



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

Ana Caroline de Almeida

CIDADES-GESTOS EM MELANCOLIA: o cinema brasileiro dos anos 2010 entre
vibrações de desejos e traumas urbanos

Recife

2020

ANA CAROLINE DE ALMEIDA

CIDADES-GESTOS EM MELANCOLIA: o cinema brasileiro dos anos 2010 entre
vibrações de desejos e traumas urbanos

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Comunicação.

Orientador: Prof. Eduardo Duarte Gomes da Silva

Área de concentração: Comunicação

Linha de pesquisa: Estética e culturas da imagem e do som.

Recife

2020

Catálogo na fonte
Bibliotecária Mariana de Souza Alves – CRB-4/2105

A447c Almeida, Ana Caroline de
Cidades-gestos em melancolia: o cinema brasileiro dos anos 2010 entre vibrações de desejos e traumas urbanos / Ana Caroline de Almeida. – Recife, 2020.
262p.: il.

Orientador: Eduardo Duarte Gomes da Silva.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2020.

Inclui referências.

1. Comunicação. 2. Cinema brasileiro. 3. Cidades. 4. Constelações. 5. Psicogeografia. I. Silva, Eduardo Duarte Gomes da (Orientador). II. Título.

302.23 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2021-103)

ANA CAROLINE DE ALMEIDA

CIDADES-GESTOS EM MELANCOLIA: o cinema brasileiro dos anos 2010 entre
vibrações de desejos e traumas urbanos

Tese apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Comunicação da Universidade
Federal de Pernambuco, como requisito parcial
para obtenção do título de Doutora em
Comunicação.

Aprovada em: 19/03/2020

BANCA EXAMINADORA

Prof. Eduardo Duarte Gomes da Silva (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Ângela Freire Prysthon (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Mauricio Lissovsky (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Claudia Cardoso Mesquita (Examinadora Externa)
Universidade Federal de Minas Gerais

Profa. Raquel do Monte Silva (Examinadora Externa)
Universidade Federal de Alagoas

AGRADECIMENTOS

Gostaria, antes de tudo, de agradecer à existência das universidades públicas do Brasil. E, portanto, agradecer às políticas que puderam manter essas universidades de pé até o presente momento em que esta pesquisa é publicada. Políticas públicas que ajudaram a rever diretrizes educacionais e a criar ações afirmativas que possibilitaram a expansão da comunidade acadêmica e, com essa expansão, semear um princípio de revisões ontoepistemológicas do solo científico sobre o qual pisamos. Isso dito, preciso agradecer nominalmente a Luiz Inácio Lula da Silva por ter sido o presidente que mais investiu no ensino superior gratuito e de qualidade no país e, por consequência, no adensamento das pesquisas científicas brasileiras. Agradeço igualmente à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de nível superior (Capes) por ter sido, durante o tempo em que este trabalho foi desenvolvido, a instituição que permitiu com que eu e várias outras e outros estudantes pudessem se dedicar exclusivamente à pesquisa a partir de aportes financeiros fundamentais para que o exercício da pós-graduação se mantenha no país.

Agradeço à minha mãe, Marilene, por ter sido a pessoa que mais me incentivou a me dedicar a esta pesquisa. De diversas formas, mensuráveis e não mensuráveis, ela me permitiu retomar a atividade acadêmica. A meu pai, Antônio, e a minha irmã, Raquel, por terem também criado uma grande rede de sustentação e apoio.

A Carol Morais, minha companheira, cúmplice, casa e a pessoa cuja generosidade, senso crítico e senso de humor alargam os horizontes dos mundos possíveis e abrem brechas nos contextos impossíveis. Vêm sempre dela as leituras mais contundentes e desafiadoras sobre tudo que escrevo.

A Eduardo Duarte, pela orientação, confiança, leitura atenta e, claro, pela abertura de novos caminhos sem os quais os trajetos que esta pesquisa empreende não teriam sido feitos. Do mesmo modo, sou igualmente grata aos graduandos e pós-graduandos do grupo de estudos Narrativas Contemporâneas, coordenado pelo professor Eduardo, que me ajudaram nas trocas sobre os afetos presentes nas constelações de imagens mobilizadas nas próximas páginas.

A Angela Prysthon, pela disponibilidade, atenção, sugestões bibliográficas, conselhos e apontamentos críticos não somente durante a qualificação, mas ao longo de todo o processo de pesquisa. A Mauricio Lisovsky pelo interesse no trabalho e por todas as colocações, observações e ideias sugeridas também na banca de qualificação.

Agradeço imensamente às pesquisadoras e referências acadêmicas que se tornaram amigas durante esses anos de pesquisa e me ajudaram não somente a tecer novos diálogos sobre

a vida (e sobre a vida que há dentro do cinema), como me ensinaram a ver paisagens onde, tantas vezes, há ruínas: Amaranta César, Bel Melo, Carla Maia, Janaína Oliveira, Kênia Freitas e Tatiana Carvalho. Da mesma forma, agradeço aos pesquisadores e amigos Mariana Baltar e a Reinaldo Cardenuto, com quem passei também a dividir perspectivas sobre como o cinema pode aproximar as pessoas e nos revelar experiências sensíveis múltiplas.

Esta pesquisa é muito devedora a todas as trocas realizadas nos eventos acadêmicos dos quais participei ao longo de quatro anos, particularmente à Socine e seu seminário temático “Cinema brasileiro contemporâneo: política, estética, invenção” e a Compós com o Grupo de Trabalho “Estudos de cinema, fotografia e audiovisual”. Ressalte-se a extrema importância nesses dois eventos das conversas que tive com pesquisadoras e pesquisadores que me ajudaram não somente a encontrar novas articulações entre os filmes analisados, mas a rever procedimentos metodológicos que já estavam se desenhando. Destaco, para além dos nomes já citados, a interlocução que tive em diversas oportunidades com Mariana Souto e Camila Vieira.

A se falar em procedimentos metodológicos, esta tese não existiria sem o aprendizado de exercício curatorial e, por tabela, constelacional que pude colocar em prática na atividade de curadoria do festival Olhar de Cinema, sendo absolutamente essenciais as conversas que tive com Marisa Merlo, Carla Italiano, Camila Macedo, Kariny Martins, Antonio Gonçalves Junior e Aaron Cutler.

O capítulo desta pesquisa que se atém à relação mais específica que o cinema estabelece com as cidades é fruto também das conversas e trocas que tive com alunas e alunos da graduação de Cinema da UFPE, durante a disciplina sobre Cinema e Cidades, que ministrei no estágio docência. A elas e eles, agradeço todos os questionamentos e conversas em sala de aula. Agradeço a Schneider Carpeggiani, Déa Ferraz e Francine Barbosa por serem uma escuta sempre crítica, atenta e afetuosa em todos os momentos.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE, particularmente ao professor Jeder Janotti, que foi a pessoa que me informou sobre a possibilidade de manter a pesquisa com uma bolsa Capes.

Imprescindível também para a realização deste trabalho foi a ajuda de todos os secretários do PPGCom da UFPE, Cláudia Badaró, José Carlos Gomes da Silva e Roberta Bacelar, sempre atenciosos e cuidadosos diante das demandas burocráticas ao longo desses quatro anos.

Agradeço, finalmente, ao Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco por ter sido, desde a minha infância, quando eu passava parte de minhas férias em seus corredores, até o período da graduação em Jornalismo e nas duas pós-graduações, um

enclave utópico, um espaço de acolhimento do pensamento, da arte e dos não-acordos com o mundo normativo.

Todas essas pessoas, encontros e lugares estão na constituição muscular desta pesquisa.

“Para ressurgir das próprias cinzas uma fênix deve primeiro queimar” (BUTLER, 2018, p. 9).

NENHUM GESTO
SEM PASSADO
NENHUM ROSTO
SEM O OUTRO (BAPTISTA, 2011, p. 109).

RESUMO

O cinema autoral brasileiro dos anos 2010 foi rico não apenas em seu volume de produção, mas especialmente em sua capacidade de fazer vibrar, dentro de seus respectivos regimes narrativos, algumas angústias e desejos em comum no que diz respeito à experiência sensível de habitar grandes centros urbanos e, conseqüentemente, seus projetos modernos de existência. Usando um recorte panorâmico de 17 filmes (14 longas-metragens e três médias-metragens) dessa produção, exibidos entre 2011 e 2019, esta pesquisa pretende fazer uma caminhada por dentro desses filmes e, com isso, exercitar uma montagem que possa reunir, em constelações de imagens, alguns gestos em comum que essa filmografia revela. Gestos de riscar monumentos, contemplar paisagens, se colocar diante do fogo e, finalmente, de construir ruínas. A partir de cada uma dessas constelações, quatro diferentes cidades serão fabuladas ficcionalmente: Motinrama, Mirágides, Agnis e Derrelísias. Cada uma delas tem um epicentro afetivo nuclear à sua existência subjetiva. Para que se consiga visualizar e sentir que afetos são esses que o cinema brasileiro acionou durante a década, esta tese propõe a fazer duas apostas metodológicas centrais: a criação de um mapeamento óptico e háptico dos filmes (Giuliana Bruno) e, simultaneamente, o uso de constelações de imagens que se aproximam a partir de suas intensidades simbólicas (Aby Warburg).

Palavras-chave: cinema brasileiro; cidades; constelações; psicogeografia.

ABSTRACT

Brazilian author's cinema of the 2010s was a rich one not only in volume of production, but especially in its ability to bring to surface, within their respective narrative regimes, some anxieties and desires that are consistent with the sensitive experience of inhabiting great urban centers and, consequently, their modern projects of existence. Using a wide selection of 17 films (14 feature films and three medium-length films) from this crop, screened between 2011 and 2019, this research intends to take a walk inside these productions and weave them in such a way as to bring together, in constellations of images, some common gestures that this filmography reveals. Gestures of scratching monuments, contemplating landscapes, standing before the fire and, finally, of building ruins. From each of these constellations, four different cities will be fictionalized: Motinrama, Mirágides, Agnis and Derrelísias. Each of them has a nuclear emotional epicenter to its subjective existence. In order to visualize and feel what affections this Brazilian cinema triggered during the decade, this thesis aims to make two central methodological bets: the creation of an optical and haptic mapping of the films (Giuliana Bruno) and, simultaneously, the use of constellations of images, connected by their symbolic intensities (Aby Warburg).

Keywords: brazilian cinema; cities; constellations; psychogeography.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Os objetos ardem em Branco sai preto fica	13
Figura 2 -	Montagem em Um homem com uma câmera	61
Figura 3 -	Abertura de Blade Runner	62
Figura 4 -	Abertura de Asas do desejo	63
Figura 5 -	O mapa de Paris por Debord	66
Figura 6 -	Carte du pays de Tendre	67
Figura 7 -	Anna vê e escuta a cidade do quarto de hotel em Os encontros de Anna	69
Figura 8 -	A personagem de Bush Mama observa uma Los Angeles que a Interrompe	70
Figura 9 -	O marinheiro olha e filma Lisboa em A cidade branca	72
Figura 10 -	Sonia Silk em cena na abertura e desfecho de Copacabana, mon amour	80
Figura 11 -	Famoso plano sequência de dança flamenca em Bang Bang	80
Figura 12 -	O arcaico e o moderno em Noites paraguayas e em Durval Discos	81
Figura 13 -	Prancha 37 do Atlas Mnemosyne	96
Figura 14 -	A constelação-mapa de Motinrama, a Cidade dos Levantes	112
Figura 15 -	Sequência do risco no carro em O som ao redor	118
Figura 16 -	Sequência do risco no carro em Riocorrente	120
Figura 17 -	Sequência da pichação em Tremor Iê	123
Figura 18 -	Cena de Dimas Cravalança em batalha imaginada de Branco sai preto Fica	125
Figura 19 -	Cena de Era uma vez Brasília, em que se mira o Congresso Nacional	127
Figura 20 -	Parte da série “Estudo de perspectiva”, de Ai Weiwei	128
Figura 21 -	Cena de uma ação de ocupação em Era o Hotel Cambridge	129
Figura 22 -	Sequência da masturbação em Nova Dubai	131
Figura 23 -	Vultos distribuem cartas anônimas em Com os punhos cerrados	133
Figura 24 -	A constelação-mapa de Mirágides, a Cidade das Paisagens	141
Figura 25 -	Dois enquadramentos de paisagem em Branco sai preto fica	144
Figura 26 -	Shokito/Sartana observa a cidade em Branco sai preto fica	145
Figura 27 -	Dimas Cravalança contempla Ceilândia em Branco sai preto fica	146
Figura 28 -	Djamba observa a cidade em Baixo Centro	147
Figura 29 -	Robert se coloca diante da cidade em Baixo Centro	149
Figura 30 -	Juliana e Hélio contemplam o lago (esgoto?) em Temporada	150

Figura 31 -	Plano fixo do curta-metragem Fantasmas	151
Figura 32 -	Andreia diante do bairro de Baronesa, no filme homônimo ao local	152
Figura 33 -	Ana e Marcos olham para o bairro de Laguna em No coração do mundo	154
Figura 34 -	Cena do monólogo de Selma em No coração do mundo	171
Figura 35 -	A constelação-mapa de Agnis, a Cidade do Fogo	173
Figura 36 -	Duas mulheres conversam diante do fogo em Tremor Iê	176
Figura 37 -	Dois homens conversam diante do fogo em Sete anos em maio	178
Figura 38 -	Personagens de Era uma vez Brasília observam um carro queimar	181
Figura 39 -	Personagens de A cidade é uma só? se reúnem ao redor do fogo	182
Figura 40 -	A fogueira de fora e de dentro de Djamba em Baixo Centro	184
Figura 41 -	A contemplação do fogo que consome a Marginal Tietê em Riocorrente	186
Figura 42 -	A constelação-mapa de Derrelísias, a Cidade das Ruínas Futuristas	199
Figura 43 -	A cidade de Mate-me por favor	202
Figura 44 -	Bia, isolada, nos espaços vazios da cidade em Mate-me por favor	204
Figura 45 -	Dimas Cravalança na imagem final de Branco sai preto fica	205
Figura 46 -	Casal diante de casa demolida em O som ao redor	206
Figura 47 -	A cidade e os corpos da cidade em Esse amor que nos consome	206
Figura 48 -	Dimas corre para sua “máquina do tempo” em Branco sai preto fica	208
Figura 49 -	Personagens observam os cenários do futuro em A Seita	209
Figura 50 -	Homens fazem sexo em canteiro de obras no filme Nova Dubai	211

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
1.1	Rastros de um mapa	15
1.2	Rasgos de um mapa	19
1.3	Métodos de caminhada	26
2	LATITUDE: CIDADES VISÍVEIS E INVISÍVEIS DO CINEMA	49
2.1	Mapas da vida mental na modernidade	53
2.2	Mapas da vida mental na pós-modernidade	61
2.3	Mapas da vida psicogeográfica das cidades	65
2.4	Mapas psicogeográficos das cidades brasileiras	73
3	LONGITUDE: MÉTODOS DE VIAGEM	83
3.1	Cartografia do gesto	91
3.2	Cartografia do <i>páthos</i>	94
4	MOTINRAMA - A CIDADE DOS LEVANTES	112
4.1	A cidade e os rasgos	135
5	MIRÁGIDES – A CIDADE DAS PAISAGENS	141
5.1	A cidade e as miragens	155
6	AGNIS – A CIDADE DO FOGO	173
6.1	A cidade e as ardências	187
7	DERRELÍSIAS – A CIDADE DAS RUÍNAS FUTURISTAS	199
7.1	A cidade e os espaços (temporais)	213
7.2	A cidade e os tempos (espaciais)	226
8	CONSIDERAÇÕES FINAIS	238
8.1	Por análises fílmicas feministas	250
	REFERÊNCIAS	254

1 INTRODUÇÃO

Figura 1 - Os objetos ardem em Branco sai preto fica



Fonte: Print do filme, tirado pela Autora, 2020.

“Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: tentar saber reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço.”

Ítalo Calvino em *Cidades invisíveis*

No período em que esta pesquisa foi realizada, bem como o intervalo de tempo sobre o qual ela se debruça, o inferno mudou de rosto várias vezes. Reconhecê-lo e criar enfrentamento a ele se tornou, para muitos, um exercício diário de reprogramar as fronteiras dos mundos possíveis. A “aprendizagem contínua” da qual escrevia Calvino foi também uma aprendizagem de como preservar fendas a partir do próprio pensamento acadêmico. Estudar, pesquisar e, neste caso, se debruçar sobre a arte e os livros que dela falam, tecer costuras entre ideias e conflitos que surgem desses encontros, tudo isso adquiriu contornos de resistência ativa. Um forçado estado de normalidade das coisas foi, nesse período, progressivamente sendo alimentado por uma moral anti-intelectual, antissocial e, em várias medidas, anti-humanista. A partir e com o cinema brasileiro dos anos 2010, esta tese se localiza em uma frente oposta a esse forçado estado de normalidade, um lugar fictício em que se desenham tentativas sistematizadas para que não sejam afetados nem a ordem (e o progresso) da nação, nem o falso mito fundador de ser o Brasil um país “cordial”.

Os filmes aqui dispostos irão igualmente se colocar em enfrontamento ao estado das coisas. Tanto individualmente, cada um com seus próprios mecanismos narrativos e estéticos, quanto coletivamente, quando juntos terminam por acionar pulsões de raiva, melancolia, devaneios que muitas vezes se materializam em estados de imobilidade. É preciso perguntar também se, no esteio dos fatos históricos que tomaram o país na década em que esta tese foi realizada, como o corpo de filmes aqui reunido não produziu um estímulo ou um arrefecimento da libido de luta quando ele passou a se alimentar de um imaginário que foi gradualmente entrando em coma. A partir de uma constelação de imagens urbanas que, nesses filmes, já previa um noturno por vir, mas ainda assim era capaz de performar gestos de resistência a esse noturno, haverá sempre uma tentativa de sentir como a fabulação de cidades postas nessas encenações revelam vibrações e campos energéticos muito particulares de um momento histórico do Brasil. “A encenação de presentes incertos e a especulação de ‘futuros’ têm se tornado veículo, no cinema brasileiro recente, para figurações distópicas em que a experiência em grandes cidades brasileiras recebe tons sombrios, por vezes apocalípticos.” (MESQUITA, 2017, p. 89)

As cidades visíveis construídas pelo cinema brasileiro durante esse período têm como base de suas locações cidades reais, com vivências e problemas que as atravessavam enquanto suas paisagens eram capturadas pela câmera. Já as cidades invisíveis que esse cinema imaginou transbordam experiências sensíveis para além da materialidade da visualidade, dos enquadramentos, do que está ou não está em foco. São espaços afetivos que, na temporalidade de seus planos, nos cortes, na iluminação das cenas e, sobretudo, no pulsar dos personagens que caminham por essas cidades, revelam fraturas existenciais que, sem atenção, podem passar despercebidas. Fraturas que dizem respeito a um constante estado de reconfigurações de pequenos ou grandes infernos.

Gritos abafados, objetos em fogo, cidades que não amanhecem, corpos contraídos, contemplação melancólica das paisagens, tempos suspensos. O mal-estar e o desamparo, mas também a poesia, o gozo e a resistência, percorrem esses filmes e cidades. No momento em que este texto é escrito, eles também percorrem o corpo de quem o escreve. O desejo de elaborar criticamente sobre isso é, em si, um exercício de “abrir espaço” no meio do inferno e achar, nas fendas que se espalham por uma cidade de ruínas, novos pactos de existência e novas fórmulas de alquimia que transformem desamparo e pessimismo em imaginação. Como diria a cartela final de *Branco sai, preto fica*, um dos filmes que atravessa alguns dos capítulos desta tese, que possamos “fabular nós mesmos” (sic) as cidades que existem entre aquilo que já foi e o que ainda será.

1.1 Rastros de um mapa

Nos canteiros de obras, bailarinos se tornam britadeiras e falos se enrijecem na mesma medida que os edifícios sobem. Do lado de fora das guaritas, homens e meninos rasgam discretamente lataria de carros, enquanto lá dentro corretores de apartamentos vendem ordem, progresso, vigilância 24 horas, duas vagas na garagem e uma vista para outras paredes com vistas para outras paredes, o *mise en abyme* do desenvolvimento. Nas ruas, alguém não pode mais circular, alguém se joga da janela, alguém se enforca, alguém leva gás lacrimogêneo na cara, alguém anda pelo centro da cidade com um coquetel molotov imaginário nas mãos – como se a vida estivesse sempre suspensa no segundo antes do grande estouro –, alguém corre de balas reais que rompem o regime da ficção e fazem a câmera desabar no chão. Mas há também alguém que dá um jeito, alguém que goza, alguém que brinca, alguém que dança e alguém que, ao dançar, simula atirar de volta para o mundo que o observa sob a mira de armas institucionais. São estratégias não apenas de sobrevivência, mas efetivamente de um combate criado nas possibilidades da imaginação.

As imagens que a produção autoral do cinema brasileiro trouxe nos anos 10 do novo milênio nos contam uma história. E na centralidade dessa história estão as manifestações de um mal-estar frente a um desenvolvimento acelerado que atingia, sobretudo, o modo de vida no espaço urbano. São sequências que, assim como espelham uma situação já dada, também prenunciam um cenário no horizonte. Imagens tão sintomáticas quanto proféticas, produção de realizadores oniromantes diante de sonhos e pesadelos que começavam a formar nuvens mais densas no céu. O toque de recolher, os vidros blindados, a periferia de tijolos aparentes, os muros e arames farpados são notas de uma sinfonia da metrópole orquestrada pela especulação imobiliária, gentrificação e por um país que apostou alto em gigantes obras que aqueceriam o mercado das empreiteiras. Um projeto que, seja na periferia ou nos bairros nobres, apontava para um esgotamento nas condições de existência no espaço da cidade, revelando uma contenção de energia frustrada que, como muitos desses filmes sugerem, ora desembocam no exercício cotidiano de uma resiliência de guerrilha, ora são direcionadas a uma contemplação e devaneio diante de espaços de memória, de ardências ou de abandonos.

A rigor, não haveria tanta diferença entre os cenários e situações acima descritos e vários outros momentos da própria cinematografia nacional quando ela pôs a ver, tanto no Cinema Novo quanto no Cinema Marginal, a inquietação existencial dos brasileiros em circular por

espaços corrompidos e cindidos por estruturas opressoras de poder. Mas há nessa produção de filmes pós-2010 uma particularidade histórica que a desloca para um campo energético próprio.

Embrulhado em um pacote vistoso, havia depois de 2003, com a primeira gestão do governo de Luiz Inácio Lula da Silva, um projeto de país erguido sobre a promessa do, enfim, desenvolvimento. Mas não era um desenvolvimento qualquer. Dentro desse embrulho havia, de fato, um programa de governo distinto de tudo que já havia sido feito no Brasil, programa este que terminou por mexer em estruturas coloniais muito bem assentadas no *éthos* do país. Uma nova condição de existência passou a ser repensada a partir dessa expectativa e o horizonte utópico do Brasil-potência, por algum momento, se revelava como uma miragem possível. As fundações desse horizonte se construíram a partir de políticas públicas tais como o Bolsa Família, Minha Casa Minha Vida, Luz para Todos e o programa Universidade para Todos (ProUni), que possibilitou a inserção no ensino superior de milhares de estudantes que se tornaram os primeiros membros de suas respectivas famílias a terem um diploma universitário. Paralelo ao ProUni, e friso aqui a importância deste programa em particular por ser testemunha das alterações essenciais no ambiente universitário onde esta tese nasce, aconteceram também ações afirmativas que, finalmente, permitiram que estudantes negros tivessem parcelas substanciais de vagas na graduação garantidas a eles, numa tentativa ainda tímida de corrigir desigualdades históricas no país.

