO HILÁRIO INTERCALAM COM IMAGENS DE HEITOR]

Heitor: *“Não tenho inveja de qualquer atelier, em Copacabana, na Tijuca, Ilha do Governador ou outro lugar qualquer granfino. A Praça Onze é que é o meu negócio. Meu atelier é na Praça Onze, me sinto tão feliz! Me trás recordação da minha infância. Me fere na alma aquele apito da Bhrama, aquela Bhrama que me faz recordação da minha infância e da minha juventude. Me faz lembrar... me sinto tão feliz, como quem esteje na casa da minha família, minha família que já não existe mais e outras pessoas mais. Tia Ciata! Tio Hilário, Hilário Jovino Ferreira, Lalu de Ouro, e outras pessoas mais. É a Praça Onze! É a Cidade Nova, a minha Cidade Nova!”*

[HEITOR TOCA E CANTA “VAI SAUDADE”]

Parte 7: A construção da Praça Onze pelo aquilombamento e o samba como “a cara do Brasil”.

9. ENTREVISTA: Helena Theodoro, filósofa e pesquisadora da cultura afro-brasileira.

Helena: *“E a base dos cultos africanos de religião tradicional é a família. Eu cresço e meu grupo cresce comigo. E o meu grupo cresce e eu cresço com meu grupo. Então esse sentido de trocas intensas, esse sentido de aglutinação permanente, vai fazer com que a gente entenda inclusive as ações de Tia Ciata, Tia Bebiana, de todos os elementos que viveram na Praça Onze e que constituíram o que se chamou a Pequena África.”*

10. LOCAL: Praça Onze

No vídeo, as cenas produzidas pelo AD Studio, remontam o cenário da Praça Onze no início do século passado. Toca a música “Praça Onze” ao fundo, composição de Grande Otelo e Herivelto Martins, de 1942.

[IMAGEM DA PRAÇA ONZE APARECE E DESAPARECE NO VÍDEO]

A “Destruição Criativa” (1941 - 1944)



Parte 8: Praça Onze, “Agoniza mas não morre”

11. LOCAL: Trecho do Canal do Mangue até à Candelária.

Música “Praça Onze” continua.

[IMAGEM DE MAPA DESTACA TRECHO DEMOLIDO PARA CONSTRUÇÃO DA PRESIDENTE VARGAS]

[IMAGENS DAS DEMOLIÇÕES PARA CONSTRUÇÃO DA AVENIDA PRESIDENTE VARGAS, INCLUINDO IMPORTANTES ARQUITETURAS RELIGIOSAS]

Música termina e se inicia trecho da reportagem “Flagrantes do Rio”.

Narrador: *“Avenida Presidente Vargas, em 1952. Estendendo-se da atual Praça Marcílio Dias, como prolongamento do Canal do Mangue até a tradicional Igreja da Candelária. A grande artéria é hoje um dos motivos de orgulho do carioca. Ao longo, estão situados o prédio da estrada de ferro Central do Brasil, o Palácio da Guerra e a pitoresca Praça da República, além de centenas de outras construções. O Rio cresce em todos os sentidos.”*

12. LOCAL: Avenida Presidente Vargas

Vídeo do Arquivo Nacional, Carnaval de 1969.

VOZ: Hermano Vianna, antropólogo, pesquisador musical e roteirista de TV

Na voz de Hermano, é destacada a conjuntura política na época da construção da Avenida Presidente Vargas.

Hermano: *“Existia uma preocupação naquela época com o que era o Brasil, qual era a novidade, qual a originalidade da cultura brasileira. Também, naquele momento, tinha uma conjuntura política que facilitava esse debate. O Rio de Janeiro era capital da República, da república recém estaurada no Brasil. Mas já tava tendo toda movimentação que vai desembocar na revolução de trinta, Getúlio Vargas também definindo o Brasil que a gente conhece hoje.”*

Enquanto o vídeo continua, toca música “Agoniza mas não morre”, samba de Nelson Sargento, de 1979.

Parte 9: Outros carnavais, outros sambas, outros corpos

13. LOCAL: Teatro Municipal.

Vídeo do Arquivo Nacional, Carnaval de 1969. Música “Agoniza mas não morre” continua.

[IMAGEM DE CARTOLA SENTADO PRÓXIMO À VIATURA APÓS REPRESSÃO POLICIAL, NO CARNAVAL DE 1976, APARECE E DESAPARECE NA TELA]

14. LOCAIS: Avenida Presidente Vargas e Sambódromo

No vídeo, imagens da montagem das arquibancadas para o Carnaval na avenida e da construção do Sambódromo, feitas em reportagens que põe o corpo preto em destaque como o corpo passivo e explorado, ignorando sua contribuição como agente ativo na construção da cidade.

[IMAGENS E VÍDEOS SEM SOM APARECEM E DESAPARECEM NA TELA]

15. LOCAL: Sambódromo

Início da reportagem da TV Manchete, em 1984.

Narrador: *“Tomadas todas as providências, a passarela está pronta e iluminada, e ninguém melhor para analisar a obra do que quem a concebeu inicialmente. Através num rascunho numa folha de papel.”*

A Avenida Presidente Vargas

(1944 – 1984/ atualmente)



ENTREVISTA: Oscar Niemeyer

O arquiteto relata sobre a concepção do projeto criado para receber o Carnaval.

Niemeyer: *“Inicialmente, a ideia a ideia era fazer a passarela do samba, 500 metros de passarela, como todos os anos anteriores. Depois o Darcy, e graças a ele, o programa se modificou. E ele transformou uma simples passarela, num complexo cultural e artístico interessante para aquele bairro. Ele criou escola, creches, artesanatos. [FALA ENQUANTO FAZ CROQUI DO PROJETO] O terreno era exíguo, era pequeno e crescia um pouco para os fundos. E aqui eu pus a praça, que fazia parte do programa. Mas são duas coisas completamente independentes, que até agora não compreendem. [...] É a área do desfile e a praça. O desfile poderia terminar aqui. O importante foi essa transformação que o Darcy Ribeiro fez, preocupado, como sempre foi, com o problema da cultura e do lazer no Brasil, nem sempre bem atendidos. A forma como foi perfeita, correndo, dentro do prazo, dentro da técnica mais apurada, sem nenhum problema, um exemplo do progresso da engenharia no nosso país. Uma obra assim como ela deve ser feita. Como foi feita Brasília, como deve ser feita qualquer obra que tenha interesse nacional. Um trabalho que corresponde à grande festa popular brasileira, que é o Carnaval, a festa dos nossos irmãos mais pobres, que só nesses 3 dias podem se divertir um pouco, de modo que passou que me agradou. Terminou bem, eu estou satisfeito.”*

[VÍDEO DO MODELO 3D DO PROJETO ORIGINAL DO SAMBÓDROMO E EDIFÍCIO COMERCIAL ECO SAPUCAÍ INTERCALA COM REPORTAGEM]

Entrevistadora: *“E com relação às críticas que o senhor recebeu? O que o senhor tem a dizer?”*

Niemeyer: *“Não tenho a dizer nada. Eu fiz a obra e ela está lá, repondendo se possível a tudo que foi falado. Eu me lembro Brasília com muita crítica e a obra está lá desafiando os que dela discordaram. A passarela tá feita, tá feita no prazo exato, sem escoramentos, tudo correto, tá tudo bem. [...] As discussões são úteis porque, às vezes, elas mesmas se incubem de realçar o assunto.”*

16. ENTREVISTA: Joãozinho Trinta e Nésio Nascimento

Carnavalescos falam sobre suas expectativas em relação ao Sambódromo.