Mas há também nesse embrulho um rasgo que, uma vez aberto, dá a ver, entre alguns substanciais e paradigmáticos avanços sociais já citados, uma paisagem urbana de gigantes prédios espelhados refratando favelas, desapropriações e apagamentos de imóveis com valores históricos e culturais, privatização de ambientes públicos e um planejamento urbano rendido aos interesses do mercado imobiliário. Tudo isso estimulado por uma economia fundada na especulação financeira qual se curvou um governo que, no horizonte teórico e sensível de uma “esquerda ilustrada”¹, iria combater essas mesmas práticas. Havia assim uma ameaça não somente à integridade dos habitantes das grandes cidades, mas principalmente à quebra de um juramento, uma promessa cindida que os catalisadores da opinião pública – leia-se: boa parte da imprensa empresarial – souberam domar e manipular em nome de uma demonização sistemática não apenas do Partido dos Trabalhadores, mas de toda a Esquerda. Mas que juramento era esse? O de que as estruturas do habitar, na essência etimológica que Martin Heidegger vai resgatar da palavra, atrelando ao “habitar” o próprio sentido de ser no mundo –

¹ Expressão aqui aspeada pela carga classista que boa parte da intelectualidade branca brasileira não consegue disfarçar em várias das obras que surgem nesse contexto.

“o homem é à medida que *habita*” (HEIDEGGER, 1954)² –, não seriam igualmente modificadas com um governo alinhado à esquerda do pensamento.

É, portanto, no espaço urbano e no contexto histórico pós-2010, que surgem os filmes aqui tratados. É possível, durante a década em questão, identificar pelo menos três momentos distintos que, de forma direta ou indireta, vão afetar a produção do cinema nacional, particularmente uma que sempre dependeu de políticas públicas para existir. O primeiro desses momentos acontece quando reflexões intelectuais começam a esboçar o já citado mal-estar tanto diante desse pacote desenvolvimentista. O segundo surge pós Jornadas de Junho de 2013, ele próprio um fenômeno que aconteceu em função de militância por direitos urbanos, uma vez que ele foi acionado por protestos mobilizados pelo Movimento Passe Livre (MPL) contra o aumento de passagens do transporte público na cidade de São Paulo. A captura simbólica desses protestos pela grande imprensa interessada em enfraquecer o então governo da presidenta Dilma Rousseff pavimenta um golpe político-jurídico-midiático no Brasil. O terceiro momento, portanto, acontece com o já previsto golpe, quando Rousseff é deposta e, simultaneamente, forças conservadoras e uma agenda moralista ganham força na opinião pública.

Parte dos filmes brasileiros realizados durante esse período fabularam em cima da alteração de ânimos que esses eventos produziram, fossem eles produções de um cinema classicamente ficcional ou mesmo de um cinema que acionasse registros documentais dentro de uma estrutura de encenação fictícia, driblando e remixando convenções estruturais da narrativa a partir de estéticas híbridas. E o fez ao colocar em cena gestos, sons e janelas que se abrem para uma aproximação direta com a experiência física e afetiva que temos dos espaços cujos horizontes são, por essência tanto da paisagem urbana quanto da montagem cinematográfica, fragmentados.

Mas se esta pesquisa nasce de uma constatação marcada por uma especificidade político-histórica, ela não pode, ou ao menos não deve, estar atada a essa especificidade. No momento histórico em questão, parte do pensamento crítico alinhado à esquerda passava a questionar o modelo desenvolvimentista endossado, mantido e mesmo estimulado por um governo que deveria, segundo as premissas dessa mesma Esquerda, ter ao menos questionado esse modelo do habitar/ser. Não se pretende usar essa marcação conjuntural nem como um meio

² O encadeamento sobre a origem do habitar se dá da seguinte forma: “A antiga palavra *bauen* (construir) a que pertence “*bin*”, “sou”, responde: “*ich bin*”, “*du bist*” (eu sou, tu és) significa: eu habito, tu habitas. A maneira como tu és e eu sou, o modo segundo o qual somos homens sobre essa terra é o Buan, o habitar. Ser homem diz: ser como um mortal sobre essa terra. Diz: habitar” (HEIDEGGER, 1954).

de se atravessar esses filmes, tampouco como um fim que reduza os mesmos filmes a uma função pedagógica sobre uma marcação sócio-política. Mesmo porque, à medida em que a pesquisa se desdobra sobre um corpo de longas e média-metragens que vão se atraindo e puxando novas imagens – e novas cidades –, é preciso deixar estabelecido que não se fará aqui o circuito autofágico do oroboro em devorar a própria cauda. Não se trata, portanto, de um trabalho que busca entender seu ponto de partida ou mesmo ter esse ponto como premissa única que aglutine os filmes aqui reunidos. Os caminhos dependem tanto dos planejamentos prévios sobre as rotas a serem seguidas, quanto das curvas intuitivas que serão feitas à medida que os ventos mudam de direção.

Isso dito, há uma suspeita de que o cruzamento de dois fatores fizeram a cidade adquirir uma centralidade e um status de personagem no cinema brasileiro contemporâneo: primeiro, a rápida mudança nas paisagens dos grandes centros urbanos brasileiros, em função de fatores já mencionados como especulação imobiliária e gentrificação e, não menos importante, uma crescente sensibilidade do pensamento subalterno e periférico sobre a herança histórica brasileira que separa classes e cores a partir de uma camuflada política que autoriza alguns e proíbe outros de ocupar determinados espaços. A hipótese é de que, a partir de algumas coleções de imagens produzidas por um conjunto de filmes realizados durante os anos 2010, é possível detectar algumas pulsões em comum que catalisam a relação das pessoas com os espaços urbanos.

Uma sombra se desenha então entre ruas e prédios e diz respeito a um desconforto sensível e intelectual com um modelo de cidade e, simultaneamente, com um projeto de país erguido sobre cemitérios indígenas, quilombos devastados e senzalas atualizadas. Naturalmente, esse pressentimento nasce de uma percepção distanciada sobre como o cinema e a projeção de cidades dentro dele dialogam com um contexto sócio-político, mas ele não seria capaz de ir muito adiante se não houvesse, em mim, um desconforto sobre como a própria análise cinematográfica parece estar com frequência em um estado de suspensão e negação da dimensão simultaneamente corpórea e mítica que os filmes carregam dentro de suas figurações.

Portanto, como todos os percursos, o que será feito aqui surge de inquietações pessoais, que partem do campo primordialmente afetivo – o instante do arrebatamento sensível que toca o corpo – e em algum momento se encontram com uma percepção crítica – o momento que se desdobram as inevitáveis interpretações do instante original. Juntos, esses campos criam possibilidades de cruzamentos, leituras, problematizações e, sobretudo, um entendimento de como o cinema enquanto ferramenta de comunicação pode dar a ver e a sentir cenários e

agenciamentos sociais no espaço do seu extracampo, espaço onde as imagens efetivamente tocam seu corpo. No atrito entre o sentir e o pensar, provocações podem ser construídas. Antes de se chegar então ao assentamento das ideias em possíveis hermenêuticas, é essencial resgatar o átimo da primeira faísca que queimou a pele.

1.2 Rasgos de um mapa

CORTE SECO

EXT. Ruas do centro do Rio de Janeiro. DIA.

Gatto Larsen anda pela cidade. A montagem intercala planos de ambientação, que neste caso são panorâmicas da capital fluminense, com um plano que segue o personagem por trás dele, um *follow shot*. Com a voz em off, ele narra:

Domingo. É no domingo que melhor se vê a cidade. Os dias se movem sem sair do lugar. Como há 30 anos quando cheguei aqui me dei conta de que o centro da cidade, as fachadas, as janelas, esquinas, igrejas, a rua do Riachuelo, as portas fechadas no silêncio, no vazio, parecem flutuar. Parecem esconder a sua rotina. Descendo ou subindo as ruas vejo que as casas são praticamente as mesmas, mas nas janelas surgem rostos desconhecidos como num sonho mau. As casas, as cidades são apenas lugares por onde passando, passamos. O homem está na cidade, assim como a cidade está no homem.

SOBE SOM – barulho de máquinas de construção.

No meio da rua, bailarinos fazem uma coreografia em que projetam nos seus corpos o automatismo, a repetição, a violência e os movimentos cíclicos da cidade.

Foi precisamente nessa cena do filme *Esse amor que nos consome*, de Allan Ribeiro, que o primeiro gatilho foi disparado. Gatto Larsen, espelhando o que Claude Lévi-Strauss costumava fazer pela cidade de São Paulo, nos anos 1930, em sua “etnografia de domingo”³, buscava ali no seu caminhar perceber a pulsação da cidade. Assisti a esse longa tardiamente, em 2013, um ano após sua estreia em alguns festivais de cinema. De forma que o contato com essa produção se deu quase que simultaneamente à primeira vez que vi outros dois filmes: *O som ao redor*, de Kleber Mendonça Filho, e *Riocorrente*, de Paulo Sacramento. O que nesses dois últimos longas-metragens se anunciava com um tom que oscilava entre uma ironia trágica

³ Expressão usada por Levy-Strauss em *Tristes trópicos*, no capítulo “Cidades e Campos”

e um pessimismo mal disfarçado, na história documental de elaborações fictícias criada por Allan Ribeiro, havia uma corporificação mais poética, e certamente mais otimista, de algumas das angústias urbanas presentes naquele momento do Brasil. Afinal de contas, *Esse amor que nos consome* é a manifestação de que há possibilidades de resistência nos espaços a partir da arte e do corpo em movimento lírico. *O som ao redor* e *Riocorrente* não são tão confiantes assim.

A fala de Gatto Larsen, um dos diretores e produtores da Companhia Rubens Barbot, um coletivo de dança contemporânea do Rio de Janeiro, era uma porta de entrada para o debate sobre uma aceleração ainda mais intensa de processos que sempre existiram: o de transformar cidades brasileiras em zonas controladas por interesses exclusivamente privados. Cinturões de especulação imobiliária, banalização da memória dos espaços, catracas imaginárias cindindo o mapa urbano submetido a um projeto político compactuado com grandes empreiteiras, cidades onde canteiros de obras se multiplicavam na mesma proporção em que ansiolíticos eram prescritos em consultórios (legais ou ilegais). O desfecho do discurso de Larsen abria uma chave de leitura fundamental para entender como tanto *O som ao redor*, quanto *Riocorrente*, projetados naquele mesmo 2013 que fez nascer as chamadas Jornadas de Junho, já davam conta de uma inquietação que é entender como as pessoas adquirem os contornos psíquicos das cidades onde vivem. Gente e espaço se retroalimentando como se fossem um único corpo que, neste caso, parecia cada vez mais cindido, automatizado e doente. O problema desta pesquisa surge de dentro desse corpo e se volta para questionar o que os sintomas desse corpo-cidade-cindido anunciam e prenunciam a partir das pulsações de dentro das imagens. “O homem está na cidade, assim como a cidade está no homem” é da mesma ordem de um texto de Robert Park com certa frequência citado por David Harvey em textos seus sobre o direito à cidade:

(...) a mais consistente e, no geral, a mais bem-sucedida tentativa do homem de refazer o mundo onde vive de acordo com o desejo de seu coração. Porém, se a cidade é um mundo que o homem criou, então é nesse mundo que de agora em diante ele está condenado a viver. Assim, indiretamente, e sem nenhuma ideia clara da natureza de sua tarefa, ao fazer a cidade, o homem refaz a si mesmo” (PARK, 1967, p. 3 *apud* HARVEY, 2013, p. 27).

Se a pele que habita as pessoas é também a própria cidade onde elas habitam, entende-se que para se aproximar tanto de uma, a pessoa, quando da outra, a cidade, é necessário olhar o extracampo das imagens cinematográficas que começaram a ser produzidas no contexto de uma disforia urbana muito específica dos anos 2010 e, para tanto, será inevitável apontar para o campo de debates que estava sendo posto como pano de fundo desses filmes. Esse campo diz respeito a uma intensificação das discussões sobre o direito à cidade que, não coincidentemente,

chegam ao Brasil com força durante um período em que o pensamento crítico de esquerda passa a colocar em xeque as repercussões urbanas da aceleração da economia. Nomes como o de Raquel Rolnik, arquiteta e urbanista brasileira, Ermínia Maricato, também urbanista, o já mencionado David Harvey, geógrafo e antropólogo britânico, e Jane Jacobs – ativista cujo livro *Morte e vida de grandes cidades* (1961) se tornou referência para os dois pesquisadores anteriormente citados –, viram figurinhas repetidas nos discursos amplamente invocados por movimentos sociais que lidam diretamente com direitos de moradia, ocupação coletiva das ruas e mobilidade urbana.

Simultâneo a esses debates, surge em 2012 o Movimento Ocupe Estelita (MOE), no Recife, como uma organização da sociedade civil cujo objetivo era, primordialmente, barrar o lançamento do complexo Novo Recife. Esse projeto previa a construção de 12 torres gigantes, entre prédios comerciais e residenciais, ao longo do vasto terreno do Cais José Estelita, área até então desocupada mas que, no entanto, sempre foi essencial não apenas à paisagem da capital pernambucana, como à circulação de ar no centro do Recife e à própria mobilidade da cidade. O levantamento dessas torres, para além da quebra de horizonte de um dos cartões postais da cidade e dos possíveis danos ambientais à bacia do Pina, provocaria um travamento ainda maior no trânsito numa região já conhecida por não suportar o volume de automóveis em circulação. Em maio de 2014, o MOE ganha projeção nacional quando, diante de tratores que estavam prontos a tomar o terreno para que se pudesse começar a construção das citadas torres, um grupo de militantes decide usar seus próprios corpos como escudos para evitar o início das obras. Durante um mês, eles ocuparam o espaço criando um acampamento que mantinha, durante o dia e a noite, atividades para as pessoas que estavam dormindo no local e para quem ia apenas visitar e levar mantimentos.

Em 2014, eu morava já há cinco anos em São Paulo e estava, por um interesse que surgia das imagens cinematográficas, cursando uma disciplina de Antropologia Urbana na pós-graduação de Antropologia na USP, com o professor José Guilherme Cantor Magnani. Disciplina esta que já estabelecia algumas conversas entre o modo de vida das cidades e as experiências sensoriais desse viver urbano que o cinema permitia (não foram poucas as discussões sobre os filmes da Paris ironicamente “moderna” de Jacques Tati, para citar só um exemplo). A partir de conversas com o mesmo Magnani, me foi sugerido viajar até a ocupação do Estelita, no Recife, com o objetivo de fazer um exercício etnográfico no acampamento. Agendei a passagem para o dia 14 de junho. Aqui surge o segundo disparo para que esta pesquisa começasse a se esboçar enquanto questão. Neste caso, o gatilho deixa de ser apenas

uma figura de linguagem. Porque no dia 14 de junho de 2014 acordo com a notícia de que aquele acampamento havia sido retirado do local pela tropa de choque da Polícia Militar, que chegou ao terreno da ocupação no começo da manhã daquele dia, com um mandado de reintegração de posse. Munida de balas de borracha e gás lacrimogêneo, a PM tira os ativistas do local. De modo que, quando chego à cidade no fim da tarde, o clima de abatimento entre militantes e simpatizantes do movimento era palpável. No dia seguinte, montava-se um novo acampamento, bem menor, embaixo do viaduto mais próximo ao Cais José Estelita. Passei uma semana conversando com as pessoas presentes no local, tentando resgatar a experiência do acampamento anterior, bem como buscando entender as dinâmicas de poder e conflitos externos e internos ao grupo.

Dessa experiência, três conclusões me ajudaram a entender melhor os conflitos internos aos próprios movimentos de direitos urbanos. A primeira delas era a de que, ao contrário do que era vendido pelas redes sociais e por parte da imprensa, havia tudo menos um consenso de ideias entre os participantes do movimento. Tensões mal disfarçadas e outras mais sutis eram nucleares tanto à força quanto à fragilidade da ocupação. Havia, inicialmente, uma cisão muito evidente entre quem acreditava que aquele terreno onde as torres seriam construídas deveria servir a moradias populares e uma outra parte, essa mais representada por uma classe média branca intelectual, de que o local deveria ser reaproveitado como uma enorme área de convivência e lazer da cidade. Para além disso e ainda no campo de algumas fraturas expostas, havia também motivações distintas entre as pessoas que passaram um mês, de fato, ocupando o local e dormindo nele (em boa parte, grupo formado por estudantes universitários, jovens filiados a outros movimentos sociais e alguns artistas) e entre as pessoas que, mesmo não ocupando o local, participavam pontualmente de eventos e reuniões no acampamento e criavam o discurso e as bases jurídicas para sua existência (profissionais liberais e professores universitários eram predominantes nesse outro grupo). Havia ainda um terceiro grupo de pessoas que também apoiava o movimento, mas manifestava-se exclusivamente nas redes sociais, gerando um volume de conteúdo que possibilitou, por exemplo, a projeção do MOE em um cenário internacional de debates sobre direitos urbanos.

A segunda conclusão é a de que, a despeito de todos esses enfrentamentos internos, havia, de fato, algo que unia todos esses militantes: a certeza de que aquele projeto de cidade, aqui sintetizada pela ganância fálica dos espigões do Novo Recife, não interessava a nenhum simpatizante ao movimento. Particularmente porque aquele não era um modelo de cidade específico, algo que estava acontecendo exclusivamente na cidade do Recife. Havia a

compreensão de que essa estrutura de grandes obras empresariais construídas à revelia de um planejamento urbano que fosse discutido pelas comunidades locais era um fenômeno epidêmico no país inteiro. Os espaços públicos das cidades estavam sendo fatiados pelo setor privado, e o Movimento Ocupe Estelita era apenas uma manifestação entre tantas outras que estavam demandando direitos urbanos no país. Uma manifestação que, é preciso salientar, estava muito mais alinhada a uma agenda crítica da classe média⁴ do que a de lutas de base pelo direito à moradia, como é o caso dos enfrentamentos da União dos Movimentos de Moradia (UMM), fundada em 1987, do Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST), criado em 1997, e da Frente de Luta por Moradia (FLM), que se organizou em 2003.

No caso específico do Estelita⁵, havia também uma aproximação direta entre vários realizadores do cinema feito em Pernambuco com a causa: no curta-metragem *Recife, cidade roubada*, feito no segundo semestre de 2014, cinco diretores participavam efetivamente do movimento - Marcelo Pedroso, Pedro Severien, Ernesto de Carvalho, Leon Sampaio e Luis Henrique Leal – além da narração de Irandhir Santos e do depoimento de Kleber Mendonça Filho, respectivamente ator e diretor do filme *O som ao redor*. Importante salientar que a produção audiovisual criada antes, durante e depois da ocupação foi, ela mesma, uma ferramenta de ação militante que interferiu diretamente nos processos de embargo da obra do Novo Recife (SEVERIEN, 2018).

Próximos ou distantes das demandas da militância pelo direito à cidade, havia de toda uma forma uma predisposição da classe artística e, por tabela, dos realizadores de cinema, a jogar esse conflito para o primeiro plano de suas obras. A pontuar que a 31ª Bienal de São Paulo, realizada em 2014, tinha como uma de suas atividades o simpósio “Direito à cidade: megaprojetos, cidade neoliberal e moradia: impacto e resistências”, organizado por Raquel Rolnik e a artista turca Zeyno Pekünlü, sinalizando que esse era um debate também do campo da estética nas artes visuais.

⁴ Entre os movimentos organizados preponderantemente por uma classe média intelectual, é necessário deixar registro de outros casos que ganharam destaque na imprensa durante os anos 2010: o Ocupe Cocó, em Fortaleza, que no ano de 2013 lutou para que a prefeitura não construísse dois viadutos próximo a um dos acessos ao Parque Cocó; o Ocupe Cais Mauá, em Porto Alegre, que também a partir de um engajamento artístico atuou em 2014 pela não-privatização de um espaço central na cidade; e o Ocupe Parque Augusta, que ganhou projeção no começo de 2015 quando houve uma mobilização para que não se vendesse um grande terreno entre a Rua Augusta e a Avenida Consolação, na cidade de São Paulo, para o setor privado.

⁵ No momento em que esta tese é escrita, o Movimento Ocupe Estelita se tornou o registro de uma luta que, como várias outras, foi vencida pelo Capital. O projeto Novo Recife terminou sendo aprovado, com algumas alterações.

A terceira conclusão é a de que, àquela altura, a minha própria pulsão de pesquisa já estava inteiramente implicada com a própria militância desses movimentos de direito à cidade. Cheguei a participar, ainda que de maneira bastante pontual, de algumas reuniões do movimento Ocupe Estelita e passei a ler e a assistir às palestras de David Harvey – uma dessas palestras foi realizada na cidade do Recife, em novembro de 2014, ocasião em que ele também conversou com pessoas do MOE – que diziam respeito a um novo paradigma para o pensamento sobre a luta de classes. A centralidade do que, naquele momento, me movia, se colocava assim dessa forma:

A questão principal que quero discutir aqui é a seguinte: as manifestações urbanas de todos esses movimentos distintos são algo além dos meros efeitos colaterais das aspirações humanas globais, cosmopolitas, ou mesmo universais, que não têm nada a ver especificamente com as peculiaridades da vida urbana? Ou há alguma coisa no processo urbano e na experiência urbana – as qualidades da vida urbana cotidiana – no capitalismo que, em si mesmo, tenha potencial para fundamentar as lutas anticapitalistas? (...) as lutas na cidade e sobre ela, bem como as qualidades e perspectivas da vida urbana, devem ser consideradas fundamentais para a política anticapitalista? (HARVEY, 2014, p. 216).

Harvey fará um caminho que vai passar por várias respostas possíveis. Entre elas, a de que era na cidade sobretudo, e não apenas no chão de fábrica, que se concentrava a produção de mais-valia, e a de que as lutas anticapitalistas não poderiam mais negar as “distinções baseadas em gênero, raça, etnia, religião e cultura” (HARVEY, 2014, p. 239). Portanto, pelo fato de a cidade ser um território atravessado por essas distinções, ela seria o ambiente por excelência do enfrentamento ao capitalismo. Mas é sobretudo quando vai pensar as formas geográficas de organização da luta de classes que Harvey, a partir de um texto de Bill Fletcher e Fernando Gapasin, consegue chegar mais próximo do problema que relaciona o modo de ocupação das cidades – quem ocupa quais territórios – ao nervo central do modo de produção capitalista. Enquanto no texto de Fletcher e Gapasin se conclui que

(...) os sindicatos devem pensar em termos de organização de cidades, e não apenas de organização dos locais de trabalho (ou das indústrias). E organizar as cidades só é possível se os sindicatos trabalharem com aliados em blocos sociais metropolitanos” (FLETCHER e GAPASIN *apud* HARVEY, 2014, p. 242).

Harvey estende esse pensamento para afirmar que o modo como se organiza uma cidade “é uma das perguntas cruciais que a esquerda terá de responder caso pretenda revitalizar a luta anticapitalista nos próximos anos” (HARVEY, 2014, p. 242).