Joãozinho Trinta: *“Ainda é mais importante avisar ao público em geral, que o que vai acontecer ali não é o desfile da Beija-Flor, ou das escolas de samba. Naquela praça vai acontecer talvez um happening [termo utilizado nas artes visuais para representar a participação do espectador na obra do artista], não se sabe realmente o que vai acontecer.”*

Nésio Nascimento: *“A Portela não está disposta a fazer a Apoteose. Porque nós achamos que vai ser um sacrifício muito grande termos que fazer uma coisa que pra gente não tem nexo. Já é muito difícil você desfilar em linha reta, quanto mais fazer voltinha em praça. Então, a Portela vai passar bem quadradinha, fechadinha, bem ajustadinha para que não haja nenhum furo, nenhum buraco. [...] E temos a certeza de que a Apoteose não vai atrapalhar o carnaval da Portela de maneira nenhuma.”*

[ENCERRA REPORTAGEM COM ADIÇÃO DE PERSPECTIVA DO MODELO 3D DO SAMBÓDROMO]

Parte 10: A memória da Praça Onze não está no Sambódromo, ela é bem maior que ele

17. LOCAIS: Avenida Presidente Vargas, região da antiga Praça Onze e Sambódromo.

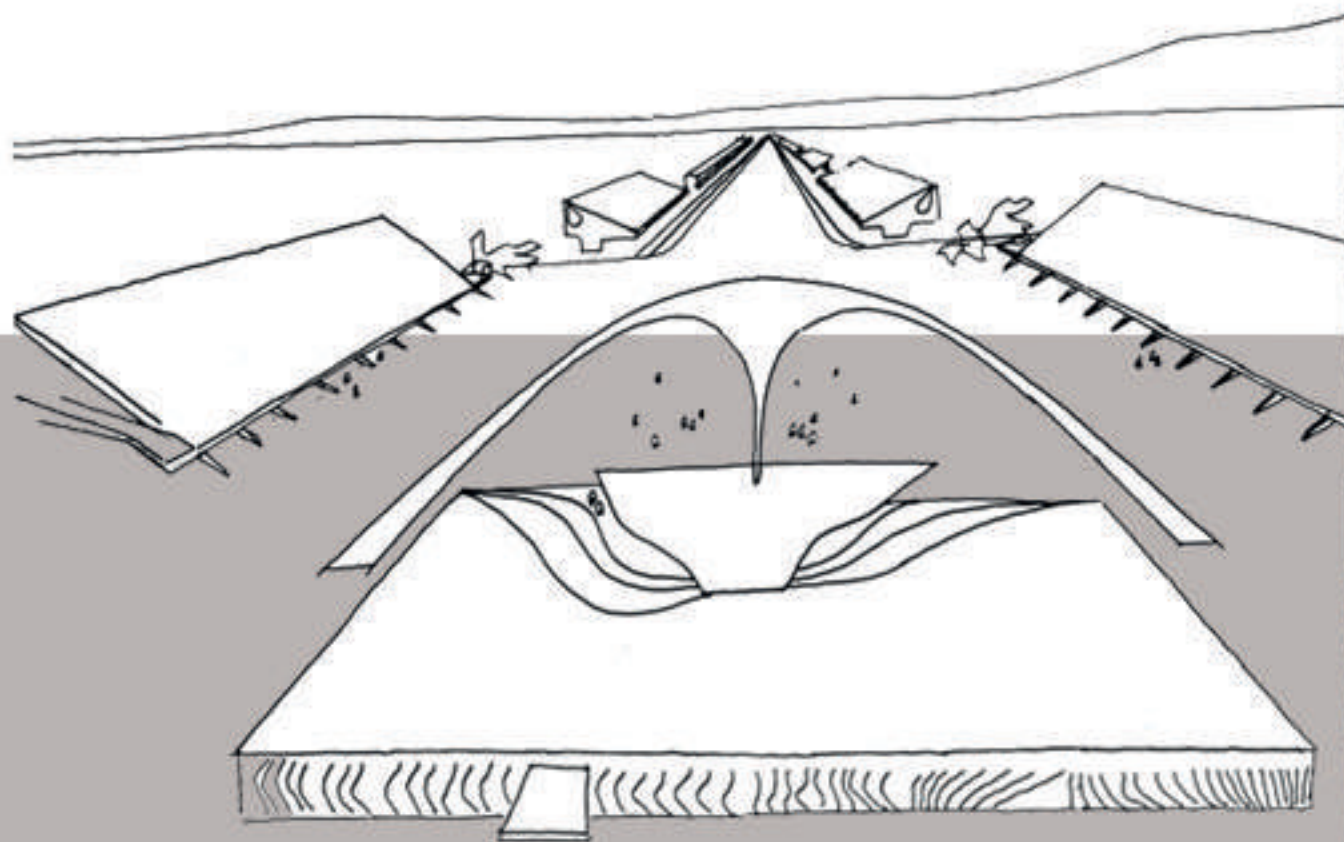
No vídeo, o cortejo de Ciata, 20 de novembro de 2019, e o carnaval de rua que se espalha no centro do Rio de Janeiro, retrata como a dança dos corpos pretos ocupa os espaços da cidade e reconstrói a Praça Onze através do ato de aquilombar, resignificando a cidade e narrando a história desses corpos.

O áudio é o original de cada registro.

Eu narro enquanto o vídeo continua de fundo.

O Sambódromo (retorno à Praça Onze)

(1984 - atualmente)



EU NARRO: *“A antiga residência de Tia Ciata se situava na Rua Visconde de Itaúna localizada ao lado Praça Onze. Desde os fundos do seu quintal até a praça, o samba acontecia como se ali fosse seu camarim, onde os sambas nasciam e se tornavam de domínio público.*

Assim, os primeiros desfiles foram feitos se utilizando da conformação de praça existente, “os desfile das pequenas escolas”. Com menor número de componentes, sua passagem pela Praça duravam em torno de dez minutos.

Quando organizado os carnavais, momento em que essas escolas saiam às ruas com seus foliões, a praça parecia construída pelos corpos pretos que dançavam ali. Diferentemente da edificação que abrigou a casa da Tia Ciata, ela esse não se deixa demolir tão facilmente. Ela ocupou o espaço urbano em uma nova escala e continua sendo reconstruído a cada carnaval, a cada cortejo. É um legado contínuo perpetuado pelas gerações e pela importância da dança para a ancestralidade preta e para a imagem cultural da cidade do Rio de Janeiro.

A memória da Praça Onze não está no Sambódromo, ela é bem maior que ele. Ela está em toda parte onde estamos. A Praça Onze não sumiu, ela se espalhou.”

18. TELA PRETA

A dado fim à sequência do filme. A tela fica preta e surge a citação:

“Hoje à noite, quando você vestir a fantasia de príncipe e sair para o desfile do Salgueiro na Passarela do Samba, pense um pouco em Tia Ciata e agradeça-lhe por tudo [...]”

- Joaquim Ferreira dos Santos

Lentamente, desaparece citação.

9. ENCERRAMENTO

As colagens de autoria própria aparecem na sequência de montagem, bem como representadas neste caderno, junto à música “Eu vim de lá”, de Dona Ivone Lara.

COLAGENS APRESENTADAS: A Praça Onze, A “Destruição Criativa”, A Avenida Presidente Vargas, e O Sambódromo (retorno à Praça Onze).

No vídeo, os créditos rolam na tela, junto às colagens.

Logo FAU UFRJ aparece e some na tela.

[O FILME CHEGA AO FINAL]