Mais uma vez é preciso contextualizar que o momento em que os esboços desta pesquisa começam a se formar surgem quando a própria esquerda no Brasil se percebe tomada por

embates internos – tais como aqueles que aconteciam dentro do já citado Ocupe Estelita. Mas que, a despeito de todas as diferenças, havia um denominador comum e ele dizia respeito ao descontentamento tipicamente urbano diante de projetos de cidade que não faziam esse enfrentamento a um modelo capitalista. Por um lado, esse descontentamento partia de uma intelectualidade de uma esquerda privilegiada que colocava em questão um certo projeto desenvolvimentista. Por outro, ele surgia de uma população que continuava às margens desse próprio debate intelectual sobre o direito à cidade.

Os afetos, de fora e de dentro, estavam, portanto, canalizados para um lugar, contaminados por um *páthos* que dizia respeito a uma inquietante frustração, raiva, melancolia e desprezo com essa condição de cidade que se impunha no país dos megaprojetos urbanos. Ao longo dos anos, essa inquietação foi se estendendo para além da espacialidade da cidade e se aproximando de debates que dizem respeito aos regimes de temporalidade que se impõem nesses territórios, o que dentro deles provoca uma aceleração ou desaceleração dos corpos. Tendo tudo isso em conta, como esta pesquisa entende que não se pode analisar o cinema sem que se sobreponha a essa análise a própria dimensão tátil e afetiva da vida, é preciso fazer um exercício de também atravessar fisicamente os espaços e os tempos aos quais esses filmes se referenciam.

Volto então ao disparo inicial: as ruas e as possibilidades do viver em *Esse amor que nos consome*. Agosto de 2017: seis anos depois das filmagens do longa, caminho pelo centro do Rio de Janeiro, nas cercanias da Rua Carlos de Carvalho, onde o casarão da fachada em azul desbotado foi ocupado pelos protagonistas do filme, os bailarinos da Companhia Rubens Barbot. A 350 metros dali, há quase um quarteirão inteiro tomado por um centro empresarial que abriga a nova sede da Petrobras. A construção desse centro aconteceu pouco depois que a produção de *Esse amor que nos consome* se encerrou. Os números impressionam: 1705 vagas de estacionamento, 74.132,68 m² construídos para o subsolo, 111.330,64 m² construídos para as duas torres.⁶ Espremidas por essas duas torres, cinco casas antigas, geminadas uma na outra. As únicas que sobraram no quarteirão que fica entre a Rua do Senado, a Rua Dídimo, a Av. Henrique Valadares e a Rua dos Inválidos. Cinco casas comprimidas num canto pela imponência do progresso de janelas espelhadas.

⁶ Informações disponíveis em: <<http://www.wtorre.com.br/projetos/centro-empresarial-senado/244>>. Acesso em: 20 ago. 2017.

Entro no único desses cinco imóveis que se encontra aberto: uma papelaria. Compro lápis e um bloco de notas para anotar a frase do dono do estabelecimento, que prefere se manter anônimo: “Eles queriam uma ninharia por cada casa. Sei de gente que vendeu e pouco depois se suicidou porque viu que não tinha mais dinheiro para comprar nada aqui no Rio”. Coloco esse depoimento em atrito direto com a sequência cinematográfica dos bailarinos do filme de Allan Ribeiro que, num canteiro de obras, fazem a coreografia dos homens-britadeiras, homens-robôs, homens-zumbis. Não se trata de síntese, a força que atua sobre essa e outras sequências não é centrípeta. Juntas, essas imagens – as do filme e as da vida – se abrem em potência explosiva. E dão a ver várias outras.

1.3 Métodos de caminhada

“Às vezes é mais importante seguir o voo do pássaro do que observar seu DNA”

Rebecca Solnit

“Assim como o Graal se perdeu na história, o pesquisador precisa desorientar-se em sua busca filológica, porque é exatamente esse desorientar-se a única garantia da seriedade de um método, que é, na mesma medida, uma experiência mística”

Giorgio Agamben

As cidades que se projetaram a partir da produção autoral e alternativa⁷ do cinema brasileiro realizado na década de 2010 são cidades que poucas pessoas, muito poucas, conhecem. Não se fala aqui, naturalmente, dos espaços físicos capturados pela engenharia de reprodução de imagens do real, afinal de contas, uma coisa é morar ou visitar cidades como Rio de Janeiro, São Paulo, Recife, Brasília, Belo Horizonte ou mesmo cidades menos conhecidas como São José dos Campos, Contagem e Ceilândia. Outra completamente diferente é caminhar por essas cidades a partir daquilo que o cinema aciona da experiência subjetiva de cada uma. As cidades dos filmes que vão se dispor ao longo deste trabalho são, portanto, espaços que tiveram, infelizmente, um número de visitantes muito aquém da capacidade que todas elas têm

⁷ Por “autoral e alternativa” e não, por exemplo, “autoral e independente” faço o recorte de filmes que não apenas possuem uma assinatura marcada e crítica nos modos de filmar e no recorte do que se filma, como simultaneamente me refiro às produções que dependeram, efetivamente, da existência de editais públicos para ser realizados.

em comportar imaginários outros de Brasil que não aquele reproduzido em massa por conglomerados de comunicação e entretenimento. Quando faz uma reflexão sobre o período do cinema autoral brasileiro que vai de 2005 a 2016, Cleber Eduardo chega mesmo a afirmar: “O cinema brasileiro dos anos 2000 foi questão de Estado, de crítica, da academia, de festivais e de mercado. Talvez só não tenha sido uma questão para o público” (EDUARDO, 2018, p. 567).

Todos os filmes, sem exceção, que passam pelo corpus desta pesquisa, estrearam em festivais, ora nacionais, ora internacionais, e alguns deles, poucos, chegaram a ter uma carreira comercial proveitosa no Brasil – e por “proveitosa” leia-se: um número de espectadores que, entre os filmes do corpus da pesquisa, chegou a ter um público de pouco mais de 94 mil espectadores, caso de *O som ao redor*, de Kleber Mendonça Filho⁸, volume este ainda muito abaixo de produções nacionais lançadas diretamente em salas comerciais no mesmo ano⁹. Em sua maioria, no entanto, trata-se de produções cujo orçamento para distribuição e publicidade as encerravam muitas vezes nos circuitos de festivais, circuitos estes sempre muito restritos a um público, com frequência, elitizado, branco, com fácil acesso a aparelhos culturais.

Acredito ser importante introduzir esses dados já em um primeiro momento porque, como o projeto desenvolvido nas próximas páginas diz respeito a uma tentativa de se andar no chão das cidades imaginadas por esse cinema, espera-se que, de todos os empreendimentos teóricos que serão aqui dispostos, o mais fundamental deles seja o convite não apenas a repensar metodologias de análise fílmica, como o de buscar por esses filmes e pela preservação do pensamento crítico sobre eles e sobre tantos outros que puderam ser realizados graças a políticas públicas investidas não apenas na área da Cultura, mas simultaneamente no setor de Educação, dado o volume de faculdades de cinema que surgiram pós o primeiro governo de Luiz Inácio Lula da Silva¹⁰.

O que se fará nas próximas páginas é um exercício de entender como esse corpo de filmes, que não deixa de ser produto de seu tempo e das questões teóricas e práticas que envolvem o direito à cidade, consegue nas formas de elaborações das imagens apontar para

⁸ Em 2016, o mesmo Kleber Mendonça Filho lançou comercialmente *Aquarius*, que teve um público de 357 mil pessoas e em 2019, ao lado do diretor Juliano Dornelles, Mendonça Filho dirigiu o filme brasileiro “autoral e alternativo” mais bem-sucedido em termos de público: *Bacurau* rompeu a marca de mais de 700 mil ingressos vendidos.

⁹ Somente em 2016, foram seis os filmes com um público acima de 1 milhão de espectadores: *Os dez mandamentos*, *Minha mãe é uma peça 2*, *Carrossel 2: o sumiço de Maria Joaquina*, *É fada!*, *Tô ryca* e *Um suburbano sortudo*. Dados da Ancine.

¹⁰ Segundo dados do MEC (<http://emec.mec.gov.br/>), das 62 faculdades de cinema em atuação, 58 surgiram pós 2005. Dados de março de 2018.

sintomas outros que dizem respeito aos pactos de existência que o brasileiro, seja ele um sujeito subalterno ou hegemônico, faz com as aglutinações urbanas postas em cena. Trata-se, portanto, de um exercício crítico sobre a relação das pessoas com a cidade e da cidade com as pessoas a partir de um pensamento cinematográfico. Surge então uma engrenagem de perguntas que, como toda engrenagem, só funciona quando as peças estão encaixadas: que fraturas existenciais, explícitas ou implícitas, o cinema brasileiro contemporâneo consegue operar quando fala de cidade? Quais as condições de existência que o espaço urbano no cinema contemporâneo imprime sobre seus personagens? Que pactos, conscientes ou não, esses personagens travam com o espaço para sobreviver ao trauma de um falido projeto de cidade? É possível imaginar quais as constituições dessas cidades, óptica e hapticamente, a partir do que as imagens desse cinema manifestam?

Essa engrenagem de perguntas se torna, assim, o problema de pesquisa. Um problema que foi se desenvolvendo à medida em que os filmes iam entrando em contato uns com os outros, se atraindo e se afastando a partir de algumas de suas imagens. Um problema que, tal como o próprio corpo teórico da pesquisa, se manifesta fragmentado, apontando para alguns caminhos distintos. No entanto, a despeito dessa fragmentação, subjaz uma questão essencial: buscar entender se a partir dos afetos dados em cena, da disposição dos corpos, dos enquadramentos e composições em vários longas e médias-metragens centrados fisicamente e emocionalmente em espaços urbanos, somos capazes de identificar algum ou alguns gestos sintomáticos em comum, empreendidos de forma coletiva pelo cinema brasileiro autoral realizado durante uma década, a dos anos 2010, politicamente tão instável.

Em cada capítulo de discussão sobre as cenas escolhidas, proponho fazer um caminho que se divide em dois exercícios distintos. Um deles consiste em procurar sentir as imagens em suas respectivas intensidades a partir da forma como essas elas acontecem nos filmes e de que maneira elas dialogam umas com as outras. O outro é buscar compreender as possíveis aberturas analíticas que essas imagens acionam a partir dos contextos em que elas se apresentam e, neste caso, repertórios teóricos distintos serão mobilizados. Desdobramentos de conceitos como levantes, paisagens, devir e devaneio a partir do fogo, utopias, distopias, ruínas e temporalidades cíclicas vão servir para que se possa, no fim de cada capítulo, retornar às constelações de imagens e suas respectivas intensidades.

Em outras palavras, há uma tentativa de procurar o campo energético que as imagens por si só acionam sem, no entanto, negar as possibilidades de análises fílmicas implicadas em entender como elas surgem dentro dos filmes e o que elas evocam. Afinal, enquanto imagens

cinematográficas, elas não acontecem sem as forças dos contextos que as produzem. De que maneira, então, será feito esse exercício de análise?

Tudo começa a partir de um empreendimento de montagem de imagens em agrupamentos constelacionais. Faço uso da ideia de constelação pois as imagens agrupadas aqui, ainda que estejam postas de forma fixa na página, são pensadas como forças moventes que podem se mostrar mais próximas ou mais afastadas dependendo do ponto de onde se olha para elas, e como se olha para elas. A força que move esses agrupamentos é sempre a mesma: a possibilidade de haver entre sequências cinematográficas a existência de um *páthos*, ou seja, de algum afeto pulsante em comum que as atravessa. Para além da ideia de *páthos* enquanto conteúdo emocional de um discurso, lê-se a palavra aqui tal como ela foi usada nas pesquisas iconológicas de Aby Warburg, que, por sua vez, a retirou de sua aplicação na obra de Nietzsche. Ou seja, *páthos*, nesse sentido, não é apenas lido como um afeto, mas sobretudo como uma capacidade de ser afetado.

Trata-se, portanto, de uma montagem sobretudo intuitiva que, apesar de estar sujeita às contaminações prévias que tenho das respectivas imagens e suas existências dentro do esquema de representação dos filmes, se lança na tentativa de capturar alguma energia para além dessa representação. Cada agrupamento de imagens serve como epicentro emocional de uma ideia abstrata de cidade. Trata-se, portanto, de espaços que surgem e se moldam a partir das energias afetivas mobilizadas pelo campo vibracional que latejam dentro das constelações de imagens. Há uma evidente influência aqui das elaborações de prosa poética que Ítalo Calvino constrói em *Cidades Invisíveis*. No livro, Calvino resgata o encontro entre o viajante veneziano Marco Polo e o imperador mongol Kublai Khan e cria dois personagens fictícios. Khan, com um gigante império que ele desconhece, contrata Marco Polo para andar pela imensidão das terras que domina e depois voltar de viagem com o propósito de relatar como são as cidades de seu império. O que Calvino traz então são capítulos curtos reservados para descrever essas cidades. No entanto, essas descrições se concentram apenas nos atributos afetivos e sensoriais de cada cidade, de modo que elas só podem ser sentidas enquanto uma geografia emocional.

Penso no gesto literário de Calvino como um procedimento psicogeográfico. É justamente usando esse princípio que, nas primeiras páginas de cada capítulo analítico, o que se fará é um exercício de imaginação fabular. Introduce-se o debate sobre as imagens a partir de um caminhar fictício dentro dos afetos que estão pulsando nas sequências. De forma que cada grupo de imagens será chamado aqui de mapa imagético constelacional, pois que se trata de montagens que, de fato, fundam espaços. Tentarei assim observar, nas primeiras páginas desses

capítulos, que gambiarras foram fabricadas para que fosse possível existir e/ou resistir nesses espaços, as pulsões de vida que atuam entre ruas, casas, prédios, terrenos baldios das cidades fabuladas pelos filmes.

Para tanto será necessária uma leitura panorâmica no sentido de que é preciso, com um conjunto robusto de produções cinematográficas, deixar evidente a recorrência do ambiente urbano enquanto um disparador narrativo durante a década de 2010. Mas pela palavra panorâmica não se deve compreender, por extensão, que haverá um olhar zenital, de cima e distanciado, sobre esses mesmos filmes. A intenção é muito mais tentar atravessar paredes do que apontar onde essas paredes estão na planta da casa. Exercer com o cinema uma relação menos exclusivamente *voyeur* e mais intuitivamente *voyager*, tal como faz Giuliana Bruno quando se põe em contato com os filmes. Fazer teoria com o cinema e não sobre o cinema, como propõe Gilles Deleuze.

Uma vez que os primeiros passos por essas cidades imaginadas são dados e se estabelecem os afetos e experiências sensoriais que circulam neles, a pesquisa parte para desdobramentos teóricos abertos a partir do que as imagens convocam. Nesse sentido, vejo esta pesquisa criar algumas vizinhanças com outro trabalho que também põe em ação uma análise comparativa de filmes a partir de constelações específicas. Refiro-me à pesquisa de Mariana Souto (SOUTO, 2019) sobre as possibilidades de análise fílmica com o atrito entre longas-metragens brasileiros que lidam, de formas distintas, com relações de classe. Sobre seus percursos metodológicos, ela escreve:

São os filmes – e as coleções que constituem – que despertam inquietações, engendram perguntas e provocam caminhos. Assim, partimos dos filmes, vamos à teoria e retornamos aos filmes, num transitar contínuo que evita uma abordagem que se utilizaria do cinema meramente como ilustração de uma revisão conceitual determinada *a priori* (SOUTO, 2019, p. 36).

Importante observar que aquilo que Souto chamará de “metodologia relacional” em nada se assemelha a uma prática conhecida da análise fílmica tradicional, que é de aproximar ou distanciar filmes a partir de traços estilísticos e autorias. Portanto, o corpo teórico que ela aciona para potencializar os filmes que analisa está a serviço de uma compreensão de como eles elaboram, em suas imagens e modos de filmar, sobre as relações de classe no Brasil. No caso desta pesquisa, o corpo teórico mobilizado nos capítulos de análises das imagens serve para abrir exercícios analógicos. Esses exercícios, por sua vez, só existem enquanto desdobramentos dos afetos do viver urbano já dispostos pela caminhada inicial em cada uma das cidades

imaginadas. Então, tal como no caso da pesquisa sobre as relações de classe no cinema brasileiro, haverá sempre esse fluxo de idas e vindas no texto entre as imagens, conceitos e, neste caso mais especificamente, a fabulação sobre as intensidades presentes dentro em cada mapa imagético constelacional.

No entanto, diferente da pesquisa empreendida por Souto, não se pretende aqui analisar os filmes em sua integridade. A proposta é entender de que maneira alguns gestos empreendidos em sequências específicas não apenas podem servir como portas de entrada para sentir e entender as disposições afetivas de um filme como um todo, mas sobretudo podem dar a ver sintomáticas condições existenciais dos corpos dentro de espaços urbanos que, de modo geral, repelem esses corpos. O que proponho é, então, não apenas observar e simultaneamente criar as cidades que surgem a partir de algumas intensidades em comum, mas sobretudo aprender a caminhar pelas espacialidades psicogeográficas que elas têm fazendo percursos entre repertórios teóricos distintos em cada capítulo e as linhas de forças que atuam entre as imagens.

É necessário pontuar que, por sua disposição em tentar detectar as inclinações mentais de um corpo de filmes brasileiros e observar de que maneira eles não apenas catalisam um certo estado de espírito do país, como igualmente parecem antecipar sensações ora de apatia, imobilidade ou reatividade, esta pesquisa tem fortes alianças com o seminal trabalho de Siegfried Krakauer. Sua pesquisa fala sobre as predisposições psicológicas da Alemanha pré-Hitler a partir de análises dos filmes alemães produzidos e exibidos nas décadas de 1910, 1920 e começo dos anos 1930. “A técnica, o conteúdo das histórias e a evolução dos filmes de uma nação são totalmente compreensíveis apenas em relação aos padrões psicológicos dessa nação” (KRAKAUER, 1966, p. 5, tradução minha) é uma das frases que abre o livro *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão* e ela ajuda também a acionar alguns pontos de partida no trajeto que será aqui empreendido. Ainda que o modo de caminhar por esse trajeto seja muito distinto daquele feito por Krakauer.

Explica-se. O pesquisador alemão estava interessado em observar como alguns padrões de comportamento de um país em um determinado período – “quais os medos e esperanças que varreram a Alemanha pós-Primeira Guerra Mundial?” (KRAKAUER, 1966, p. 8) – se refletiam em filmes que traziam temas como 1) o duplo (um “outro” monstruoso que habita o “eu”), caso dos filmes *O estudante de Praga* (1913), de Paul Wegener e Stellan Rye, *O Golem* (1915), de Paul Wegener e Henrik Galeen e *Homunculus* (1916), de Otto Rippert; 2) o niilismo histórico (a História lida como processos de rompimento que frustram a liberdade e a felicidade do homem comum) bastante presente nos primeiros filmes de Ernst Lubitsch e 3) a glorificação da

autoridade tirânica que ganha corpo com *O gabinete do Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene. Neste último caso há uma longa explicação revelando as brutais diferenças entre o roteiro original do filme, escrito pelos jovens Hans Janowitz e Carl Mayer, cujo texto implicava na vilanização da tirania do Dr. Caligari, para a adaptação de Wiene, que transforma Caligari no único ser racional diante de uma massa de pessoas dementes. Para Krakauer:

Caligari é uma premonição muito específica, no sentido de que ele usa seu poder hipnótico para impor sua vontade sobre as pessoas – uma técnica que prenuncia, no seu conteúdo e propósito, o mesmo tipo de manipulação da alma da qual Hitler foi o primeiro a pôr em prática uma escala gigantesca. (KRAKAUER, 1966, p. 72-73, tradução minha)

O fato é que, enquanto o pesquisador alemão se interessava em detectar padrões psicológicos a partir dos temas e construção de personagens presentes nos filmes que sucederam ao mal-estar que se abateu sobre a classe-média alemã após a Primeira Guerra e que antecederam a ascensão do Partido Nazista (a notar que o antissemitismo e pulsões moralistas e antidemocráticas se sobressaem em personagens de vários outros filmes da época), este trabalho está mais interessado em detectar intensidades energéticas a partir de gestos acionados por um corpo de filmes do Brasil dos anos 2010. O que significa dizer que o interesse maior é pelo que há de sintomático naquilo que algumas sequências concentram em suas visualidades, e não pelo sintomático que se funda na narratividade dos filmes. É, portanto, mais fenomenológico do que psicológico, mesmo que algumas disposições psicológicas latentes no país terminem se manifestando nesses mesmos gestos e, certamente, nos modos de filmar.

Mas tal como na pesquisa de Krakauer, o corpus aqui é igualmente panorâmico. Ao todo, 17 filmes (sendo 14 longas e três médias-metragens) irão atravessar esta tese e todos eles partem de cidades reais, com nomes próprios e particularidades do que é o viver urbano. São esses filmes, por ordem cronológica: *A cidade é uma só?* (2011), de Adirley Queirós; *Esse amor que nos consome* (2012), de Allan Ribeiro; *Riocorrente* (2013), de Paulo Sacramento; *O som ao redor* (2013), de Kleber Mendonça Filho; *Branco sai preto fica* (2014), de Adirley Queirós; *Nova Dubai* (2014), de Gustavo Vinagre; *Com os punhos cerrados* (2014), de Ricardo Pretti, Luiz Pretti e Pedro Diógenes; *Mate-me por favor* (2015), de Anita Rocha da Silveira; *A seita* (2015), de André Antônio; *Era o Hotel Cambridge* (2016), de Eliane Caffé; *Era uma vez Brasília* (2017), também de Adirley Queirós; *Baronesa* (2017), de Juliana Antunes; *Baixo Centro* (2018), de Ewerton Bélico e Samuel Marotta; *Temporada* (2018), de André Novais; *Tremor Iê* (2019), de Livia de Paiva e Elena Meirelles; *Sete anos em maio* (2019), de Affonso Uchoa e *No coração do mundo* (2019), de Gabriel Martins e Maurílio Martins. Em suas

narrativas originais, eles se passam nas cidades brasileiras de Belo Horizonte, Brasília, Ceilândia, Contagem, Fortaleza, Recife, Rio de Janeiro, São José dos Campos e São Paulo. Nesta tese, algumas de suas sequências serão reimaginadas nos seguintes espaços fictícios: Motinrama, a Cidade dos Levantes, Mirágides a Cidade das Paisagens, Agnis, a Cidade do Fogo e, finalmente, a Derrelísias, a Cidade das Ruínas Futuristas.

A escolha desses filmes e não de outros que também, no mesmo período, de forma mais ou menos intensa, lidam com a questão do direito à cidade e dos enfrentamentos ao caos urbano, acontece justamente porque são eles que revelam um conjunto de gestos e linhas de força em comum. Dispostos em zonas de vizinhança, essas imagens não apenas contam histórias, mas acionam afetos que criam um campo magnético próprio. No entanto, é importante entender como cada uma delas lida isoladamente com as respectivas cidades onde estão originalmente inseridas. Eis então o inventário de filmes aqui selecionados:

A cidade é uma só? é o primeiro longa-metragem de Adirley Queirós e surge de uma pulsão documental em criar uma marcação histórica sobre a fundação de Ceilândia, cidade-satélite de Brasília cujo nome deriva da sigla CEI (Campanha de Erradicação das Invasões). A premissa parte de um episódio em particular – a elaboração, pelo Estado, do jingle “A cidade é uma só”, cantado por crianças das “invasões” que precisavam ser “erradicadas” do plano piloto. “Invasões” que eram, na verdade, moradias precárias onde viviam as pessoas que construíram e ergueram a capital federal. Para não perturbar a paisagem futurista de Brasília, elas foram tiradas à força do Plano Piloto, e levadas para esse espaço distante que viria a ser Ceilândia. Quando coloca uma interrogação no título do filme, e portanto questiona uma assertiva “oficial”, Adirley automaticamente estabelece uma contra-narrativa que será costurada não apenas por uma mulher que foi uma das crianças do jingle em questão, quanto por dois personagens fictícios que, assim como os atores que os interpretam, nasceram e foram criados em Ceilândia: Dildu (Dilmar Durães), faxineiro que se torna candidato a deputado distrital e seu cunhado, Zé Bigode (Wellington Abreu), sujeito que vive de especulação imobiliária na periferia da cidade.