DAS FERRAMENTAS

PRINCIPAIS PROCESSOS E DESENVOLVIMENTO NO ADOBE PREMIERE

SEQUÊNCIAS

DIFERENTES MONTAGENS REALIZADAS, ANTERIORES À SEQUÊNCIA FINAL

seq 01 = 58:41 minutos
seq 02 = 26:11 minutos
seq 03 = 23:17 minutos

A seqüência final apresentada como produto deste trabalho possui = 22:34 minutos

CONTROLE DE ÁUDIO

ONDE VISUALIZA-SE OS GANHOS E PERDAS DE VOLUME DE ÁUDIO. AQUI É POSSÍVEL CONFERIR NO GRÁFICO OS EFEITO DESTA EDIÇÃO

PROJETO

ONDE FICAM TODOS OS ARQUIVOS UTILIZADOS NO FILME

CONTROLE DE EFEITOS

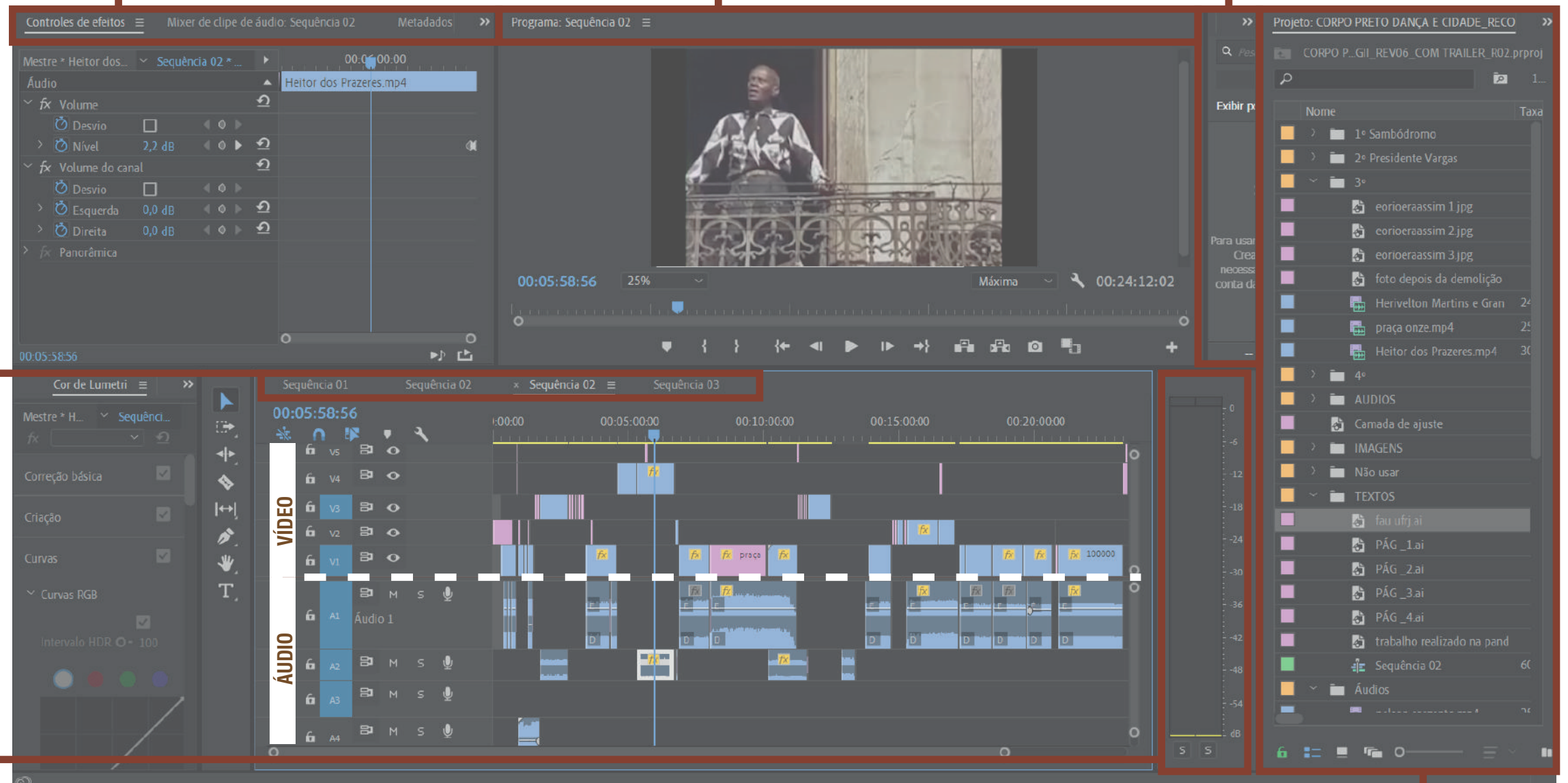
ONDE OS PARÂMETROS DE MANIPULAÇÃO DE NÍVEIS DE ÁUDIO E VÍDEO SÃO APLICADOS, ASSIM COMO A POSSIBILIDADE DE PARAMETRIZAR EFEITOS BÁSICOS (ESCALA, POSIÇÃO, OPACIDADE E ETC, OU EFEITOS ADICIONAIS COMO EFEITO DE EDIÇÃO DE RUÍDO E AMPLITUDE).