Esse amor que nos consome é uma ficção documental sobre um grupo de dança que tenta se fixar em um casarão enquanto este não é vendido (seu preço de venda, no filme, é de R\$ 1 milhão). O imóvel se encontra numa região do centro do Rio de Janeiro que, durante a realização do filme, está sendo ressignificado por novos empreendimentos imobiliários. Sem dinheiro para adquirir a casa, os dançarinos do grupo vão se instalando e permanecendo no espaço. Enquanto isso, o diretor cria encenações de pessoas interessadas em alugar ou comprar

o imóvel. Elas vão e vêm, entram e saem do casarão enquanto observam, e são simultaneamente observadas, pelos dançarinos. Em algum momento, é possível ver Exu, orixá da comunicação, do movimento, do corpo que dança, protegendo a casa de fachada azul desbotada, três andares no centro do Rio de Janeiro.

Riocorrente se passa na maior capital brasileira, São Paulo, e apesar de ter como núcleo central de personagens um trio formado por uma mulher e seus dois amantes, o filme está mais interessado em usar essas pessoas como corpos que aglutinam as angústias próprias de uma cidade grande, seu estado de alerta constante e a sensação perene de que há uma explosão por acontecer. Os personagens que catalisam essas tensões mal resolvidas são Marcelo (Roberto Audio), ex-ladrão de carros, Carlos (Lee Taylor), jornalista crítico cultural, e uma mulher que, num recorrente tratamento machista do roteiro, surge em cena quase sempre apenas em relação às figuras masculinas. Leia-se, Renata (Simone Iliescu) é identificada fundamentalmente como a amante dos dois homens já citados, e seu mundo particular é tangenciado pelo mundo particular deles. Exu, nesse filme, não é um orixá, mas o nome de um garoto de rua que a tudo e a todos observa.

O som ao redor, por sua vez, faz uma colagem de personagens para expor uma difusão de neuroses de uma classe média urbana inflada em seus pequenos poderes, em que o medo funcionava simultaneamente como divisor e agregador de classes sociais. A cidade em questão é o Recife, mais especificamente os quarteirões de um bairro emergente, onde prédios residenciais são tão “modernos”, que “parecem até fábricas”. Entre as ruas e os corredores de apartamentos e casas, fantasmagorias de uma sociedade de classes que não conseguiu resolver seus problemas com o passado escravocrata do modelo Casa Grande e Senzala.

Branco sai preto fica se coloca em um registro de ficção científica para tratar de uma região onde já se instala um apartheid institucionalizado pelo Estado e onde corpos negros, aqui representados por dois homens, terminam por ser mutilados para que seus direitos de circulação e ocupação da cidade sejam negados. Na cidade-satélite de Ceilândia, Distrito Federal, a população vive sob constante vigilância e toques de recolher. Marquim (Marquim do Tropa) e Shokito (Claudio Irinaeus), o primeiro paraplégico e o segundo com uma das pernas amputada, maquinam uma explosão sonora contra o Estado assassino enquanto um outro sujeito, Dimas (Dilmar Durães), enviado de um futuro não menos trágico para o país, tenta reverter a ordem-e-progresso da História.

Nova Dubai já manifesta em seu título o tom irônico de um filme que usa de referências da linguagem de gênero, neste caso o cinema pornô e o cinema de terror, para construir uma fábula sobre a especulação imobiliária. Pendulando entre a melancolia e o tesão (que ainda assim é um tesão melancólico), o média-metragem traz como personagens centrais uma classe média branca no corpo do próprio diretor do filme (Gustavo Vinagre), o namorado desse protagonista (Bruno D'Ugo), sujeito que surge pontualmente no filme narrando sinopses de filmes de terror adolescente (Fernando Maia) e um outro rapaz (Hugo Guimarães), sempre visto deitado na cama vestindo apenas um short curto, que conversa com a câmera sobre sonhos, frustrações esportivas, tentativas de suicídio. Direta ou indiretamente, a circulação e/ou imobilidade desses homens na cidade estão sempre criando conexões entre a pulsão de viver – e de gozar – e os prédios que, na cidade de São José dos Campos, se tornam cada vez mais altos, cada vez mais enrijecidos de cimento.

Com os punhos cerrados surge logo após as Jornadas de Junho de 2013 projetando um cenário distópico que, não casualmente, vai se repetir algumas vezes na cinematografia produzida na cidade de Fortaleza durante os anos 2010, tanto entre longas quanto em curtas-metragens¹¹. Assim como *Nova Dubai*, o filme é protagonizado por seus três diretores que, aqui, simulam estar vivendo num estado de exceção em que eles tentam burlar o sistema a partir de táticas de guerrilha como uma rádio pirata que *hackeia* a sintonia do cidadão de bem, e uma anônima distribuição de cartas em casarões nobres da cidade com mensagens anárquicas. É preciso salientar que essas táticas existem no filme de forma um tanto ingênuas e um muito misóginas (exemplo: esses jovens rebeldes chantageiam homens brancos e suas propriedades privadas sugerindo que eles, os anarquistas, seriam amantes melhores para as respectivas esposas desses senhores). A circulação pela cidade desses punhos cerrados, o gesto já contido no título, se dá quase sempre de forma camuflada. A presença de muros altos e ruas vazias é uma constante.

Mate-me por favor começa com uma sequência que já revela sob que olhar o centro urbano em questão será lido. Há uma garota sozinha, em algo que mais parece uma cidade-deserto. Ela é filmada por uma câmera que prevê uma tragédia porvir. E isso, de fato, ocorre. Um assassinato acontece e dele surge uma narrativa guiada por alunas de uma escola na Barra

¹¹ Entre os curtas, é possível citar *Boca de Loba*, de Bárbara Cabeça, *Cartuchos de Super Nintendo em Anéis de Saturno*, de Leon Reis e *Antes da encanteria*, do coletivo Chá das cinco, todos realizados entre 2013 e 2018; entre os longas, além de *Tremor Iê*, que está dentro deste corpus, é possível também falar de *Medo do escuro*, de Ivo Lopes Araújo, lançado em 2015.

da Tijuca, o bairro não-cidade do Rio de Janeiro. As meninas de uma escola particular começam a construir histórias em cima daquela e das subsequentes mortes de outras meninas cujos corpos aparecem num mesmo terreno baldio cercado por um horizonte de condomínios assépticos, onde por perto há também cultos pop-evangélicos. Está tudo dado pelo recorte do filme: garotas estupradas e assassinadas + ironia sobre alienações religiosas + a câmera que abre a lente para filmar os espaços vazios da Barra da Tijuca, com estações de ônibus que mais parecem cenários distópicos pós-apocalípticos.

A Seita é o primeiro longa-metragem do coletivo Surto e Deslumbramento, conhecido pela produção de várias curtas que se debruçam não apenas sobre um pensamento *queer*, mas fundamentalmente sobre como esse pensamento pode ser transmutado em modos de filmar que ressaltem o artificial, o frívolo e, neste caso mais especificamente, a centralidade da figura do dândi. O dandismo do século XIX de figuras que, em atrito direto com a burguesia capitalista emergente, se apropriavam de uma estética aristocrática, toma corpo aqui nas imagens de um jovem rapaz (Pedro Pinheiro) e seus amantes vivendo numa hipotética Recife de 2040, no futuro tomado por ruínas. O filme segue o protagonista em suas caminhadas desinteressadas por uma cidade onde a pulsão de vida parece estar em um certo deboche *camp*¹² diante dessas ruínas e no sexo entre homens que é, portanto, um sexo não-reprodutivo e não-capitalista.

Era o Hotel Cambridge, tal como *Esse amor que nos consome*, é um filme que está a todo momento oscilando entre o registro documental e a encenação programada de uma ocupação urbana no centro da cidade de São Paulo. Os moradores dessa ocupação são ora brasileiros sem Brasil (a população sem-teto), ora estrangeiros sem terra alguma (imigrantes que foram obrigados a sair de seus respectivos países). Entre os corredores de um edifício ocupado por eles, um outro registro de cidade: um que é tomado pelas invenções que nascem de comunicações truncadas, porém, ainda assim, comunicações: feitas na astúcia e nos dribles sobre a semântica. O filme se divide entre as encenações/depoimentos que atravessam os apartamentos estreitos, escadas e corredores e um segundo momento mais próximo do documental, quando a ação direta da câmera vai registrar a ocupação de um outro edifício também no centro de São Paulo. Nesse ponto já não mais cabe mais a ficção, somente a urgência de câmera-corpo como testemunha dessa forte imagem de uma população reavendo as construções de uma cidade que é diariamente negada a ela.

¹² A expressão “camp” é aqui capturada tal como é descrita por Susan Sontag em *Notas sobre o Camp* em que, entre várias definições, ela conceitua o termo como, em essência, uma sensibilidade pela “predileção pelo inatural: pelo artifício e pelo exagero” (SONTAG, 1987).

Era uma vez Brasília torna ainda mais agudo aquilo que em *Branco sai preto fica*, do mesmo diretor, se via ainda como tímidos códigos da ficção científica – os possíveis de serem feitos na precariedade de orçamentos bastante enxutos. Mais uma vez, a viagem no tempo é o eixo central do filme, somada à existência de pessoas que vivem longe do Planeta Terra. Na Brasília aqui filmada, nunca amanhece. A noite não é apenas um estado de espírito, é também a condição da qual não se pode mais fugir. Em um momento, um sujeito dentro de uma nave espacial tenta chegar ao Brasil do passado com a missão inicial de matar Juscelino Kubitschek, aquele que construiu a “capital do futuro”, o futuro que não deu certo, a cidade que para sempre anoiteceu. Na Terra, esse agente (Wellington Abreu) vai deixar essa missão de lado para se encontrar com outras duas figuras centrais no filme: Andreia (Andreia Vieira), ex-presidiária, e Marquim (o mesmo Marquim do Tropa de *Branco sai preto fica*), rapper paraplégico que veste uma máscara de soldador. Esses personagens vão se fazer presentes nessa cidade em movimentos muito cautelosos e pensados para que a cenografia do filme se transforme efetivamente em sua dramaturgia. Leia-se: o estado de imobilização dos corpos que se estende aos modos de filmagem e que, por sua vez, se estende aos espectadores do filme é uma decisão dramática no sentido de que é dessa forma, por uma ambiência da paralisação, que se pode contar aqui a história.

Baronesa nos deixa em contato direto com uma cidade de ladeiras, casas de tijolos aparentes, telhas de amianto, antenas parabólicas, gambiarras. Trata-se de uma região periférica na zona metropolitana de Belo Horizonte, onde a circulação pelas ruas é também mediada por um estado paralelo de “guerras”, como são chamadas no filme, entre grupos de traficantes. E quem vemos ocupar esses espaços são fundamentalmente duas mulheres: Andreia (Andreia Pereira de Sousa) e Leidiane (Leidiane Ferreira), aqui usadas como personagens que, a exemplo do que acontece em *A vizinhança do tigre*, elaboram ficticiamente – e às vezes nem tão ficticiamente assim – sobre a vida que vivem nesse espaço e sobre os laços de amizade que se tornam, em todas as medidas, laços políticos, laços de sobrevivência para que se abram brechas de vida e sorrisos largos. Conduzidas por uma narrativa que é em algum momento violentamente interpelada pelo real – com tiros que fazem a câmera desabar no chão –, essas duas mulheres estabelecem o espaço ao redor do mesmo modo que estão vulneráveis a serem subjetivamente estabelecidas por quem as enquadra nesse entorno.

Baixo Centro traz uma cidade que, tal como aquela de *Era uma vez Brasília*, não é capaz de ver o sol nascer. Também espelhando um certo espírito do tempo já muito concreto nas imagens de *Era uma vez Brasília*, esse filme revela igualmente uma sensação muito semelhante

de ressaca. Ainda que os dois personagens principais andem bastante por essa cidade, nesse caso uma região no centro da capital de Belo Horizonte, Robert (Alexandre de Sena) e Gu (Renan Rovida) parecem estar quase sempre vibrando entre a apatia, o silêncio, a neurose e o medo, salvo inflexões de amor que os puxam pra vida, pro teatro, pro estar junto. Nas ruas escuras e tantas vezes mal iluminadas dessa cidade, os modos de encenação artificiais que o filme pede de seus atores são, talvez, a única maneira de conseguir fazer com que o corpo drible o real. No entanto, como revela o desfecho do filme, nem isso é suficiente para a sobrevivência de alguns corpos.

Temporada tem uma cena ainda no primeiro ato do filme que concentra nela boa parte da experiência de cidade que o filme traz. Estamos novamente na cidade de Contagem, onde a personagem de Juliana (Grace Passô) acaba de chegar para trabalhar na equipe de prevenção de endemias. Na cena em questão, após uma de suas andanças pelas ruas da cidade, batendo de porta em porta para checar se há água parada no quintal, ela entra em uma casa cuja laje está cheia de objetos. É preciso subir na laje para conferir se há mosquito lá em cima, mas ela tem medo. O dono da casa a ajuda a chegar ao espaço com uma escada e lá de cima ela e ele conseguem ter uma vista ampla de todo o bairro, região que, segundo o morador, foi bastante modificado “nos últimos 10 anos” após o despejo dos moradores de uma vila onde o progresso passou com a construção de uma via expressa para automóveis. Em camadas de casas que, de longe, parecem estar sobrepostas umas às outras como se fizessem parte de um mesmo rizoma, a paisagem que se põe para esses dois personagens fala de uma organização social urbana que, a despeito das estruturas de opressão, consegue formar um organismo vivo e pulsante de afetos, onde todos estão, de alguma forma, ligados uns aos outros.

Tremor Iê traz no título a ideia de algo que vai se desestabilizar, sair do eixo. No entanto, apesar de carregar no nome e em uma importante sequência final a força de tambores do coletivo de mulheres que cria junto esse roteiro, o filme se ancora muito mais no ritmo de uma pausa, um respiro, uma revisão dos fatos a partir de corpos que pouco se mexem. Mais uma vez, é a partir de alguns códigos do cinema de ficção científica em cenários distópicos (altofalantes com informes de ordem à população, símbolo holográfico de um novo governo, a estranha vestimenta branca dos chamados “soldados de bem”, vozes sintetizadas e, sobretudo, ruas vazias e desabitadas) que o filme constrói as bases para o reencontro entre duas mulheres cujas vidas foram separadas após os protestos de junho de 2013. Essas personagens, sintomaticamente, são quase sempre filmadas à noite, na cidade de Fortaleza, e a oscilação da luz sobre seus rostos, particularmente numa longa sequência onde ambas relembram os fatos

ocorridos no momento que foram pegas pela polícia, indica que a espectralidade, os semblantes em sombra e a constante sensação de corpos fugidios são as possibilidades figurativas no “novo” espaço urbano da vigília que sempre pesa mais sobre as mulheres, e particularmente as mulheres negras.

Sete anos em maio revela, tanto a partir tanto do exercício de reencenação de uma violência policial sobre o corpo de um jovem que foi, de fato, violentado pela polícia, quanto do registro de um longo depoimento sobre como essa violência ocorreu, as estruturas de um sistema de vigilância, controle e subsequente precarização de algumas vidas dentro de ambientes periféricos de cidades grandes. Como se trata de um média-metragem de 42 minutos, ele tem uma estrutura bastante diferente dos longas anteriores do mesmo diretor: *A vizinhança do tigre e Arábia*. Nesse caso, o que se constrói são basicamente três atos em que o registro documental adquire condensação dramática previamente pensada em seus enquadramentos, composição, iluminação, algumas falas roteirizadas e uma proposição de jogo de “vivo ou morto” que encerra o filme. A cidade em questão é, novamente, Contagem, Minas Gerais, e sua visualidade se dá sempre a partir da existência de pontos de luz num regime de escuridão de onde não mais se consegue fugir.

No coração do mundo traz mais uma vez a cidade de Contagem no centro de uma narrativa policial. Mas quando se fala aqui em policial, isso diz respeito de fato a um gênero cinematográfico que é incorporado por dois diretores da produtora Filmes de Plástico – a mesma que assina pela produção de *Temporada* – para dar gramatura a pessoas que costumam ser invisibilizadas pelo próprio gênero do cinema policial, ou seja, corpos à margem do sistema, da fonte de renda estável, da casa própria, do *status quo*. Entram em cena assim pessoas como Selma (Grace Passô), trabalhadora autônoma com planos infalíveis de dar uma virada na vida, Marcos (Leo Pyrata), a personificação do sujeito inepto em todas as suas boas e más intenções e Ana (Kelly Crifer), cobradora de ônibus exausta capaz de se transformar quando a frustração bate no teto. O filme tem uma cuidadosa construção da paisagem externa e interna a cada personagem que apresenta para, somente depois, anunciar uma ação que irá se desenrolar no bloco final da história. Leia-se: haverá uma tentativa de assalto para que três desses personagens consigam escapar de suas respectivas vidas de bicos e gambiarras num bairro e cidade que já não comportam os desejos de quem vive lá.

Nesse corpo de filmes, é preciso pontuar, há uma latência bastante comum no método de encenação que é o de um regime naturalista de atuação a partir de situações familiares aos corpos em cena. Nesse espírito cênico, em maior ou menor grau, dialogam os filmes *A cidade*

é uma só?, *Esse amor que nos consome*, *Branco sai preto fica*, *Nova Dubai*, *Era o Hotel Cambridge*, *Era uma vez Brasília*, *Baronesa*, *Temporada*, *Tremor Iê*, *Sete anos em maio* e *No coração do mundo*. Esse regime naturalista é algo que, no cinema brasileiro contemporâneo brasileiro, e mais especificamente no cinema que surge no entorno da premissa de filmar “os seus”, caso de Adirley Queirós e das produções da Filmes de Plástico, terminou por instaurar aquilo que a 21ª Mostra de Cinema de Tiradentes batizou de “chamado realista”. Nas palavras dos então curadores da mostra, Cleber Eduardo e Lila Foster, esse chamado significava um momento muito particular da cinematografia brasileira:

O contemporâneo parece apontar para novas buscas estéticas de contato com o real e, principalmente, em uma representação que traz na sua forma e estilo um desejo de uma dramaturgia, no caso da ficção, calcado no lastro da experiência de homens e mulheres. O trabalho para chegar até essa experiência realista inclui muitas vezes métodos e perspectivas diretoriais que baseiam a sua dramaturgia na vida real dos atores e atrizes, uma combinação entre ficção e fatos da vida refletida no perfil naturalista de muitas atuações contemporâneas (EDUARDO e FOSTER, 2018, p. 18).

Ressaltar essas correspondências é importante para frisar que, ainda que partam de lugares e filiações cinematográficas distintas – a ficção científica das diretoras de *Tremor Iê* não tem, por exemplo, as mesmas bases da ficção científica de *Branco sai preto fica* –, existem interesses em comum que criam, para essas produções do cinema brasileiro, uma pulsação similar.

Portanto, sejam se aproximando ou se distanciando em suas propostas estéticas, esses são os filmes cujas imagens vão se manter em órbita entre os capítulos 5 e 8, movendo-se, ainda que nunca em direções calculáveis, em torno de alguns eixos de rotação que dizem respeito a sensações condensadas dentro de cidades de médio e grande porte. De cada um desses eixos surgirá a célula fundadora de uma cidade: imaginada, mas não exatamente inventada. A textura, cheiro, temperatura, barulhos e um modo próprio de existir que existem nessas cidades visíveis e invisíveis do cinema catalisam contratos existenciais e psicológicos desse organismo vivo que são os centros urbanos do Brasil durante o período sobre o qual se debruça esta pesquisa.

Para que se possa, assim, começar o caminho que será feito, é fundamental entender que esse trajeto só pôde ser realizado em função de uma disciplina dos estudos cinematográficos direcionados à intrínseca relação entre o surgimento do cinema e o nascimento da cidade moderna. Ou seja, abre-se o debate a partir de como a própria linguagem cinematográfica se funda numa certa velocidade que diz respeito ao ritmo de centros urbanos; se discute o fato de que várias cidades adquiriram contornos afetivos muito particulares justamente porque foram

capturadas por câmeras de cinema e, claro, fala-se sobretudo de uma paradigmática reconfiguração espacial que tanto a cidade quanto o cinema provocam no sujeito moderno. Será então essencial, para o projeto que me proponho, investigar o conceito de uma sensibilidade simultaneamente óptica e háptica no trabalho de Giuliana Bruno, cujos estudos em arquitetura e construções afetivas espaciais sustentam suas análises cinematográficas. De modo que, de largada, sabe-se que atravessar, a partir dos filmes, as cidades que serão visitadas nesta pesquisa é igualmente atravessar a própria linguagem cinematográfica, e vice-versa. A revisão da correspondência entre essas duas instituições modernas, o cinema e a cidade, vai se desenvolver no capítulo 3.

Em seguida, é preciso agrupar os equipamentos metodológicos com os quais se fará essa caminhada. São eles quem vão definir o peso do passo no capítulo 4. Será feita, a partir do trabalho de Jacques Rancière, uma contextualização sobre o exercício crítico da arte em debates contemporâneos que dizem respeito à relação entre estética e política, e de que forma o “pensamento figural” no cinema em Nicole Brenez participa dessas revisões críticas mais próximas de uma perspectiva imanente da arte e de uma organização comparativa das imagens. E como muitas das sequências que se reúnem nos mapas imagéticos nascem fundamentalmente de gestos, nesse mesmo capítulo há uma conceituação do que vem ser um gesto a partir de como Vilém Flusser, Giorgio Agamben e Gilles Deleuze tomam o termo.

Isso será essencial para introduzir um suporte metodológico que atua na construção de cada agrupamento de imagens: o trabalho de Aby Warburg. Para que a viagem por esses mapas imagéticos constelacionais possa ser feita, a pesquisa será alimentada pela “sopa de enguias teórica” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p.38) cozinhada pela instável mente de Warburg. A partir dos estudos e aplicações iconológicas warburguianas serão estabelecidas algumas das premissas norteadoras para a montagem de sequências cinematográficas que se atraem a partir de algumas intensidades que elas carregam. Nesse sentido, existem aproximações e distanciamentos entre as constelações que serão montadas e o inconcluso projeto Atlas Mnemosyne organizado – e incessantemente reorganizado – por Warburg.