PROGRAMA

O PROGRAMA É A TELA ONDE A PRÉVIA É MOSTRADA CONFORME A MONTAGEM ACONTECE. AQUI O PROJETO APARECE COM O TAMANHO DE QUADRO CONFIGURADO, PREVIAMENTE. NESSE PROJETO FOI USADO TAMANHO DE QUADRO FULL HD, 1920 x 1080 px

EFEITOS

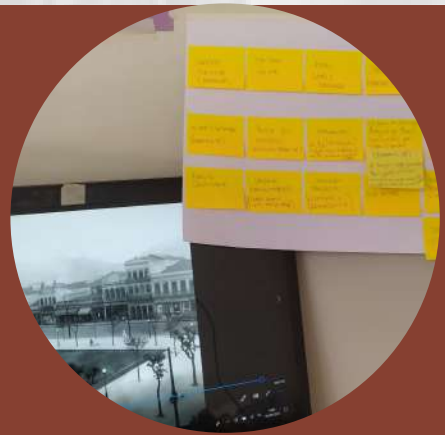
ONDE OS EFEITOS ADICIONAIS FICAM LISTADOS



UMA MONTAGEM QUE DANÇA

PROCESSOS E DESENVOLVIMENTO NO ADOBE PREMIERE

- _ o cinema através do processo de montagem
- _ os atos
- _ os post-its
- _ o processo de agrupamento



_P1

SAMBA "PELO TELEFONE"
GRANDE OTELO E
HERIVELTON MARTINS



_P4



_P5

VAI SAUDADE, 1965
HEITOR DOS PRAZERES



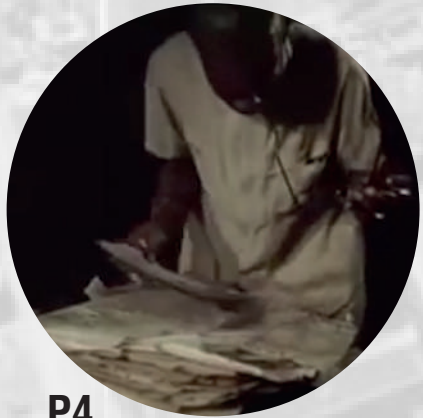
_P1

MONTAGEM DE ABERTURA A
PARTIR DE ENSAIO BEIJA-FLORES
ESQUENTA BATERIA 2015



_P3

BATUCADA DE SAMBA



_P4



_P6

SAMBA DE RODA



_P2



_P5



_P7

PRAÇA XI, 1943. TRIO DE OURO
HERIVELTO MARTINS
DALVA DE OLIVEIRA
NILO CHAGAS



_P8



_P7



_P8



_P9

AGONIZA, MAS NÃO MORRE, 1979.
NELSON SARGENTO



_P9



_P9

SAMBA ENREDO, ENTRE-OUTROS
ORIGINAIS DOS VIDEOS

_P9



ALGUÉM ME AVISOU, 1965
DONA IVONE LARA

_P10



"Hoje à noite, quando você vestir a fantasia de príncipe e sair para o desfile do Salgueiro na Passarela do Samba, pense um pouco em Tia Ciata e agradeça-lhe por tudo [...]"

- Joaquim Ferreira dos Santos



_P9



_P10

SILÊNCIO



Há na tradição africana um conceito chamado *Sankofa* faz parte de um conjunto de ideogramas chamado *adinkra* representado por um pássaro que volta a cabeça à cauda.

O símbolo é traduzido por:

“retornar ao passado para ressignificar o presente e construir o futuro”

BIBLIOGRAFIA

SODRÉ, Muniz. Samba, o dono do corpo. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

MARTINS, Leda. Performance da oralitura: corpo, lugar da memória. Rio Grande do Sul: Revista da pós graduação em letras, 2003.

URIARTE. Urpi Montoya. Podemos todos ser etnográficos? Etnografia e narrativas etnográficas urbanas. Bahia, 2014

CARVALHO, Bruno. Cidade porosa: dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro. Tradução: Daniel Estill. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019.

RIO, João do. A alma encantadora das ruas: crônicas. São Paulo, Companhia de Letras, 2008.

GUBERMAN, Mariluci; PEREIRA, Diana Araújo. Provocações da cidade. Rio de Janeiro, 2009.