Será esse o mar em que irá navegar, o vento que irá direcionar e as trilhas que irão conduzir o percurso desta pesquisa a partir desse ponto em diante. No capítulo 5, a primeira cidade da estrada chama-se Motinrama, a Cidade dos Levantes e o *páthos* por ela convocado diz respeito a um grito abafado, uma insubordinação aos monumentos da civilização. Aqui e ali, em cantos onde o olho da vigilância não chega, gestos sorrateiros e invisíveis ganham status de levante quando acionados juntos em um corpo de filmes que dá visibilidade coletiva às

desobediências camufladas. No capítulo 6, a intensidade mais presente em Mirágides, a Cidade das Paisagens, é a de pessoas que se colocam ora em estado de contemplação, ora em posição de enfrentamento a uma paisagem que se projeta diante delas. Não se trata de uma paisagem qualquer. Se fala da possibilidade daquilo que o poeta e ensaísta Édouard Glissant chama de “paisagem vertical”, ou seja, de paisagens criadas pela projeção de memórias, individuais e coletivas, sobre elas. No capítulo 7, o caminho segue rumo ao centro da Agnis, a Cidade do Fogo, onde as chamas que ardem à noite se tornam o elemento que reúne as pessoas em devaneio diante da melancolia, do acolhimento e da raiva acionados pela memória que esse fogo acende em quem se cerca dele. É a partir do fogo e do gesto de contar histórias ao seu redor, da possibilidade de elaborar e reelaborar estratégias de sobrevivência diante dele e da ardência de vontade de justiça que se iluminam as cenas mobilizadas nessa cidade. Por fim, chega-se ao capítulo 8 e, com ele, em Derrelísias, a Cidade das Ruínas Futuristas. Ao contrário de todas as demais cidades, esta não carrega um gesto acionado necessariamente pelo corpo humano, mas de fato um gesto acionado pela máquina de filmar. Sua especificidade, aliás, está nessa quase ausência de ações de causa e efeito em cena, na revelação da amplitude do abandono, de praças, terrenos, ruas vazias e não mais habitadas. No entanto, o que toma essa cidade são espaços que se projetaram para a “novo”, para o “progresso”. Mas algo aconteceu no caminho. Ou ainda está acontecendo.

Nas Considerações Finais, tento então retomar os afetos dessas quatro cidades imaginadas para buscar a possibilidade, ou não, de um sintoma em comum quando essas constelações de imagens se encontram. É somente nesse momento que retorno a falar sobre alguns dados mais concretos e objetivos do Brasil dos anos 2010, para que o contexto histórico possa ser lido em paralelo aos fenômenos que se desenvolvem dentro dos filmes.

Pelo perfil de cada uma dessas cidades, é possível prever que esse não será um trajeto fácil. Para ser percorrido, a vegetação que nasce nas fendas de concreto servirá também como condutora de uma modalidade ensaística usada ao longo desta tese. Nas edificações da ciência, fabulações surgirão de fissuras que sempre brotam das paredes, nos muros, no asfalto. Anotações etnográficas vão se cruzar com ensaios em esboço, e estes por sua vez serão atravessados pela teoria, cuja articulação com a vida das imagens é simultaneamente uma articulação com as imagens da vida.

Importante observar que, fossem para definir coordenadas e caminhos, ou para conter e estriar espaços dominados e apropriados, os mapas sempre carregaram na trajetória de sua milenar existência vínculos incontestes com o discurso e o empreendimento hegemônico. No

entanto, é para o exercício cartográfico que a poesia tantas vezes se volta, absorva nas possibilidades de expansões subjetivas que se desenrolam dentro de traços e rotas e escalas projetadas em desenhos sobre o papel. Porque mapear é, sobretudo, dar carne, sangue e pele a espaços abstratos. De certa forma, mapear está para a geografia como a anatomia está para as ciências médicas. Ambas as atividades estão interessadas em abrir texturas e relevos do espaço/corpo para que se possa entender como esse espaço/corpo atua. Há nesse gesto algo que os discursos de controle não conseguem domar. Pois quando se abre um mapa ou um corpo, é muito possível que além de estradas e veias, se encontrem vidas e narrativas em encruzilhadas.

O mapear que é caro a esta pesquisa não é, portanto, um que esteja vinculado a qualquer catalogação ou contenção do que uma parte do cinema brasileiro realizado na década de 2010 foi capaz de criar quando deu a ver a relação entre cidades e as vidas que circulam dentro delas. Mas sim um mapear mais atento às possibilidades de encontrar nos espaços e corpos que se movem por dentro das imagens algumas linhas de intensidade mobilizadas coletivamente por um conjunto de filmes e o que isso diz sobre as elaborações sensíveis dos espaços urbanos no país. Trata-se, portanto, de uma aposta metodológica que tenta ampliar horizontes de análise do cinema, uma que possa ser capaz de vibrar junto com as imagens e percebê-las como manifestações estéticas simultaneamente movidas por contextos históricos específicos e por um tempo maior que não consegue ser tão facilmente identificado.

Os dois atlas que serviram como ponto de partida desse percurso têm intenções distintas em seus respectivos mapeamentos, mas foram igualmente importantes para que os primeiros passos fossem dados: o *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, e o *Atlas of Emotions*, de Giuliana Bruno. O primeiro por sua capacidade de ativar, a partir de incessantes montagens e remontagens de imagens sobre pranchas, forças daimônicas que latejam dentro delas. O segundo pela proposta de pensar o cinema como um espaço de “imaginação geográfica” em que as imagens carregam, dentro de suas materialidades ópticas, sensações hápticas.

A tentativa de desdobrar empreendimentos outros de escrita e escritura com o cinema é, portanto, central a esta pesquisa. A intenção é menos deixar de lado métodos de observação já consagrados de análise fílmica, mesmo porque é com ela que se sedimentam todas as primeiras aproximações com as sequências dispostas e o que elas pulsam e representam dentro dos filmes, mas sim de dar largura e amplitude às experiências dionisíacas que são acionadas quando alguns gestos cinematográficos se encontram em um mesmo território afetivo. Entendendo que cada filme é importante na totalidade de sua organização interna e que os estudos de cinema se dedicaram a investigar quase sempre o modo como, em relação a outras, essas organizações foram capazes de constituir uma nova linguagem, penso que pode ser igualmente valioso o

exercício de constelar fragmentos dessa totalidade como uma forma de identificar atravessamentos páticos entre algumas formulações de imagens cinematográficas. Essas aproximações podem se dar tanto por aspectos formais da imagem, quanto por intensidades figurativas que elas manifestam.

Como todas as apostas, esse método é suscetível a achados inesperados, à comprovação de algumas intuições iniciais, à revisão de algumas escolhas, bem como a tentativas que se mostraram inválidas ou insuficientes durante o percurso. Explica-se: no caminho inicial planejado pela pesquisa, havia a formulação imaginária de cinco cidades convocadas por imagens do cinema brasileiro contemporâneo que se aproximavam a partir de sensações e afetos no viver urbano. No entanto, ao longo do processo de análises e especulações, uma dessas cidades se mostrou capturada por sequências cinematográficas que se agrupavam menos por um campo energético em comum e mais por uma força centrípeta que era exclusivamente da ordem da representação. A ausência dessa quinta cidade é, portanto, um dado importante para explicar, também, como se deu o processo de elaboração das constelações de imagens que atravessam este trabalho.

Todos os mapas imagéticos que introduzem os últimos quatro capítulos da tese foram agrupados e reagrupados tanto em exercícios internos de reavaliação sobre o impacto de suas variadas combinações, quanto em práticas coletivas em que essas imagens, juntas, reverberaram de alguma forma com outras pessoas. Para que isso fosse possível, tanto as impressões e colaborações do grupo de estudo Narrativas Contemporâneas da Universidade Federal de Pernambuco, coordenadas pelo professor e orientador deste trabalho, Eduardo Duarte, como as conversas que surgiram em congressos e simpósios onde essas constelações foram exibidas, ajudaram a redesenhar algumas proposições, eliminando algumas imagens e introduzindo outras à medida em que o campo vibracional se alterava no processo da pesquisa. Trata-se, dessa forma, de um caminho que, ainda que tivesse à disposição algumas ferramentas metodológicas em seu ponto de partida, como toda pesquisa ele precisou criar adaptações ao percurso à medida em que ele foi acontecendo. O que significa dizer que os filmes foram entrando e saindo dos agrupamentos enquanto eu ia tendo acesso a eles (e que, muito possivelmente, esses conjuntos de imagens permaneceriam se movendo incessantemente – e outras iriam aparecer – caso não houvesse o imperativo de um ponto final).

Algumas considerações sobre a seleção do corpus precisam igualmente ser levadas em conta para que o método de análise em si possa ser mais bem desdobrado. Durante a década à qual pertencem os filmes constelados aqui, tive a oportunidade de frequentar alguns dos mais importantes festivais de cinema do país: Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, Mostra de

Cinema de Tiradentes, Festival do Rio, Janela Internacional de Cinema do Recife, Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte e Olhar de Cinema de Curitiba, tendo participado deste último como parte da equipe curatorial de filmes entre os anos de 2017 e 2019.

A circulação por esses espaços me deu acesso privilegiado a um volumoso corpo de produções nacionais que, muitas vezes, ficou bastante restrito a festivais e a poucas exibições comerciais em algumas também poucas salas de cinema. Isso me possibilitou estabelecer conexões e identificar algumas linhas de força entre os filmes que iam além das contaminações formais entre eles. Somando-se a isso, a já citada experiência de trabalho curatorial no Olhar de Cinema, bem como no festival Recifest 2018, e na Mostra Sesc de Cinema 2019, foi essencial para que eu pudesse desenvolver um treinamento de olhar comparativo e relacional na atividade de selecionar e organizar filmes em sessões a partir de algumas possíveis narrativas e forças que se costuram entre eles.

Tudo isso posto, é necessário salientar que a própria alteração no circuito de produção e exibição de filmes brasileiros nesse período é uma história que participa efetivamente dos desdobramentos estéticos do cinema brasileiro e das intensidades que terminam por ser reveladas em um volumoso conjunto de filmes. Durante esse período, para além das preocupações com o viver e o ocupar os espaços dentro das cidades já apontadas aqui, alguns fenômenos que se manifestaram no cinema brasileiro contemporâneo puderam ser facilmente percebidos. Foi uma década em que houve um evidente “desvio pela ficção” (GUIMARÃES, 2013) de filmes nuclearmente documentais, algo que rendeu um volume significativo de curtas, médias e longas-metragens que se inseriram dentro das chamadas estéticas híbridas (vários desses filmes fazem parte deste corpus). Ao mesmo tempo, como um elemento diretamente relacionado ao hibridismo fictício-documental, surgia nesse cinema um novo regime de atuação naturalista. Algo que foi possibilitado por uma relação de familiaridade, e às vezes mesmo de intimidade, entre os realizadores e os personagens por eles colocados em cena. Passou-se então à produção de filmes com uma sofisticada autenticidade dramática diante de cotidianos ficcionalizados.

Foi também na década de 2010 que a produção de filmes de gênero se multiplicou no país, e é importante notar como dois gêneros em particular capturaram, cada um com seus respectivos códigos dramáticos, as alterações de humor e expectativas no Brasil. Fala-se aqui do cinema de horror e da ficção científica. O primeiro captura alegoricamente os zumbis, fantasmas e monstros que, ao longo da década, foram se manifestando no núcleo dos valores morais da sociedade brasileira. O segundo projeta fraturas na relação espaço-tempo a partir de

discursos que, muito rapidamente, perderam seu status de alegoria (as futuristas “polícia do bem-estar social” em *Branco sai preto fica* e os “soldados do bem” em *Tremor Iê* acabaram se tornando uma manifestação concreta de uma política genocida que, somente no estado do Rio de Janeiro, permitiu à polícia matar 1546 pessoas entre janeiro e outubro de 2019, um número recorde desde que esse dado começou a ser contabilizado em 1998¹³).

Do ponto de vista estrutural, foi também um período em que o cinema brasileiro nunca foi tão prolífico, plural, e certamente bem mais internacional. A criação da Ancine na segunda gestão de Fernando Henrique Cardoso como presidente e as alterações estruturais em políticas culturais e na educação promovidas a partir da primeira gestão de Luiz Inácio Lula da Silva foram responsáveis por um novo quadro. Para exemplificar: Entre 2010 e 2018, segundo dados dos anuários estatísticos da Agência Nacional do Cinema (Ancine), foram lançados 1165 longas-metragens. E ainda que a distribuição dos recursos do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) tenha ao longo da década se concentrado mais no eixo Rio-São Paulo, a distribuição do dinheiro se alterou significativamente: enquanto em 2009, 99% dos recursos do FSA foram destinados às produções do Rio de Janeiro e de São Paulo, em 2016, esse percentual baixou para 63%¹⁴. Não se contabiliza aí a quantidade de curtas-metragens que circularam por festivais de cinema, muito menos a fortuna crítica gerada pelos filmes produzidos, por exemplo, a partir das mais de 60 graduações de audiovisual atuantes em universidades públicas e privadas brasileiras, graduações essas, particularmente nas universidades públicas, nas quais o número de estudantes negros chegou a dobrar em alguns casos.

Esse último dado, o da participação cada vez maior de jovens realizadores negros atuando na cadeia do audiovisual brasileiro, é um fenômeno próprio dos anos 2010. E repercute diretamente em como, ao longo da década, alguns outros desvios foram feitos, não só mais pela ficção, mas por imagens inaugurais de afeto e cotidianidade de pessoas negras que já não mais podem ser codificadas nos pactos de transparência da branquitude. A produção e circulação de novos regimes de imagem, é preciso salientar, se deveu não apenas à legitimação dessas imagens no circuito dos festivais de cinema mais conhecidos do país, mas sobretudo ao protagonismo de algumas ações que, sem o orçamento e projeção midiática dos festivais por onde circularam boa parte da crítica de cinema, deram as bases e as ferramentas para que o pensamento curatorial de audiovisual partisse de pontos bem distintos em relação à tradição de cinefilia europeia. Falo aqui do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul, que começou em

¹³ Dados divulgados pelo Instituto de Segurança Pública (ISP) do Rio de Janeiro.

¹⁴ Esses números foram apresentados pela então presidenta em exercício da Ancine, Debora Ivanov, no Festival de Gramado de 2017.

2007, organizado pelo Centro Afro Carioca de Cinema Zózimo Bulbul, do CachoeiraDoc, festival idealizado por Amaranta César e que teve sua primeira edição em 2010; e finalmente do Fórum Itinerante de Cinema Negro, o Ficine, lançado por Janaína Oliveira em 2013.

Internacionalmente, a participação de longas e curtas brasileiros em festivais como Cannes, Rotterdam, Locarno, Veneza, Sundance e Berlim se alterou bastante ao longo da década de 2010. Na Berlinale, o festival de cinema de Berlim, o Brasil conseguiu o feito de ter, por três anos consecutivos (2017, 2018 e 2019), a presença de 12 filmes (a cada ano) participando do evento. No festival de Cannes de 2019, duas produções brasileiras conquistaram prêmios inéditos para o país: *A vida invisível* (2019), de Karim Aïnouz, levou o Un Certain Regard, e *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, o prêmio do júri. Não há precedentes na história do cinema brasileiro autoral de tamanho alcance e repercussão crítica. Em artigo que atualiza o texto de Paulo Emílio Salles Gomes, publicado originalmente em 1973, sobre como o subdesenvolvimento do cinema brasileiro sempre foi um estado, e não uma etapa ou estágio, Fábio Andrade tenta elaborar sobre a produção contemporânea desse cinema. Ele desdobra os pujantes dados da produção nacional pós anos 2000 como um momento em que, talvez, dada à sua articulação com uma “rede internacional de influência”, esse mesmo cinema fosse capaz de finalmente sair daquilo que Paulo Emílio chamava de “situação colonial”.

A distinção do presente: se “situação” é tanto algo diacrônico (que perdura no tempo) quanto sincrônico (que acontece em um determinado momento), volto aos apontamentos de Paulo Emílio em um contexto diferente: o cinema brasileiro é, hoje, menor do que seus filmes. Na última década, o filme brasileiro vive um momento de grande inquietação estética e política, fruto de intensa movimentação nas estruturas fomentadoras da produção: a descentralização de recursos públicos, a desconcentração dos meios de produção, a presença mais incisiva de escolas de cinema, festivais, e crítica em uma ampla rede de trocas, entre outros fatores. Embora esses processos tenham sido frequentemente precarizados e interrompidos, os resultados visíveis e audíveis são evidência de uma longa capacidade de extrair música das pedras (ANDRADE, 2019).

Todas essas informações são importantes para entender também por que os filmes que atravessam esta pesquisa criaram as imagens que criaram. Ou seja, em que medida cada gesto, afeto e modo de olhar mobilizado pelos filmes conseguem manifestar não somente sintomáticas respostas diante de um mal-estar com as condições urbanas ou mesmo com alterações macro sistêmicas pós golpe político-jurídico-midiático de 2016, mas simultaneamente uma inquietação com os próprios horizontes que esse cenário pós-golpe anunciava para o cinema ele mesmo. Não quero implicar, com isso, que haja qualquer elemento na realização desses filmes que estivesse endereçado a um possível novo processo de interrupção na produção

cinematográfica brasileira, mas, sim, a uma falência múltipla dos órgãos que sustentam todas as estruturas, o cinema incluso.

2 LATITUDE: CIDADES VISÍVEIS E INVISÍVEIS DO CINEMA

As cidades escapavam às mãos de Kublai Khan. Na impossibilidade de tatear todas elas e com seus próprios passos contê-las, o imperador mongol tentava fazer do veneziano Marco Polo o emissário de seus domínios e, simultaneamente, o tradutor dos espaços dominados. Sob contrato, Polo, o viajante, atravessava o império do Grande Khan com a missão de sempre retornar à casa do imperador para descrever por onde havia passado. Mas em lugar de contar o que havia visto, Polo descrevia essas cidades a partir de como elas o haviam afetado e tocado. Se o idioma em comum entre esses dois homens eram gestos, expressões e símbolos, seria por eles que as cidades passariam a ser sentidas: a partir do imaginário nuclear a cada uma delas. Polo dava a Kublai Khan uma descrição háptica das cidades que, para o imperador, eram até então corporalmente invisíveis.

As cidades escapavam aos olhos de Albert Kahn¹⁵. O banqueiro que havia construído uma fortuna com um talento único para comprar ações pouco antes de elas decolarem na bolsa, temia naquele começo de século XX que as cidades, tal como ele as conhecia ou imaginava, estavam fadadas a desaparecer. Em 1908, Kahn contrata uma equipe de profissionais capazes de manipular máquinas fotográficas e câmeras de cinema e envia esses homens para 58 diferentes cidades do mundo. Por mais de 20 anos, todos eles tentarão capturar as imagens, fixas ou moventes, das cidades que começavam a viver um intenso processo de alteração em suas paisagens, o acelerado trem da modernidade passando por cima de todas elas. As primeiras imagens coloridas do Rio de Janeiro nascem aí. Em seu ambicioso projeto, o Arquivos do Planeta, Kahn imaginava acumular uma descrição óptica de cidades que, até então, eram visualmente incorpóreas.

Reter a cidade: háptica e opticamente. Para compreender melhor os gestos de descrição do fictício Marco Polo criado pelo escritor Ítalo Calvino no romance *Cidades invisíveis* e o gesto de um banqueiro, esse bastante real, de lançar ao mundo câmeras que pudessem registrar grandes centros urbanos do planeta, é preciso um mergulho em como esses termos serão aqui empregados.

¹⁵ As informações sobre Albert Kahn foram retiradas da série documental da BBC, *The Wonderful World of Albert Kahn*.

Ambas as palavras têm uma etimologia grega. *Haptikós* é aquilo “próprio para tocar, sensível ao tato”. *Optiké*, por sua vez, significa “arte de ver” ou “ciência da visão”¹⁶. No sentido particularmente usado por Giuliana Bruno para a palavra “háptico”, que é com o qual esta pesquisa se filia, entende-se que o conceito, para além de uma capacidade de sensibilidade tátil, “é também relacionado à kinestesia, a habilidade de nossos corpos em sentir seus próprios movimentos no espaço” (BRUNO, 2007, p. 6). Ou seja, o elemento háptico é tão formador de espaço quanto nossos sentidos ópticos. Se podemos visualizar territórios a partir de uma certa maneira de olhar, o corpo que se move é igualmente capaz de fazer sentir esses territórios. Nossa construção espacial do mundo, portanto, será sempre um processo de retroalimentação desses dois sentidos. Como se trata de um conceito caro aos modos de escrita desta tese, é preciso entender a genealogia da relação entre a ideia de háptico da forma como o termo começa a ser usado no cinema e a maneira como esta pesquisa vai se servir de sua provocação metodológica.

A palavra háptico começa a ser empregada nos estudos das artes visuais e do cinema a partir do livro *The Problem of Form in Painting and Sculpture* (1893), escrito por Alois Riegl. Ao fazer um estudo de recepção, ele cria uma distinção entre arte óptica e háptica, tomando a primeira como uma arte endereçada essencialmente ao olhar de quem a vê e a segunda como uma arte mais interessada no apelo que a obra teria ao toque. Nesse sentido, para Riegl, a perspectiva óptica era aquilo que dava dimensão espacial à imagem, enquanto o háptico era uma experiência de superfície, do toque por sobre essa superfície.

O trabalho de Riegl, ainda que seja familiar no campo da História da Arte, certamente não se tornou tão popular quanto um dos ensaios mais famosos de Walter Benjamin: “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Muitas das terminações que Benjamin usa no seu texto sobre o processo de “desaturização” da obra de arte, particularmente com a introdução da fotografia e do cinema, vêm dos escritos de Riegl. No entanto, Benjamin faz uma reapropriação de alguns conceitos rieglianos sobre o óptico e o háptico, ao qual ele chamará de “tátil”, para falar de como o dadaísmo colocou em circulação uma percepção onírica da arte e de que forma isso tem tudo a ver com a experiência tátil diante da obra:

Tudo o que é percebido e tem caráter sensível é algo que nos atinge. Com isso, favoreceu a demanda pelo cinema, cujo valor de distração é fundamentalmente de ordem tátil, isto é, baseia-se na mudança de lugares e ângulos, que golpeiam intermitentemente o espectador.” (BENJAMIN, 1987, p.191-192).

¹⁶ Definições retiradas do Dicionário Eletrônico Houaiss.

Nas palavras de Angela Dalle Vacche, Benjamin fez uso de conceitos essenciais a Riegl para falar como “a modernidade foi caracterizada pelo cinema como um modo de percepção coletiva entrelaçada a um modo de existência social” (VACCHE, 2003, p.4, tradução minha). O exercício teórico de Bruno sobre o háptico no cinema toma como ponto de partida essa leitura benjaminiana sobre o tátil que excede o toque, a superfície, e entra no campo da percepção espacial:

Usando da lógica de Benjamin, segundo a qual o cinema – na medida em que ele também é tatilmente percebido por uma questão de hábito – une a arquitetura como essa forma de habitação, concebi o espaço háptico do cinema como espaço habitável. Nesse sentido, entendo *habitação* (na qual o hábito está inscrito) como um componente da noção do háptico, particularmente se o háptico é colocado no reino da espacialidade e posto em movimento numa investigação de culturas itinerantes (BRUNO, 2007, p. 250, tradução minha).

O essencial nessa abordagem de Bruno está no fato de que, para ela, nossa percepção espacial dentro da sala de cinema não está confinada ao que o olho captura e que o sentido tátil pode tornar toda superfície da tela em espaço tridimensional. O toque, ela lembra, não é uma prerrogativa apenas da mão, mas do corpo inteiro. E o corpo, no momento da experiência de se assistir a um filme, é presencialmente tocado não somente por todas as vibrações de luz e som das imagens, mas pelas emoções dispostas em cena.

Em termos geográficos, podemos dizer que uma interface “tocante” cria espaço emocional projetando-nos para fora com outras pessoas, objetos e máquinas que se movem no espaço: mobiliza o corpo humano e suas próteses representacionais em uma extensão vasta e consciente. O caminho geográfico é profundamente háptico e relacional. Observar uma imagem é, na verdade, fazer mapeamento sensível (BRUNO, 2007, p. 253, tradução minha).

Seja nas conversas fictícias elaboradas entre o Kublai Khan e o Marco Polo pensados por Calvino, seja na documentação sobre os investimentos milionários do mecenas moderno Albert Kahn – bem como sua subsequente falência e o desfecho frustrado do projeto Arquivos do Planeta –, a pulsão pelo encapsulamento desse sentir a cidade tanto pelo que ela dá a ver, quanto pelo que ela dá a sentir (e a tocar), moveu desde sempre a literatura e os “mapeamentos sensíveis” por trás dela.

Mas foi mais especificamente com o cinema, que a cidade moderna tal como a atravessamos e vemos pôde finalmente estabelecer uma relação simultaneamente óptica e

háptica com quem tentava emoldurá-la. Pois é a partir da imagem movente que as cidades, elas mesmas entidades essencialmente móveis, passaram a nos atravessar. Da mesma maneira que os filmes tentam conter a cidade dentro de suas narrativas (fictícias ou documentais), é o modo de viver na cidade que, por sua vez, faz criar o cinema. O cinema, portanto, nasce não apenas na cidade, mas nasce da cidade. De modo recíproco, a cidade moderna, tal como aprendemos a assimilá-la, nasce tantas vezes no e do cinema.

Se o percurso desta pesquisa passa pelas condições de existência nas cidades que estão expostas por um corpo de filmes produzidos no Brasil durante os anos 2010, é fundamental também compreender como se dá essa relação histórica entre cinema e cidade e que conceitos, personagens e movimentos estão por trás das fundações de cada um desses fenômenos. Para tanto, será simultaneamente a partir da interseção entre o háptico e o óptico e de uma montagem que se torna associativa no próprio exercício de leitura do texto que essas costuras serão feitas.

Esse exercício, vale ressaltar, nos trará paisagens, texturas e cheiros de espaços que vão de encontro a um imaginário das cidades brasileiras tão bem modelado pela mídia televisiva nacional, leia-se, por novelas e telejornais. Bastante influenciados justamente por um chamado de enfrentamento a esse imaginário televisivo, os realizadores e realizadoras desse corpo de filmes vão negar (ou tentar negar) a todo momento qualquer possibilidade de vinculação dos centros urbanos pelos quais eles e elas estão interessados em filmar a cristalizações fáceis e superficiais. Em um artigo que debate justamente quais as cidades que são visíveis na grande mídia brasileira, Angela Prysthon detecta pelo menos dois padrões urbanos que são comumente explorados na televisão:

Do ponto de vista do planejamento propriamente dito e das configurações materiais urbanas, a cidade contemporânea parece ter duas opções ao seu alcance: tornar-se uma caricatura (com o invariável casario colorido, uma certa nostalgia mentirosa e a imposição de uma determinada ideia de “revitalização”: Pelourinho, Recife Antigo e todas as outras que vêm a servir de cenários para as novelas da Rede Globo (...); ou investir na paródia malfeita da Los Angeles arquetípica (a sucessão de muitas pós-metrópoles espalhadas e fragmentadas pelo mundo – Barra da Tijuca, Vila Olímpia, Piedade/Candeias...). Em geral, vivemos nas fronteiras entre essas duas imagens. Mas não é uma fronteira pacífica, nem seus contornos são muito claros. Aliás, nem internamente às duas concepções existe uma prescrição muito clara: a caricatura se rebela o tempo inteiro contra o seu referencial “histórico”, impondo novos usos, traindo involuntariamente a sua própria breiguice normativa; a paródia californiana também – vai sendo invadida pelos favelados, vai sendo redefinida pelas fissuras nas cercas dos seus estacionamentos (PRYSTHON, 2007, p. 20).

Não apenas as cidades de onde esses filmes vão partir, mas particularmente as cidades para onde vão chegar a partir de escolhas estéticas, éticas e, sobretudo, políticas, se distanciam

bastante desse binômio caricatura x paródia com o qual nos acostumamos a ver os centros urbanos na TV. Como é pontuado por Prysthon, se as cidades reais se rebelam contra esses estigmas e se redefinem muitas vezes a partir desse imaginário, mais ainda vão se insurgir os centros urbanos performados por um cinema contemporâneo brasileiro articulado com o próprio conceito do direito ao uso das cidades.

2.1 Mapas da vida mental na modernidade

As linhas cruzadas dos trilhos de ferro levam trens a lugares distintos. Mas em um movimento reverso, podemos assumir também que as linhas cruzadas dos trilhos de ferro puxam os trens de volta para a mesma garagem. A bifurcação que faz caminhos se separarem é também o ponto de encontro entre os viajantes que vêm de lugares distantes. Quando queriam simbolizar uma cidade, os egípcios desenhavam um círculo e, dentro deste, uma cruz¹⁷. A imagem representa esse ponto de intersecção entre estradas distintas, lugar de cruzamento que atraía mercadores, pois ali eles podiam comercializar seus produtos com pessoas que vinham do Norte, Sul, Leste e Oeste. O conceito de cidade surge fundamentalmente dessa ideia de encruzilhada. Particularmente uma que, na perspectiva weberiana da *urbes*, se funda na intersecção entre o morar e o trocar, de habitações que se tornam fixas graças a associações econômicas, ou seja, “um assentamento com mercado permanente” (WEBER, 2012, p. 410).

No entanto, como aponta o próprio Weber, as associações econômicas são insuficientes para definir a cidade do Ocidente e, posteriormente, a cidade moderna. Mesmo porque as aldeias, ainda que em escala bem menor, também se fundam a partir das atividades econômicas e sua regulação. Entre os elementos que Weber elenca para conceituar o embrião da cidade tal como a conhecemos hoje, é importante destacar as características de autonomia e acefalia da cidade Ocidental medieval de que ele trata. Ou seja, a administração dessa cidade estaria nas mãos de autoridades nomeadas pelos cidadãos. “A cidade transformou-se em uma relação associativa institucional, autônoma, ainda que em grau diverso, e autocéfala, em uma ‘corporação territorial’ ativa” (WEBER, 2012, p. 435). Para além disso, a cidade medieval nasce regida por um tribunal próprio e independente. Há, portanto, três critérios essenciais para

¹⁷ RYKVERT, Joseph. *The Idea of a Town: The Anthropology of Urban Form in Rome, Italy and the Ancient World*. Londres: Faber and Faber, 2011. p. 192.

a constituição do que Weber estabelece como cidades que precedem o chamado Estado racional do mundo pós-medieval: elas têm especificidades econômicas, administrativas e jurídicas.

Henri Lefebvre, que se dedicou a investigar as fundações do que significava o urbano depois da Revolução Industrial e de como a luta pelo direito aos espaços da cidade se tornaram basilares para a luta contra o Capital, frisava a natureza compósita da aglomeração citadina, tecida como um bordado de linhas que se cruzam e se separam: “A vida urbana pressupõe encontros, confrontos das diferenças, conhecimentos e reconhecimentos recíprocos (inclusive no confronto ideológico e político) dos modos de viver, dos ‘padrões’ que coexistem na cidade” (LEFEBVRE, 2016, p. 22).

Naturalmente, dentro de territórios colonizados, a formação das grandes cidades não se deu da mesma maneira, nem na mesma velocidade. Existem especificidades na constituição dos centros urbanos que foram forjados pela violência de genocídios e escravização de milhões de corpos. No caso do Brasil, é possível localizar algumas características em comum nesse processo. Tanto no período colonial, quanto ainda em boa parte na transição da monarquia pós-independência para a República, as cidades eram centros político-administrativos que mais serviam para controlar um comércio de exportação. É na virada do século XIX para o século XX, quando começa um processo de industrialização, que as alterações na relação espaço-tempo da cidade moderna começam a se manifestar mais efetivamente nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Mas existe uma herança psicogeográfica na constituição tanto desses como de vários outros centros urbanos que precisa ser considerada aqui, particularmente porque ela diz respeito ao modo como a ocupação dos espaços nas cidades brasileiras está também alicerçado na reprodução de dinâmicas rurais entre a casa grande e a senzala. Quando investiga as bases do processo de modernização no Brasil, Jessé Souza busca em *Sobrados e mucambos*, de Gilberto Freyre, os sedimentos da estrutura racista que opera nessas grandes cidades:

A época de transição do poder político, econômico e cultural do campo para a cidade foi também, em vários sentidos, a época do campo na cidade (...) O sobrado, a casa do senhor rural na cidade, é uma espécie de prolongamento material da sua personalidade. Sua relação com a rua, essa espécie arquetípica e primitiva de espaço público, é de desprezo. A rua é o lixo da casa, representa o perigo, o escuro, é simplesmente a não casa, uma ausência. O sadomasoquismo social muda de “habitação”. Seu conteúdo, no entanto, aquilo que o determina como conceito para Gilberto Freyre, ou seja, o seu visceral não reconhecimento da alteridade, permanece (SOUZA, 2017, p. 55).

Essa transposição do *éthos* Casa Grande & Senzala para os bairros nobres e os bairros periféricos das grandes cidades brasileiras é absolutamente determinante para a existência de

vários filmes mobilizados nesta pesquisa. A instituição da rua como o espaço do perigo e da casa murada como o espaço da segurança é fundante no modo como as cidades brasileiras tentarão se erguer a não dar a ver o encontro entre alteridades. Esse projeto, a história conta, falha miseravelmente.

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

Os três conceitos mais comumente associados ao termo “modernidade” são herdeiros das alterações filosóficas e cotidianas provocadas não apenas por essas novas tecnologias, mas pelos fatores que fizeram essas máquinas surgirem. Eles dizem respeito a uma abordagem moral e política, a uma definição cognitiva e a outra socioeconômica (SINGER, 2010). O conceito moral e político percebe a modernidade como a inauguração de um mundo que já não opera exclusivamente sob a ordem do sagrado, em que valores antes totalizantes passam a ser questionados. O conceito cognitivo insere a humanidade no período da racionalidade instrumental, em que tudo é construído intelectualmente. Do ponto de vista socioeconômico, por sua vez, a modernidade é vista como fenômeno de rápidos avanços tecnológicos e crescimento vertiginoso de populações urbanas, contexto em que se manifesta o caráter consumista da sociedade e a criação da cultura de massa. No entanto, haveria um quarto conceito essencial para se entender a modernidade: o neurológico. E quem viria a se debruçar sobre as alterações de percepção das pessoas diante do mundo moderno seriam, em essência, três autores: Georg Simmel, Walter Benjamin e o já citado Siegfried Kracauer. “Eles afirmavam que a modernidade também tem que ser entendida como um registro da experiência subjetiva fundamentalmente distinto, caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno” (SINGER, 2010, p. 95)

Simmel e Benjamin, especificamente, invocavam esse caráter hipersensorial da modernidade na própria estrutura de seus textos e no recorte muito particular de para onde eles olhavam quando olhavam a cidade. É muitas vezes escrevendo como cronistas de um tempo, com as licenças literárias que a crônica oferece, e observando aquilo que escapa aos olhos de quem se põe distante e acima do cenário onde a trama da modernidade se desenrola, que esses dois teóricos alemães se tornam referência para pensar de que forma a chegada do cinema ao cotidiano do mundo moderno se encaixava ao tempo e espaço das cidades modernas, tal como as máquinas das fábricas engatavam perfeitamente suas peças na rítmica do invocado progresso.

Atento ao processo de “intensificação dos estímulos nervosos” nas metrópoles da virada do século XIX para o século XX, Simmel identifica aquilo que ele chama de uma “atitude *blasé*” típica do sujeito urbano. Esse fenômeno funciona, segundo ele, como um mecanismo de defesa dessa proximidade intensa – e não necessariamente desejada – que homens e mulheres têm com outras pessoas e eventos ao longo do dia. A atitude *blasé* é uma treinada e adquirida indiferença ao mundo, que simultaneamente protege o indivíduo do excesso de estímulos e o blinda contra a própria indiferença que ele vai sofrer:

Nossa atividade psíquica ainda reage a quase toda impressão de outra pessoa com uma sensação de alguma forma distinta. O caráter inconsciente, fluido e mutável dessa impressão parece resultar em um estado de indiferença. Na verdade, tal indiferença seria exatamente tão antinatural quanto a difusão de uma sugestão mútua indiscriminada seria insuportável. A antipatia nos protege de ambos esses perigos típicos da metrópole, a indiferença e a sugestibilidade indiscriminada (SIMMEL, 1973, p. 18).

O *éthos* da indiferença está também numa das personagens centrais na obra de Walter Benjamin: o *flâneur*. Figura oculta na multidão, esse sujeito da cidade moderna caminha pelas ruas sem ser percebido enquanto percebe a todos e tudo, exercitando sua “botânica no asfalto”, identificando tipos e gestos que se repetem enquanto ele atravessa galerias e ruas, dobrando em novas esquinas distraidamente, sem roteiro ou caminho pré-determinado. A ele só é dada essa possibilidade de andar sem deixar pegadas porque as aglomerações na cidade pressupõem, diria Simmel, a “atitude *blasé*” entre as pessoas. “A multidão é o véu através do qual a cidade costumeira acena ao *flanêur* enquanto fantasmagoria. Na multidão, a cidade é ora paisagem, ora ninho acolhedor.” (BENJAMIN, 1977, p. 39).

É preciso entender o *flâneur* também como uma possibilidade que se abre a partir de encruzilhadas, uma potência de poder tomar todos os caminhos e, na disponibilidade distraída do espírito, perceber sobre quais outras bifurcações e baldeações a cidade se ergue. Benjamin é

ele mesmo, no exercício de colagem de escritas aparentemente desconexas – quando na verdade meticulosamente montadas – de seu projeto inacabado *Passagens*, um *flâneur* por essa Paris da virada do século XIX para o século XX. Sem ser observado, mas a todos observando, ele anota, recorta jornais, pega aqui e ali a substância energética que dá vida à metrópole. Sua metodologia constelacional bordeja o próprio exercício de montagem cinematográfica muito a partir dessa ideia de uma figura – no caso, o *flâneur* – que, ao andar pela cidade, faz costuras entre as passagens que atravessa de acordo com aquilo que vê.

Na caminhada por documentos, pesquisas, poemas, romances e cartuns, ele encontra novos cruzamentos. Como aquele entre o público e o privado, a partir do momento em que as construções de fábricas começam a imitar modelos de casas e vice-versa, e quando as residências de uma certa burguesia passam a simular partes do mundo exterior, colecionando na estante da sala peças desse ambiente público. Cruzamentos como as próprias passagens, galerias cobertas que cortavam quarteirões de um canto a outro, fazendo encontrar esse público (a rua) e esse privado (o espaço fechado das lojas) em um só lugar.

Kracauer, por sua vez, conseguiu elaborar pensamento teórico sobre a relação entre cinema e cidade durante mais tempo e, em seus estudos, para além da crítica ao “esplendor superficial”¹⁸ das próprias salas de cinema que espelhavam uma estrutura dos centros urbanos extremamente consumistas, sugeriu que a modernidade estabeleceu um movimento de interiorização psicológica das paranoias urbanas externas ao ambiente doméstico. Na análise do clássico *M, o vampiro de Dusseldorf*, dirigido por Fritz Lang e lançado em 1931, a pesquisadora Barbara Mennel conclui:

Kracauer sugeriu que a modernidade na cidade criou o conceito de massa, uma organização social que, por sua vez, moldou as manifestações culturais no espaço urbano. Essa é uma influência que se move do exterior para o interior; nas palavras de Kracauer, a vida nas ruas “fez nascer configurações que invadiram o ambiente doméstico”. A sequência de abertura de *M, o vampiro de Dusseldorf* ilustra o entendimento da relação entre exterior e interior em ambientes urbanos. O filme abre com crianças brincando em um pátio, cantando uma música e jogando um jogo sobre um assassino que, a audiência descobre rapidamente, está aterrorizando a cidade. A câmera se move desse pátio em direção a uma trabalhadora que está carregando uma muda de roupas da lavanderia enquanto sobe uma escadaria antes vazia, um espaço híbrido entre o público e o privado, e entra por fim no apartamento da mãe de Elsie Beckmann, que está preocupada com a demora da filha em chegar em casa. O pátio das crianças espelha sua ansiedade e o movimento da câmera do ambiente externo para o interno reflete o movimento de terror e ansiedade do exterior, que é o espaço social, para o interior que é o espaço psicológico (MENNEL, 2008, p. 30, tradução minha).

¹⁸ A expressão é usada em KRACAUER, Siegfried. *Culto ao Entretenimento nos Palácios de Cinema de Berlim*. Espaço e Debates, n. 27, São Paulo, NERU, 1989.

Trata-se assim de uma nova espacialidade, ditada também por enquadramentos, modos de iluminação, movimentos de câmera, mas não só isso: a maneira como as cidades vão se organizar em novos planejamentos urbanos reconfigura o modo de habitá-las. Surgem assim os chamados lugares de passagem que são ora uma coisa, ora outra, ambientes por onde as pessoas transitam e se movem, mas não param. Lojas de departamento, estações de trem, pavilhões de exposições, jardins, galerias. Surgem igualmente ruas perigosas, que contaminam seu estado de tensão para as salas e quartos dos endereços domésticos. Fala-se dos *boulevards* projetados pelo Barão Haussmann na segunda metade do século XIX, que se de um lado desfiguraram a Paris dos estreitos becos para que se evite neles a criação de barricadas, de outro fazem inaugurar na cidade novos espaços de circulação e transição. “Ao mudar a relação entre a percepção espacial e o movimento corporal, as novas arquiteturas de trânsito e uma nova cultura de viagem prepararam terreno para a invenção da imagem em movimento” (BRUNO, 2007, p. 17, tradução minha).

É importante ressaltar que o próprio surgimento do cinema não se dá apenas em função da disponibilidade de tecnologias capazes de capturar imagens e fazê-las entrar em movimento, pois essas tecnologias já existiam vários anos antes dos primeiros experimentos dos Lumière ou de Thomas Edison. O cinema aconteceu porque as condições existenciais da vida urbana moderna permitiram que essas imagens moventes fossem sintomáticas de uma nova experiência partilhada pela “vida mental” da metrópole, para usar a expressão-título do texto de Simmel sobre as particularidades psicológicas dos centros urbanos que se formaram na virada do século XIX para o século XX.

Fala-se de uma outra temporalidade. Da mensuração das horas e minutos, da divisão esquemática do dia em que até o “momento de lazer” tinha seu caráter funcional. E, mais disruptivo ainda, da introdução de uma outra forma de experimentar o instante, do cotidiano como fruição sensorial de momentos fugidios, da não possibilidade de estar presente no tempo presente.

Junto com a modernidade veio a consciência de que as pessoas estavam sempre, de antemão, alienadas do tempo em que estavam vivendo. No entanto, a sensação de deriva do presente podia ser parcialmente redimida caso fossem valorizadas as respostas sensoriais, corporais e pré-rationais que retêm a prerrogativa de ocupar um instante presente. Dizer que não podemos reconhecer o presente no instante da presença não é dizer que o presente não pode existir. É simplesmente dizer que ele existe como sentido, experimentado, não no reino do catálogo racional, mas no reino da sensação corporal (CHARNEY, 2010, p. 320).

As premissas psicológicas da cidade moderna estavam dadas: hiperestímulos, novas percepções de tempo e espaço e intersecções entre individualidade e multidão, público e privado. Dessa forma, havia no fim do século XIX não apenas uma condição tecnológica para que o cinema existisse como uma continuidade do que já havia sido alcançado com a fotografia, mas fundamentalmente uma predisposição sensorial para que ele surgisse como algo que, de outras formas, já começava a ser experimentado cotidianamente.

E se a modernidade entrou pela fresta da janela com a fumaça de um trem movido a vapor, o cinema aconteceu quando essa janela se abriu para o movimento desse mesmo trem vindo em nossa direção. Na mesma medida em que a ideia de cidade moderna é inaugurada a partir dos deslocamentos espaço-temporais provocados pela figura do trem, o chamado “*train effect*”¹⁹ inaugurado pela projeção dos irmãos Lumière, em 1896, se torna o mito fundador do próprio cinema. Há, já em seu momento inaugural, uma sincronia quase orgânica entre a maneira como o cinema dá a ver o mundo em movimento e as condições de existência na cidade. O *train effect* catalisa a vertigem da imagem em movimento que avança em direção às pessoas. Uma imagem que, a despeito de ser projetada em uma plataforma bidimensional, passa a se tornar também parte da construção espacial que essas pessoas fazem do mundo. Uma construção óptica e háptica.

Não é, portanto, de se estranhar que já na primeira década do século XX, quando muito ainda se experimentava com a câmera e suas possibilidades técnicas, exista um volumoso registro de sequências panorâmicas das cidades em filmes feitos por Thomas Edison e A. E. Weed, ambos obcecados não apenas por tentar capturar opticamente a cidade em grandes planos abertos, mas já atentos aos impactos hápticos dessas mesmas cidades à medida em que iam experimentando usar a câmera também como um meio de transporte – câmeras sobre trens, carros, bondes, elevadores – que leva seus espectadores por dentro dos espaços apresentados.

Durante a primeira metade do século 20, as cidades se transformaram e até se tornaram possíveis através do ímpeto e do movimento das imagens cinematográficas, vistas coletivamente na forma de noticiários estimulantes e filmes dentro de salas de cinema lotadas; ao mesmo tempo, as cidades atingiram um ponto de crise e foram abandonadas ou destruídas, através do impacto de imagens de filmes ou populações urbanas (BARBER, 2002, posição 135, tradução minha).

¹⁹ O termo foi cunhado por Yuri Tsivian no livro *Early Cinema in Russia and its Culture Reception*, 1991.

Mas a cidade em sua arquitetura, sensações e personagens se torna, de fato, o tema maior de uma parte substancial do cinema europeu realizado durante os anos 1920 e começo dos anos 1930, naquilo que Helmut Weihsmann chama de “*city films*” ou “*city symphonies*”²⁰. Trata-se de um ciclo do cinema que se mostrou fascinado com as aceleradas mudanças da paisagem urbana em cidades como Paris, Berlim e Moscou, que viram suas populações dobrarem e triplicarem de tamanho em um curto período. As cidades se tornam parte constituinte dos filmes à medida em que estes projetam, a partir sobretudo dos movimentos de câmera e da montagem, uma apresentação (e não apenas representação) do modo de vida das grandes metrópoles.

Os ponteiros do relógio dividem a narrativa da cidade em cinco atos que se tornam mais acelerados à medida que as ruas vão acordando e se movendo em *Berlim: sinfonia da metrópole* (1927), de Walter Ruttmann. Os trilhos de trem e o trilho dos rolos de fotogramas enfileirados do cinema se tornam uma coisa só em *Um homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov. A cidade-laboratório de cientistas malucos que controlam o tempo transformam o movimento em imagem estática na *Paris adormecida* (1925), de René Clair, ou a imagem estática em movimento, como a ciborgue que ganha vida em *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang. As seduções e perigos da metrópole que são com frequência personificadas na figura da mulher em *L'inhumaine* (1924), de Marcel L'Herbier, *Aurora* (1927), de F. W. Murnau e no próprio *Metrópolis*, enquanto as possibilidades criativas do espaço urbano terminam sendo projetadas em movimentos de *flânerie* (das câmeras e dos personagens) que são, por sua vez, permitidos quase que exclusivamente à figura masculina.