SILVA. Stéfany dos Santos. CARTOGRAFIA DO INVISÍVEL: MEMÓRIA E IDENTIDADE NEGRA NA PEQUENA ÁFRICA. Trabalho Final de Graduação, FAU UFRJ. Rio de Janeiro, 2018.

CENTRO CULTURAL CARTOLA. Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: partido alto, samba de terreiro, samba enredo. Rio de Janeiro, < <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi-%20Matrizes%20do%20Samba.pdf> > acessado em 11/01/2021

PINTO. Fernanda Mousse. A invenção da Cidade Nova no Rio de Janeiro: agentes, personagens e planos. Rio de Janeiro, 2007

VIEIRA. Denise Sales. Corpo feminino e modernidade na construção de Brasília, uma leitura a partir do cinema. Brasília, 2017

SILVA, Gabriela Tavares Candido da Silva. Grêmio Recreativo bloco de samba os psicodélicos: a tradição e resistência da furiosa. Rio de Janeiro, 2017.

COELHO, Luciane Moutinho. O sambódromo dá samba? O impacto de um grande equipamento urbano na revitalização da Cidade Nova, um bairro do Rio de Janeiro. Lisboa, 2009.

SOARES, Mariza Carvalho. Nos atalhos da memória. In: KNAUSS, Paulo. Cidade vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Ed. Sette Letras, 1999

PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO. Memória da destruição, Rio – Uma história que se perdeu. Rio de Janeiro, 2002.

BORDE, Andréa de Lacerda Pessôa. Avenida Presidente Vargas: Narrativas Históricas. Rio de Janeiro: Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2016.

FELLMANN. Benjamin. Walter Benjamin, Danh Vo e We the People - a contribuição dos conceitos benjaminianos de Durchdringung e Porosität para a prática artística contemporânea. Rio de Janeiro: Programa de Graduação em Estudo Contemporâneos das Artes da UFF: 2014

FREIRE, Raquel de Araújo. A cidade é branca: reflexões sobre o corpo negro e o espaço urbano. 5º Seminário Salvador e Suas Cores, 2019.

PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO. Guia das APACs, nº 01. Rio de Janeiro: IRPH – Instituto Rio Patrimônio da Humanidade, 2002.

FONSECA, Thalita Pereira. Participação em ações de preservação: o caso do Corredor Cultural do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Risco, 2009

BRITO, Fabiana Dultra & JACQUES, Paola Berenstein. Corpocidade: arte enquanto micro- resistência urbana. Rio de Janeiro: Fractal - Revista De Psicologia, 2009.

BRASIL, Zenilda Ferreira. A destruição da primeira fábrica da Cervejaria Brahma do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: IPHAN, s.d. Disponível em < http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/VI_coloquio_t1_destruicao_primeira_fabrica.pdf >. Acesso em: 20 de janeiro de 2021.

MATTOS, Guilherme Meirelles Messquita de. (Re)significações da cultura: os discursos internacionais e a experiência do projeto corredor cultural no Rio de Janeiro. XVI Enanpur. Belo Horizonte, 2015.

PEREIRA, Neuton Damásio. A trajetória histórica dos negros brasileiros: da escravidão à aplicação da lei 10639 no espaço escolar. Curitiba: UFPR, 2015.

MARQUEZ, Renata & CANÇADO, Wellington. Atlas Ambulante. Instituto Cidades Criativas: Belo Horizonte, 2011.

BRITO, Fabiana Dultra & JACQUES, Paola Berenstein. Corpocidade : debates, ações e articulações. Salvador: EDUFBA, 2010.

TAYLOR, Diana. 1950 - O arquivo e o repertório : performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

SLENES, Rebert W. A dança rebelde da escravatura. UNICAMP: São Paulo, 2001.

BENJAMIN, Walter. Rua de mão única, Obras escolhidas II. São Paulo, Ed. Brasiliense 1987.

LUIS. Guilherme Cruz Pires. Epistemologias negras para bairros negros metodologias de apreensão do bairro do engenho velho da federação, Salvador - BA. 5º Seminário Salvador e Suas Cores, 2019.