Aspectos sensoriais e morais da cidade e da vida moderna terminam sendo incorporados à própria estrutura narrativa dos filmes. E ainda que *Berlim: sinfonia da metrópole* seja sempre tomado como referência da cidade enquanto uma narrativa cinematográfica, é de fato em *Um homem com uma câmera* que a existência do cinema se torna indissociável da construção espaço-temporal da cidade moderna. Isso acontece a partir do momento em que, já na abertura do filme, é a própria sala de cinema que vai, aos poucos, ganhando movimento à medida que a música preenche o espaço e, em seguida, as pessoas tomam o local e sentam nas cadeiras à espera do espetáculo. O filme – e a sala de cinema – só começa a existir quando a cidade se move, e vice-versa: a cidade só existe a partir do movimento criado pelo cinema.

²⁰ O uso desses dois termos é apontado em WEIHSMANN, Helmut. *Ciné-City Strolls: Imagery, Form, Language and Meaning of the City Film*. In: LU, ANDONG; PENZ, FRANÇOIS, Ed(s). *Urban Cinematics*. Chicago: Intellect, 2011.

Um homem com uma câmera “emove”, impulsionando o movimento da emoção com a força motora da atividade urbana. Criando uma coreografia a partir da fisicalidade de corpos em movimento, o filme sente prazer em mostrar os músculos tensionados de pessoas correndo, nadando ou dançando. Poderia *Um homem com uma câmera* ser uma homenagem urbana aos estudos da locomoção? Talvez sim, pelo fato de que é um grande espetáculo da cinestética, fabricando sua própria elegia movente do laboratório da cidade, do corpo, do filme (BRUNO, 2007, p. 25, tradução minha).

Filmado em várias cidades russas durante 1928, *Um homem com uma câmera* dispensa o caráter linear do filme de Walter Ruttmann, dessa sinfonia que vai gradualmente acelerando o andamento musical ao longo de um dia-síntese da vida urbana. A Vertov interessa muito mais uma sobreposição de imagens que, com frequência, não se relacionam entre si. A montagem aqui abre brechas para uma infinita variedade de interpretações e associações, o que por si só potencializa o filme enquanto um fluxo de sequências, por vezes, delirantes. A cidade, aqui, é “minuciosamente desmembrada, reconstruída, revivida e, finalmente, projetada de volta para ela mesma” (BARBER, 2002, posição 455, tradução minha).

2.2 Mapas da vida mental na pós-modernidade

Em *Um homem com uma câmera*, o olho mecânico do cinema que, segundo Vertov em seu manifesto *Kinoks* (cinema-olho), de 1923, libertava a imagem da imobilidade humana, é posta em paralelo com o próprio olho humano e com a cortina de uma janela. Persianas, pálpebras e diafragma (Figura 2), se abrindo e se fechando para a luz que emana da cidade.

Figura 2 - Montagem em *Um homem com uma câmera*



Fonte: Print do filme, tirado pela Autora, 2020.

Em 1982, mais um olho mecânico que, no entanto, simulava ser humano, se projeta sobre a tela do cinema servindo de superfície reflexiva da grande cidade. Na abertura de *Blade*

Runner, de Ridley Scott, o close em um olho cuja íris espelha a distópica Los Angeles de 2019 (Figura 3) surge como a manifestação de um personagem que, ao mesmo tempo que observa o cenário à sua frente, é observado (e perseguido) por esse mesmo espaço – ainda que essa informação só seja revelada mais adiante no filme.

A simbologia do olho ao longo de todo o roteiro passa a ser explorada das mais diversas formas, desde uma subversão da narrativa edipiana do filho que fura os próprios olhos após saber que matou o pai – aqui o filho, no caso um androide, tira violentamente os olhos de seu criador –, até o uso dos olhos como local onde, observando de perto, podemos distinguir o que é real e o que é simulacro. Vale notar que a própria cidade de Los Angeles, neste caso, é ela mesma um simulacro aos olhos tanto do personagem que a vê na sequência inicial do filme, quanto dos espectadores dentro da sala de cinema.

Figura 3 - Abertura de Blade Runner



Fonte: Print do filme, tirado pela Autora, 2020.

Contemporâneo à produção de *Blade Runner* e igualmente pós-moderno pela estrutura de um espaço urbano tão fragmentado quanto a mixórdia de identidades que vivem nele (HARVEY, 2013), *Asas do desejo* (1987), de Wim Wenders, também introduz em sua abertura a imagem fechada de um olho. Desta vez, não se trata de um olho mecânico, tampouco um olho humano, mas sim do olho de um anjo que, tal como uma câmera de cinema, pode sobrevoar e fazer movimentos entre os espaços que seriam impossíveis para os nossos corpos. Assim como acontece na imagem de *Blade Runner*, em *Asas do desejo* (cujo título original *Der himmel über Berlin* seria traduzido como “O céu sobre Berlim”), esse olho ao qual se sobrepõe a imagem da

própria cidade (Figura 4) dá a ver a metrópole enquanto um estado de espírito: melancólico, dividido (há literalmente um muro que separa Berlim) e palimpséstico, no sentido de que essa é uma cidade construída sobre as ruínas de outra cidade, destruída pela guerra.

Figura 4 - Abertura de Asas do desejo



Fonte: Print do filme, tirado pela Autora, 2020.

No caso do filme de Ridley Scott, as ruas estreitas, escuras, úmidas, de infinitos estímulos sensoriais, como barulhos eletrônicos que não param de se repetir e luzes que não cessam de piscar, revelam um espaço de esplendorosas superfícies, onde as coisas têm a profundidade de displays publicitários e fachadas atraentes, e onde a própria existência dos androides/replicantes é sempre uma ameaça ao nosso discernimento entre o que é real e o que é simulacro.

É a partir de um livro do escritor Jonathan Raban, chamado *Soft city* e publicado originalmente em 1974, que David Harvey introduz sua pesquisa sobre o que ele chama de “condição pós-moderna” no espaço urbano. Uma condição que, para ele, é totalmente contemplada por *Asas do desejo* e *Blade Runner*. O texto de Raban, escrito em primeira pessoa, faz referência à cidade, “que pode ser Londres, ou Nova York, ou qualquer outro lugar” que sirva de palco para os personagens que as pessoas quiserem interpretar: “Para melhor ou pior, a cidade convida você a refazer sua identidade, para consolidá-la numa forma em que você possa viver. Você também. Decida quem você é, e a cidade assumirá novamente uma forma fixa em torno de você” (RABAN, 2017, tradução minha).

Harvey chama atenção para o caráter pós-modernista do texto de Raban, entendendo por pós-modernismo uma mudança na “estrutura do sentimento” do mundo ocidental,

particularmente depois dos anos 1970 e 80, ainda que problematize o uso do termo “pós” como implicação direta de que o modernismo teria sido superado. No entanto, ele aponta uma nova atitude estética e ética que surge da premissa de que é possível moldar sua própria identidade de acordo com o que a cidade lhe pede, e mesmo mudar a forma como essa cidade se comporta a partir da identidade que a pessoa escolher para si mesma. A aceitação e promoção do que é efêmero, fragmentário e descontínuo, elementos já enunciados nos versos de Baudelaire, a quem Benjamin usou como matéria prima de seus ensaios sobre o modernismo, se intensificam depois dos anos 1970 e, para Harvey, há nesse momento da história a compreensão de que não é mais necessário transcender a esse ambiente de certezas estilhaçadas, mas sim de se jogar e se espovar nele, “desenvolver a ação, o pensamento e os desejos através da proliferação, da justaposição e da disjunção” (FOUCAULT, 1983, xiii, *apud* HARVEY, 2013, p. 49).

Quando se aproxima de filmes como *Asas do desejo* e *Blade Runner*, Harvey entende que é na imagem em movimento e na capacidade que o cinema tem não somente em criar novas espacialidades, mas também comprimir e/ou dilatar o tempo, onde a pós-modernidade pode ser, de fato, sentida não só pelos olhos, mas sobretudo na pele. Para ele, o que esses dois filmes testemunham, como documentos de seu tempo, é uma crise na representação da própria relação espaço/tempo que angustia (uma angústia que nem mesmo os anjos conseguem aliviar) o mundo ocidental naquele período em que a estrutura bipolar imposta pela Guerra Fria deixava de fazer sentido.

É por demais sugestivo como interessante que dois filmes sob outros aspectos tão diferentes descrevam condições tão semelhantes. Não creio que a similaridade seja acidental ou contingente. Ela sustenta a ideia de que a experiência recente de compressão do tempo-espaço, sob as pressões da passagem para modos mais flexíveis de acumulação, gerou uma crise de representação nas formas culturais e que isso é um tópico de intensa preocupação estética, no todo (como penso ser o caso de *Asas do desejo*) ou em parte (como seria o caso de tudo, de *Blade Runner* às fotografias de Cindy Sherman e aos romances de Italo Calvino ou Pynchon). Essas práticas culturais são importantes. Se há uma crise de representação do espaço e do tempo, têm de ser criadas novas maneiras de pensar e de sentir (HARVEY, 2013, p. 288).

O ambiente externo do mundo e, mais especificamente da cidade que, segundo Simmel, Benjamin e Kracauer, termina afetando diretamente o espaço psicológico das pessoas que moram nesses grandes centros urbanos e que, por sua vez, retroalimentam essas cidades com um estado de espírito, preenche o olhar dos personagens de Vertov e, anos mais tarde, dos de Ridley Scott e Wim Wenders. Ao longo da história do cinema, o modo como foi e é construída a identidade da cidade ou, ao menos a identidade de algumas cidades específicas que

terminaram sendo mais filmadas que outras, diz respeito a uma narração háptica, bem ao estilo Marco Polo diante de Kublai Khan, simultaneamente a uma narração óptica livre dos limites de espaço e de tempo do corpo humano.

2.3 Mapas da vida psicogeográfica das cidades

“Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução” (BENJAMIN, 2004, p. 73). Rebecca Solnit usa essa frase de Walter Benjamin para introduzir a ideia de que é preciso ter a predisposição de se perder nos espaços para poder, de fato, estar presente neles, pois só assim se descobrem as coisas cujas existências ainda não foram imaginadas. No livro *A Field Guide to Getting Lost*, Solnit faz caminhos pelos conceitos que cercam a ideia de “se perder” nos ambientes, e de como as geografias só podem ser construídas a partir desse lugar de uma ignorância consciente diante do entorno, seja ela motivada, nos tempos contemporâneos, pelo enfrentamento direto ao medo do exterior alimentado pelo capitalismo, ou, como escreveria Virginia Woolf, por um desejo passional de recuperar a si mesma a partir da completa dissolução de sua identidade no meio de uma multidão de desconhecidos.

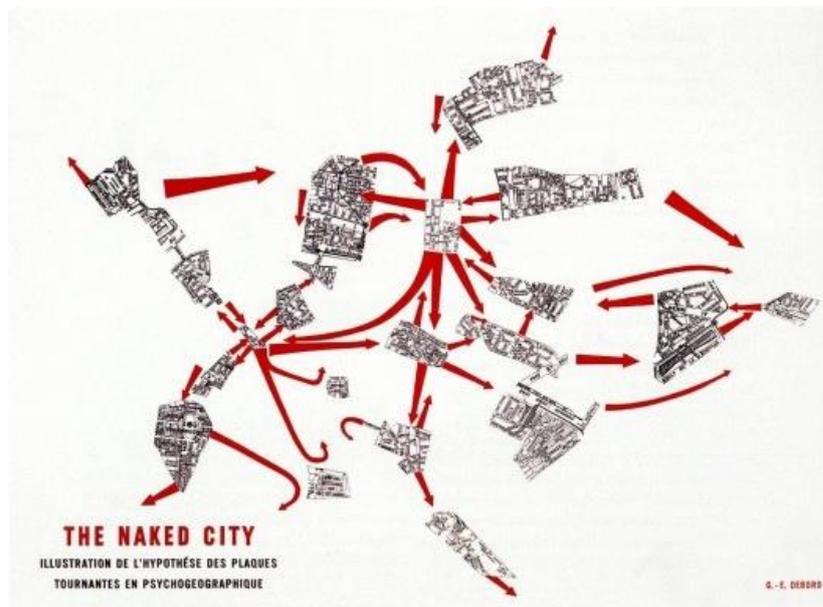
Nos termos de Benjamin, estar perdido é estar plenamente presente e estar plenamente presente é ser capaz de penetrar na incerteza e no mistério. A pessoa não se perde no espaço, mas se perde em si mesma, com a implicação de que esta é uma escolha consciente, uma rendição elegida, um estado psíquico alcançável através da geografia (SOLNIT, 2005, p. 8, tradução minha).

O guia para se perder de Solnit não deixa de ser eco de outras conversas anteriores sobre a relação entre o estado psíquico de alguém e a geografia que cerca essa pessoa. Em 1956, quando lançou o mapa *La Guide Psychogéographique de Paris: Discours Sur Les Passions D'Amour* [O Guia Psicogeográfico de Paris: Discurso sobre as Paixões do Amor], Guy Debord tentava estabelecer algumas premissas de uma psicogeografia por ele definida como “o estudo das leis exatas e dos efeitos precisos do meio geográfico, planejado conscientemente ou não, que agem diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos” (DEBORD *apud* JACQUES, 2003, p. 39). Debord implica com isso que a maneira como os espaços de uma cidade são erguidos, tais como a Paris cujo mapa ele redesenhou segundo sensações provocadas por bairros distintos, é sempre construção de narrativa. Debord, portanto, passa a criar mapas que desestruturam e fragmentam as cidades, negando qualquer possibilidade de imagem

totalizante delas, posto que a relação psicológica com essas cidades nunca pode ser única. Solnit acrescentaria que essa relação psicológica a moldar os espaços geográficos da cidade também pressupõe um estado de desorientação “instruída”.

O mais famoso dos mapas desenhados por Debord recebe o nome de *Naked City: illustration de l'hypothèse des plaques tournantes* [Cidade Nua: ilustração da hipótese das placas giratórias], em que ele tenta traçar, com placas urbanas separadas, atraídas ou repelidas por setas vermelhas (Figura 5), algumas paisagens psíquicas de Paris.

Figura 5 - O mapa de Paris por Debord



Fonte: Leonidio, 2015.

Mais de quatro décadas depois, Giuliana Bruno usa outro mapa, do século XVII, para afirmar que o cinema viria a se tornar o narrador por excelência desses espaços psicológicos. O mapa em questão se chama “Carte du Pays de Tendre” [Mapa do País da Ternura, Figura 6] e foi desenhado em 1654 pela escritora Madeleine de Scudéry para ilustrar o território sensível de seu romance, *Clélie*. As nomeações que Scudéry dá às cidades e formações geográficas são sempre indicações de sensações: “compaixão”, “negligência”, “sensibilidade”, “ternura”, “lago da indiferença”. Bruno coloca esse mapa debaixo do braço para então traçar os caminhos de sua pesquisa em que vai usar do estudo de cartografias, arquitetura e urbanismo para falar de cinema e vice-versa.

Figura 6 - Carte du pays de Tendre



Fonte: Bruno, 2007.

Uma das conclusões da psicogeografia cinematográfica colocada em prática por Bruno é de que “as cidades são imagens fictícias impressas em nosso inconsciente espacial.” (BRUNO, 2007, p. 66). Leia-se: entendendo o cinema como o narrador por excelência da experiência urbana, é possível também compreender a imagem-movimento dos filmes como um texto que elabora espaços enquanto narrativas. Bruno chama atenção para o fato de que os mapas de Debord terminam tendo como modelo de inspiração aqueles outros mapas afetivos desenhados séculos antes, tais como o da própria Scudéry, e que não deixa de ser sintomático que especificamente o *Naked City* tenha o mesmo nome de um dos grandes clássicos do cinema *noir*, o filme *Cidade nua* (1948), de Jules Dassin, lançado poucos anos antes de Debord se empenhar em suas cartografias situacionistas²¹. Para Bruno, tanto os mapas de Scudéry quanto os de Debord provam que a cidade é sempre uma construção espacial alimentada pela ficção que fazemos dela. “Concebida como uma tática móvel na encruzilhada do cinema e da arquitetura, a metrópole existe como cartografia emocional – um local de transporte” (BRUNO, 2007, p. 67).

Já antecipando um pouco da metodologia constelacional que será aqui empreendida a partir do atrito entre gestos em comum, e para exemplificar como o cinema consegue elaborar

²¹ Debord se tornaria um dos mais proeminentes membros da Internacional Situacionista (IS), movimento de crítica social, cultural e política que reuniu intelectuais dos mais diversos campos do conhecimento. O termo surge da ideia de que a resistência ao capitalismo ao racionalismo funcional só pode surgir a partir de situações que os indivíduos devem criar especialmente no espaço das cidades, as entendendo como peça chave no jogo do Capital. A IS atuou de 1957 a 1971.

diferentes cidades daquelas que o imaginário dos meios de comunicação de massa cristalizam – incluindo aí o próprio cinema comercial de grandes bilheterias –, gostaria de tomar como exemplo três imagens muito próximas para falar de cidades cujas subjetividades são, tal como nos mapas de Debord, todas desmontadas e reconstruídas a partir dos sujeitos que as observam. Tomemos então o gesto que espelha a própria espetatorialidade de estar em uma sala de cinema: o olhar pela janela. Neste caso, o olhar a cidade pela janela de um apartamento. Em *Os encontros de Anna* (1978), de Chantal Akerman, *Bush Mama* (1979), de Haile Gerima e *A cidade branca* (1983), de Alain Tanner, esse gesto se repete dentro dos filmes. E as cidades que se desdobram neles moldam-se afetivamente a partir dos personagens que as observam, quebrando expectativas de como as imagináramos se elas não estivessem localizadas dentro de suas respectivas diegeses. Faço então uma breve inflexão sobre os três filmes em questão para que essa relação entre mapas fílmicos e ficções espaciais se torne mais evidente.

Em *Os encontros de Anna*, há uma itinerância entre cidades aparentemente distintas: o filme começa em Colônia, na Alemanha, viaja para Bruxelas, na Bélgica, e termina em Paris, França. Na verdade, essas três cidades se tornam uma só aos olhos de Anna (Aurore Clément), ou Anne como é chamada várias vezes, cineasta (alter ego da própria Chantal Akerman) que viaja por centros urbanos europeus exibindo seus filmes. Os espaços por onde ela circula, quartos de hotéis, vagões e estações de trem, são todos espaços de transitoriedade e, mais do que isso, são sempre não-lugares, no sentido definido por Marc Augé, ou seja, “um espaço que não pode definir-se nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico” (AUGÉ, 1994, p. 73). Um espaço, enfim, sem camadas de memória. Quando chega a esses não-lugares, sejam os quartos de hotéis ou vagões de trem, Anna se coloca diante de janelas.

Seu primeiro gesto filmado com mais demora é justamente o momento em que ela entra no quarto de hotel em Colônia e, num movimento de *travelling*, a câmera a acompanha descerrando a cortina para, logo depois, abrir a janela (Figura 7). Ela se demora diante da paisagem que, a distância, parece ser apenas mais uma imagem de prédios cinzas. Pela indicação do som, há também proximidade com alguma linha de trem. Tudo é anódino, apático e robótico. Anna e essas cidades não-lugares por onde ela passa, se tornam, assim, um corpo único, em que os desejos são sobrepostos pela imposição de uma vida esvaziada de subjetividade ou, como diria Augé, pela produção em escala desses não-lugares ativados por aquilo que ele chama de sobremodernidade. O espaço urbano é caro ao cinema de Chantal Akerman. A lembrar que é dela a Bruxelas da fragmentação romântica de zonas de transição

em *Toda uma noite* (1982), como também um dos filmes mais sensorialmente táteis sobre a cidade de Nova York: *Notícias de casa* (1977).

Figura 7 - Anna vê e escuta a cidade do quarto de hotel em *Os encontros de Anna*



Fonte: Print do filme, tirado pela Autora, 2020.

A cidade de *Bush Mama* chama-se Los Angeles. Trata-se, portanto, de uma cidade exaustivamente imaginada pelos filmes não apenas como cenário, mas como uma personagem central à própria história do cinema. No entanto, a Los Angeles de que se fala aqui é uma que foi durante muito tempo negada pela Los Angeles do famoso letreiro de Hollywood. A textura, a temperatura e os sons dessa cidade são outros. E tudo isso se concentra no olhar da própria personagem-título do filme: Bush Mama (Barbara O. Jones) está constantemente observando a rua da janela de seu apartamento e seu olhar cansado sobre aquilo que se vê já revela que a cidade lá fora tem o peso de muitas dores juntas (Figura 8). Nas ruas por onde Bush Mama anda, há filas de pessoas à espera de alguma coisa (um emprego?), há a sensação dos pés na calçada porque o salto alto dói, há um comércio recheado de lojas de peruca para que mulheres negras domestiquem seus cabelos de acordo com padrões da branquitude. É através da janela que ela também consegue projetar seu corpo se movendo para salvar uma criança de uma mãe suicida. É através da janela que ela igualmente consegue lembrar dos dias em que estava feliz ao lado da filha e do homem que ama. O preto-e-branco de luzes e sombras tão bem estabelecido pelo cinema *noir* filmado na mesma (mesma?) cidade de Los Angeles é aqui reconfigurado em imagens propositalmente pensadas para não ter tantos contrastes. Afinal de contas, os contrastes já são fortes o suficiente no atrito entre os corpos que se filmam, e os insistentes barulhos de sirenes, carros, helicópteros e vozes dormentes de funcionárias e funcionários serviço de seguro

social. Fala-se assim de uma cidade exaurida pelas injustiças sociais e pelo racismo. O calor que emana de suas ruas não vem, portanto, de um sol quente, mas de instituições do Inferno.

No documentário-ensaio *Los Angeles plays itself* (o filme foi finalizado em 2003, mas só entrou nas salas de cinema em 2014), o diretor Thom Andersen tenta criar o perfil psicológico da cidade de Los Angeles a partir da maneira como o cinema a inseriu não somente como cenário de fundo, mas como, tantas vezes, protagonista dos roteiros. *Bush Mama* ganha destaque já nos minutos finais do documentário de Andersen. Ele dá destaque ao fato de que aqueles bairros negros do sul da cidade constituíam uma parte de Los Angeles raramente filmada pelo cinema. E sobre a protagonista do filme e sua relação com essa cidade, ele fala o seguinte: “Há uma fenda no mundo das aparências, e ela (Bush Mama) é indefesa diante da visão cotidiana da realidade que é insuportável. Quem conhece a cidade? Apenas os que caminham, apenas os que andam de ônibus”.

Figura 8 - A personagem de Bush Mama observa uma Los Angeles que a interrompe



Fonte: Print do filme, tirado pela Autora, 2020.

A Lisboa de *A cidade branca*, filme do começo dos anos 1980, dá corpo àquilo que Stephen Barber chamará de um estado de catalepsia (BARBER, 2002) muito presente nas cidades dos filmes europeus da década anterior (catalepsia esta que pode ser igualmente identificada em *Os encontros de Anna*). Aqui, um marinheiro sem nome (Bruno Ganz) desembarca do navio-fábrica onde ele trabalha para alugar um quarto de uma pousada/pensão

e, nesse processo de se estabelecer (e se imobilizar) em um novo lugar onde não apenas as paisagens são estrangeiras, mas também a língua. Assim que chega à cidade, ele entra em um bar, que é o mesmo espaço da pensão, onde há um relógio cujos ponteiros andam em sentido anti-horário. A relação com um tempo outro é, de largada, estabelecida. O marinheiro não entende e não consegue explicar por que decidiu parar em Lisboa, cidade com a qual sonha: “sonhei que a cidade era branca, o quarto também branco, a solidão e a calma eram igualmente brancas”. Como não consegue explicar em palavras, da janela ele não apenas observa passivamente, como igualmente filma (Figura 9). Com sua câmera super-8 o marinheiro tenta mostrar, a partir de fragmentos de uma Lisboa capturada a partir dos varais onde se estendem lençóis (brancos) e nos estreitos espaços entre o bonde e as casas que emolduram as ruas íngremes de suas colinas, uma nova relação que ele estabelece com o tempo, agora decomposto e estagnado, tal como imagens de super-8 sempre circunscritas e texturizadas em uma nostalgia congelada. Esse homem sem nome vai simultaneamente tentando explicar para a mulher que deixou na Suíça (a quem envia os rolos de filme) e para a mulher por quem se apaixona em Lisboa que a cidade para ele o contamina de um *páthos* de imobilidade apática. Em algum momento, ele mesmo entende seu “desejo secreto: negar o espaço e o tempo em uma quietude indiferente”.