SILVA. Stéfany dos Santos & SILVA. Karoline Santos da. Perspectivas do Cais do Valongo: Entre lugares de memória e patrimonialização. 5º Seminário Salvador e Suas Cores, 2019.

ABREU, Mauricio de Almeida. Reconstruindo uma história esquecida: origem e expansão inicial das favelas do Rio de Janeiro. Revistas de estudos regionais e urbanos Cidade Brasileira, século XX Luís Octávio da Silva, 1994.

ALEXANDRE, Cláudia regina. Exu e Ogum no terreiro de samba - estudo sobre a religiosidade da escola de samba Vai- Vai. Dissertação de Mestrado, PUC SP: São Paulo, 2017.

COSTA, Duane Brasil Costa & AZEVEDO, Uly Castro de. Das senzalas às favelas: por onde vive a população negra brasileira?. Revista Socializando FVJ: Rio Grande do Norte: 2016.

SANTOS. Andrei de Souza. O Cemitério dos Pretos Novos e suas representações simbólicas no tocante à preservação da memória afro-brasileira. Trabalho final de Graduação em Antropologia. UFF: Niterói, 2017.

SOARES. Carlos Eugênio Líbano & GOMES. Flávio. “Com o Pé sobre um Vulcão”: Africanos Minas, Identidades e a Repressão Antiafricana no Rio de Janeiro(1830-1840).Revista BIBLAT de Estudos Afro-asiáticos: México, 2002.

ANJOS, Rafael Sanzio Araújo dos; CYPRIANO, André (Fotógrafo).
Quilombolas: tradições e cultura da resistência. São Paulo:
Aori, 2006.

VIEIRA, Vanessa dos Santos. Territorializando um quilombo urbano: a espacialização quilombola no Grotão em Niterói. Rio de Janeiro, Monografia de Bacharel em Arquitetura e Urbanismo pela UFRJ, 2019.

O INTENSO agora. Direção: Moreira Salles, Brasil, 127 min.

OLIVEIRA. Victor Mey. Patrocínio, o enredo do meu samba: o caso do carnaval de 2013. Monografia de Bacharel em Comunicação pela UFRJ. Rio de Janeiro, 2015.

LIMA. Evelyn Furquim Werneck. De Teatro do Poder a Centro Financeiro e Administrativo. Sete décadas de transformações na Avenida Presidente Vargas. Rio de Janeiro. Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro nº10: 2016.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em:
<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14337/samba>>. Acesso em:
16 de Fevereiro de 2021.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes – conceitos e metodologia(s). Lisboa, 2009.

TÍTULO: CORPO PRETO, DANÇA E CIDADE: RECONSTRUINDO A PRAÇA ONZE

ANO/SEMESTRE: 2020.2-R

TEMA/PROGRAMA: EDUCAÇÃO E CULTURA

NOME DO ESTUDANTE: SANY SANTANA

NOME DA ORIENTADORA: PRISCILLA ALVES PEIXOTO

RESUMO:

Onde está a Praça Onze? Como evocar aquele importante lugar inscrito na nossa corporalidade, mas que está fora do alcance da visão? Como enxergar a cidade por detrás das camadas de demolições, construções e apagamento? No início do século passado, era o samba de roda, os cultos religiosos, as festas nas casas das tias e o carnaval de rua que preenchiam os cortiços, as ruas e a praça. Através de uma sequência de reportagens, canções, entrevistas, vídeos e imagens de arquivos, o olhar e a narrativa dos corpos pretos que dançaram e dançam no centro do Rio de Janeiro, mais especificamente, na região da Praça Onze e da Pequena África, pretendem trazer à luz reflexões que cruzam questões de “aquilombamento”, territorialidade, cultura e a relação entre os corpos pretos e a construção da cidade. A proposta metodológica do filme como projeto final, reúne os registros do aquilombar do corpo preto através da dança e nos mostra como uma urbanidade paralela se fez necessária e assim foi construída desde a chegada dos trazidos de África até os dias de hoje.

PALAVRAS CHAVE: ÉTNICO-RACIAL, DANÇA, PRAÇA ONZE

LATITUDE E LONGITUDE: -22.90651, -43.19558