Figura 9 - O marinheiro olha e filma Lisboa em A cidade branca



Fonte: Print do filme, tirado pela Autora, 2020.

As cidades europeias por onde flanam as mulheres de Chantal Akerman, a Los Angeles onde Bush Mama caminha e se exaure diariamente e a Lisboa de um exílio autoimposto por um homem que ao filmar a cidade se imobiliza dentro dela são apenas alguns dos espaços psicogeograficamente construídos pelo cinema. Espaços que podem ser desdobrados e imaginados a partir do gesto de se colocar diante de uma janela. É preciso frisar que entre os *city films* dos anos 1920 e os exemplos previamente citados de um cinema, segundo Harvey, “pós-moderno”, ou, segundo Augé, pertencentes a uma sobremodernidade, cidades do mundo inteiro catalisaram as condições de existência nos ambientes urbanos (e os pactos que foram criados para se sobreviver neles) em determinados períodos ou determinados espaços.

O neorealismo italiano trouxe as cidades como manifestações das ruínas físicas e emocionais do pós-guerra; o cinema *noir* deu a ver a sensação de decadência moral, perigo e sexualidades reprimidas nas ruas de cidades estadunidenses fundadas por um puritanismo calvinista repressor; os filmes pós-apocalípticos desenharam (e desenham) cidades desertificadas como espelhos de um estado de abandono de cidades reais que foram se esvaziando em função do medo de andar nas ruas; os filmes dos anos 1990 realizados por diretores negros estadunidenses da chamada “estética de gueto”²², tal como posto por Jacquie Jones, revelaram não exatamente a vida na periferia de cidades norte-americanas, mas sim como essa periferia negra era obrigada a se codificar para o olhar do homem branco (e do quanto isso diz respeito à própria natureza de como esse espaço periférico no cinema foi, em vários outros momentos, estetizado e facilitado para o prazer visual de uma espetatorialidade eurocêntrica).

Isso sem ainda mencionar a construção do imaginário colado a algumas cidades específicas graças ao cinema. Como pensar a já citada Los Angeles sem pensar no próprio cinema *noir*? Como imaginar Hong Kong sem associar essa cidade a um “urbanismo transnacional” (MENNEL, 2008, p. 91) tão bem personificado nos filmes estrelados por Jackie Chan? Como sentir Paris sem a atitude *flâneur* dos jovens rapazes da *Nouvelle Vague* que perambulavam pelas ruas em busca de respostas existenciais? Como entender que Nova York poderia existir sem o exercício cartográfico que o cinema desenvolveu em quase todas suas esquinas?

2.4 Mapas psicogeográficos das cidades brasileiras

Durante muito tempo foi possível afirmar que o cinema brasileiro, como pontuaria Jean-Claude Bernardet em *Brasil em tempo de cinema*, não conseguiu ter uma vida estável o suficiente para que nele se pudesse notar uma evolução contínua de sua linguagem. Os ciclos de cinema ou “surto”, segundo Bernardet, impossibilitaram que a realidade brasileira tivesse, de fato, uma “existência cinematográfica” até pelo menos os anos 1960, que é quando esse texto de Bernardet é originalmente publicado (BERNARDET, 2007).

²² A expressão vem do artigo *The new ghetto aesthetic*, escrito por Jacquie Jones em 1991, em que a autora afirma que esse ciclo de filmes, ao não desafiarem as convenções do cinema hollywoodiano e reproduzirem várias das estratégias narrativas desse mesmo cinema, tendiam a criar uma imagem monolítica da periferia das cidades norte-americanas.

É importante notar também que houve no país uma histórica concentração de produções cinematográficas no eixo Rio-São Paulo. Salvo alguns ciclos de cinema mudo como o do Recife entre os anos 1900 e 1930, a produção em vários centros mineiros entre 1907 e 1930 e realizações importantes, porém mais isoladas em outras cidades da federação, foi preponderantemente nas capitais fluminense e paulista que se desenvolveu em maior volume o cinema brasileiro. De modo que, dentro ou fora dos estúdios, quando se fala de cidade nos filmes realizados antes dos anos 1990, se fala especificamente dessas duas cidades. A pontuar que São Paulo foi a capital que, já em 1929, ganhou seu próprio filme-sinfonia com *São Paulo sinfonia da metrópole*, de Adalberto Kemeny e Rodolfo Lustig, referência imediata à sinfonia cinematográfica sobre Berlim, dirigida por Walther Ruttmann e exibida dois anos antes.

Foram nos anos 1950 e 60, em função de investimentos maiores no setor industrial e do subsequente crescimento acelerado tanto do Rio de Janeiro, e mais particularmente de São Paulo, que alguns filmes começaram a revelar na epiderme de suas imagens uma preocupação em dar primeiro plano às questões urbanas, ora centradas em um certo estado de maravilhamento ou espanto diante da verticalização e mecanização dos espaços, ora interessadas nos buracos sociais criados pelos processos acelerados de concentração de riqueza para poucos e distribuição de precariedade para muitos.

Em São Paulo, onde a ideia de grande metrópole, como provava o filme-sinfonia de Kemeny e Lustig em 1929, parecia desde muito cedo estar colada ao imaginário da cidade, alguns filmes se destacam. Entre os títulos mais lembrados desse momento estão *Simão, o caolho* (1952), de Alberto Cavalcanti (o mesmo que, em 1926, dirigiu *Rien que les heures/Somente as horas*, filme bastante experimental sobre as experiências sensoriais de um dia na vida da Paris do começo do século XX), *Noite vazia* (1964), de Walter Hugo Khouri e *São Paulo Sociedade Anônima* (1965), de Luís Sérgio Person. Fosse com tons politicamente irônicos, caso do filme de Cavalcanti, melancólicos, como no filme de Hugo Khouri, ou mais implicados numa crítica à mediocridade da classe média urbana, como no longa de Person, a cidade se manifestava nesse cinema como uma personagem simultaneamente asfixiante e desorientadora, e igualmente uma força contra a qual não se podia lutar.

O caso do Rio de Janeiro é mais particular. A cidade foi capital do Brasil entre 1763 e 1960 e, portanto, no cinema, ela “acabava muitas vezes por representar, de forma metonímica, a imagem do próprio país” (LEZO, 2016, p. 169). De acordo com Hernani Heffner, a identidade de “cidade maravilhosa” do Rio passou a ser forjada com o advento da República, posto que durante o período colonial e monárquico, a então capital brasileira era conhecida nacional e

internacionalmente como um ambiente de infraestrutura precária, ausência de saneamento básico e, portanto, foco de muitas doenças. O período republicano é responsável por mudar essa imagem, tendo em vista que seus ideais de progresso não comportavam uma cidade símbolo tão atrasada.

Governantes, inteligentzia e mesmo a população engajaram-se não apenas na reversão do pecado, mas sobretudo na construção simbólica de uma nova cidade. É quando o Rio deixa de ser lúgubre, soturno, sombrio, mal iluminado e triste para se tornar alegre, gaiato, arejado, imponente, bonito e moderno (HEFFNER, 2015, p. 11).

Nesse mesmo texto, Heffner lembra que já nos anos 1920, o Rio de Janeiro passa a ser filmado na sua “condição de maravilhosa” e o ufanismo carioca se torna um pano de fundo em várias produções realizadas na cidade. Para ele, é somente com *Rio 40 Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, que as paisagens urbanas cariocas começam a ser colocadas em atrito com questionamentos sociais que iam além da cristalização do Rio de Janeiro cartão-postal. A cidade seria, a partir de então, representada no cinema brasileiro primordialmente de duas formas: a primeira endossando os clichês de um espaço harmonioso e alegre, e a segunda colocando no centro da cena conflitos diretos manifestados por sua própria espacialidade cindida entre a glamourização e a miséria. Além de *Rio 40 Graus*, filmes como *Assalto ao trem pagador* (1962), de Roberto Faria, *Cinco vezes favela* (1962), assinado por Cacá Diegues, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Miguel Borges e Marcos Farias e *A grande cidade* (1965), de Carlos Diegues, pertencem a esse grupo de filmes que têm não somente aproximações mais críticas da experiência urbana na capital fluminense, como projetam essa cidade para o primeiro plano dos roteiros.

Cinco vezes favela é um filme importante também para ilustrar como os espaços periféricos, especialmente do Rio de Janeiro, foram ambientes urbanos moldados por um imaginário da classe média intelectual que, como reconhece Bernardet, foi a voz preponderante na constituição simbólica tanto do centro quanto do subúrbio (e, naturalmente, do Sertão) no cinema nacional. E ainda que, como frisaria Paulo Emílio Salles Gomes, a figura do “ocupado” tivesse nesse momento finalmente se dessolidarizado com a figura do “ocupante”, ou seja, ainda que se testemunhasse de fato com Cinema Novo e seus desdobramentos um rompimento crítico com as instituições colonizadoras, os jovens cineastas de então ainda se colocavam como mediadores de um “povo” com o qual eles tinham uma relação bem mais conceitual e bem menos prática. “Na realidade, (a juventude) esposou pouco o corpo brasileiro, permaneceu substancialmente ela própria, falando e agindo para si mesma” (GOMES, 1996, p. 103).

Portanto, quando Bernardet se debruça sobre o filme coletivo que tenta dar conta, a partir de cinco curtas distintos, de vivências nas favelas cariocas, ele é enfático em frisar o caráter esquemático dessa classe média mais interessada nos livros sobre a favela do que na favela em si:

As estórias foram elaboradas para ilustrar ideias preconcebidas sobre a realidade, que ficou assim escravizada, esmagada por esquemas abstratos. Não se deixa à realidade a menor possibilidade de ser mais rica, mais complexa que o esquema exposto; a realidade não dá margem a nenhuma interpretação além do problema colocado, e chega a dar a impressão de ter sido inventada especialmente para o bom funcionamento da demonstração. É uma espécie de realidade asséptica que permite uma compreensão e uma interpretação única: a do problema enunciado. (BERNARDET, 2007, p. 42).

Enquanto Paulo Emílio estava interessado em entender de que forma o cinema brasileiro compactuou ou não com a “situação colonial” na qual estava inserido, e Bernardet estava atento ao debate entre o representado, o real e todas as possibilidades de criação e complexificação entre ambos, Ivana Bentes apontaria, mais de 30 anos depois, para uma outra aproximação crítica à construção do imaginário das favelas e dos subúrbios no cinema brasileiro. Com um texto publicado em 2001, no *Jornal do Brasil*, ela cunhou o termo “cosmética da fome”, expressão que se coloca como uma extensão do debate inaugurado por Glauber Rocha no seu famoso manifesto, publicado em 1965, “Estética da fome”²³. Bentes fazia uma crítica a um cinema brasileiro do chamado período de Retomada que, ao contrário do cinema feito por Glauber, que deu forma à fome radicalizando nos modos de filmar, buscava padronizar esses espaços “outros” com filmes que valorizavam não apenas uma qualidade técnica da imagem, como igualmente uma beleza estéril de câmeras que já não mais podiam tremer e desfocar, de sons que já não podiam escapar e desincronizar.

Bentes revisaria seu próprio texto pouco depois de sua publicação original, pois que em 2002 estreou no Brasil e no mundo o filme que melhor catalisou a ideia de “cosmética da fome”. *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles e Kátia Lund, era o “supra-sumo desse novo brutalismo”, do “espetáculo consumível dos pobres se matando entre si” (BENTES, 2007, p. 252). A elaboração publicitária dos espaços da favela não passa despercebida:

A favela é mostrada de forma totalmente isolada do resto da cidade, como um território autônomo. Em momento algum se pode supor que o tráfico de drogas se sustenta e desenvolve (arma, dinheiro, proteção policial) porque tem uma base fora da favela. Esse fora não existe no filme (BENTES, 2007, p. 252).

²³ Necessário destacar que, como Ismail Xavier bem pontua em *O cinema brasileiro moderno*, boa parte da inspiração do famoso texto de Glauber veio do livro *Os condenados da terra*, de Franz Fanon, e que havia entre os dois o desejo em comum de legitimar a violência diante da opressão.

Importante dar destaque às conversas sobre modos de representação e apresentação de espaços periféricos porque quando se fala na construção simbólica das cidades a partir dos filmes, se fala também daquilo que, dentro do debate, se percebe enquanto cidade ou apenas, como frisaria Bentes, um “território autônomo”. Porque de um lado é preciso ter em conta que boa parte do cinema brasileiro sobre o qual a crítica sempre se debruçou foi feita por “cineastas oriundos de uma classe média que tem possibilidades de afirmação e de solidificação, e que simultaneamente se solapa a si própria” (BERNARDET, 2007, p. 35). Do outro, não se pode esquecer que os filmes produzidos no país durante os anos 2010, muitos dos quais atravessarão as próximas páginas, foram realizados não apenas por essa classe média, mas também por jovens realizadores vindos desses espaços urbanos considerados periféricos. Algumas chaves viram nesse processo.

É igualmente necessário voltar os olhos para a produção de pensamento que se valeu do embate entre cidades brasileiras e modos de existência para criar análises fílmicas. Não se pode esquecer, por exemplo, que na pesquisa sobre os recursos alegóricos do Cinema Novo e do Cinema Marginal, Ismail Xavier identifica em *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, a abertura de uma leitura de cidade a partir da relação que se estabelece entre o próprio Macunaíma (Paulo José), o “herói da nossa gente”, e a guerrilheira que ele encontra nesse novo e ainda desconhecido espaço urbano, Ci (Dina Sfat). Xavier, cujo trabalho é referencial para a compreensão das pulsões de um período cinematográfico que “internalizou a crise política da época na sua construção formal” (XAVIER, 2012, p. 13), cede neste caso a uma análise comum ao raciocínio patriarcal de como esse sujeito “arcaico” mergulha finalmente na cidade a partir do instante em que faz sexo com Ci. “O encontro do herói com Ci, no qual seu poder de sedução afinal funciona, é o mergulho de Macunaíma no polo avançado da modernidade, dentro da cidade brasileira” (XAVIER, 2012, p. 248). Ainda que descreva com detalhes a sequência em que esses dois personagens se encontram no filme, o deslumbre com a construção de *mise-en-scène* que, ressalte-se, é de fato bastante sofisticada no plano-sequência do elevador do edifício-garagem, obnubila o fato de que todo esse momento é fundado na violência contra o corpo de uma mulher, que leva uma pedrada na cabeça e desmaia. Uma vez desmaiada, sua camisa é aberta por Macunaíma por quem ela vai instantaneamente se apaixonar assim que acorda de seu desfalecimento. A alegoria de Ci enquanto cidade surge às custas de uma penetração, no mínimo, violenta do “primitivo” dentro do “moderno”, penetração esta que é lida, tanto pelo filme quanto por sua análise crítica, como irônica, alegremente grotesca e, naturalmente, resultado de um “poder de sedução”.

Também não se pode deixar de mencionar a ideia de “distopia urbana” colocada por Lúcia Nagib quando de seu diagnóstico sobre *O invasor* (2002), de Beto Brant, filme já mais próximo das discussões sobre cidade que serão postas nesta pesquisa. Ao perceber que rapidamente a crítica sobre o terceiro longa de Brant ressaltava uma qualidade catalisadora que o filme tinha para dar a ver um Brasil social e moralmente falido, Nagib decide procurar o que há de especificamente brasileiro nessa decadência moral. Ela se volta, então, para um estudo sobre as dinâmicas de como se cruzam os ambientes do centro e da periferia de um espaço bem mais específico que o Brasil, neste caso, a cidade de São Paulo. É pela possibilidade, ou não, de a periferia adentrar simbolicamente o centro paulistano que a ideia de distopia pode ser acionada. Para Nagib, é estritamente pelo campo do debate estético das paisagens sujas ou higienizadas de São Paulo que a “invasão” será dada, mas não no campo de um debate ético que seja marcadamente brasileiro, posto que, eticamente, o filme obedece muito mais às leis do gênero de ficção policial de um cinema internacional do que às especificidades do país onde se passa.

Realmente, o impacto causado pelo filme indica uma qualidade revelatória. Mas tendo a crer que a novidade, aqui, é de cunho estético: a representação do universo protegido da classe dominante permeado pela feiura e abjeção que a cercam. O fato de que a contaminação estética passe por um diagnóstico ético do Brasil como um todo se deve, a meu ver, à habilidade com que elementos de gênero são articulados com o documento. Quanto à possibilidade de a periferia da cidade invadir o centro rico, seja individual ou coletivamente, encontra-se por enquanto afastada do Brasil (NAGIB, 2006, p. 176).

O invasor, bom ressaltar, marca também um movimento que coloca o cinema nacional mais intensamente discutindo questões de possibilidades e impossibilidades de se viver em grades cidades. Um pouco depois de sua estreia, chegava às salas comerciais *Redentor* (2004), de Claudio Torres, um filme que tenta criar, de forma excessivamente burlesca, uma atmosfera kafkiana para contar a história de negociatas que se sustentam em cima de um mercado imobiliário corrupto no Rio de Janeiro. Em 2007, em uma produção independente feita praticamente à base de parcerias entre pessoas conhecidas, surgia *Amigos de risco*, de Daniel Bandeira, longa-metragem não apenas sobre os laços e conflitos internos entre três amigos, mas igualmente sobre as tensões que se revelam nas ruas da cidade durante desabitadas madrugadas. Todos esses filmes precedem e, de certa forma, preparam o terreno para uma filmografia que vai, mais objetivamente, se deter sobre o mal-estar inerente a alguns projetos de cidade.

É importante destacar que dentro do recorte dos anos 2010, foram vários os filmes brasileiros que fizeram do espaço urbano fonte primária de seus conflitos ou poéticas e que nem

todos eles se encontram presentes nesta pesquisa. Para citar apenas os longas-metragens, produções como *Transeunte* (2010), de Eryk Rocha, *Brasil S/A* (2014), de Marcelo Pedroso, *Obra* (2014), de Gregório Graziosi, *Sinfonia da Necrópole* (2014), de Juliana Rojas e *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho, são marcadas pelo signo do debate sobre o direito à cidade, mas terminaram não entrando no corpus final da pesquisa em função da ausência de alguns gestos específicos necessários para que se acionassem os mapas imagéticos constelacionais aqui reunidos.

Que se saliente, enfim, o fato de que os filmes cujos gestos formarão a cartografia imaginada de cidades entre os capítulos 5 e 8, nascem alimentados por uma filmografia rica de imaginários urbanos. Sabe-se que as possibilidades de abordagem sobre a relação entre o cinema brasileiro e a arquitetura simbólica das cidades que filma e sobre as quais se debruça são infinitas. Mas com muita frequência, essas abordagens respondem às regras de análises representativas, miméticas, que obrigam os filmes a existirem quase que exclusivamente em função do contexto histórico em que eles são pensados.

O estatuto de fé que move esta pesquisa, no entanto, acredita que, ainda que o campo da representação seja inexorável para o estudo de filmes narrativos – e os contextos históricos são muito caros à produção de todos os trabalhos aqui dispostos – é no campo vibracional das imagens em si mesmas que outras configurações de cidade podem nascer. Essas vibrações, por sua vez, não surgem no vácuo. Há, no retrovisor, muito cinema brasileiro e muitas cidades dentro desse cinema que pulsam e permanecem vivas no inconsciente criativo de todas as pessoas que realizaram filmes nos anos 2010.

Em *Copacabana Mon Amour* (1970), de Rogério Sganzerla, há muita história sobre as condensações de cidade que acontecem entre a apresentação de “Sônia Silk, a fera oxigenada” com o corpo de Helena Ignez no alto de um morro/favela carioca observando ao fundo os prédios de Copacabana e a sequência final do mesmo filme em que Sônia dança em cima de um trator no meio da praia de Copacabana (Figura 9).

Figura 10 - Sonia Silk em cena na abertura e desfecho de Copacabana, mon amour



Fonte: Print do filme, tirado pela Autora, 2020.

Em *Bang Bang* (1971), de Andrea Tonacci, há muita projeção de cidades possíveis nos dois longos planos de dança flamenca sobre o topo de um edifício em Belo Horizonte com um horizonte de prédios tornados belos ao fundo (Figura 11).

Figura 11 - Famoso plano sequência de dança flamenca em Bang Bang



Fonte: Print do filme, tirado pela Autora, 2020.

Há capacidade de invenção e reversão na Salvador sincrética e caótica – onde o cinema Glauber Rocha exhibe o filme do Super-Homem – que se projeta a partir das premonições loucas e proféticas de *Superoutro* (1989), de Edgar Navarro. Há também muitos delírios de cidade e muitas cidades nos delírios que se apresentam quando, em *Noites paraguayas* (1982), de Aloysio Raulino, o imigrante paraguaio se move por uma agitada avenida de São Paulo pilotando uma carroça movida a cavalo e, do mesmo modo, os protagonistas excêntricos de *Durval Discos* (2003), de Anna Muylaert, repetem esse mesmo gesto na mesma cidade a bordo também de uma carroça puxada por um cavalo (Figura 12). Ou seja, ainda que formalmente muito semelhantes, as duas sequências revelam diferentes existências poéticas e dualidades de uma mesma São Paulo.

Figura 12 - O arcaico e o moderno em *Noites paraguayas* e em *Durval Discos*



Fonte: Print do filme, tirado pela Autora, 2020.

A se falar em Raulino, impossível falar de projeções poéticas e energéticas de cidade sem mencionar seu curta-metragem *São Paulo: cinemacidade* (1995), em co-direção com

Regina Meyer e Marta Grostein. A partir das categorias “transformação”, “anonimato”, “multidão”, “precariedade” e “dimensão”, esse filme-montagem faz uma colagem de vários outros filmes realizados na capital paulista. No trabalho de colocar em atrito arquivos de imagens e de áudios, ele consegue elaborar as sensações que dão nome aos capítulos do filme. Há, enfim, várias cidades possíveis na história do cinema brasileiro. E mesmo com todas as interrupções de cadeia produtiva mencionadas por Bernardet, esses filmes criaram um corpo robusto de imagens que, direta ou indiretamente, estão nas entrelinhas criativas das realizadoras e realizadores brasileiros cujos nomes atravessarão esta pesquisa.

3 LONGITUDE: MÉTODOS DE VIAGEM

Qualquer escrita que se lance sobre uma disposição de objetos que, ao entrarem em contato uns com os outros, se movem e, ao se moverem, criam novas configurações de afetos, precisa estabelecer as redes do pensamento que podem sustentar tal empreendimento de pulsões instáveis e não facilmente controláveis. Sendo esta também uma proposta que foge ao modelo de uma análise fílmica que dissecos os filmes isoladamente como corpos que obedecem a uma certa anatomia objetiva da linguagem, é importante deixar evidente que a base epistemológica sobre a qual caminho é um exercício que igualmente localiza minha relação e meu estatuto de fé com o próprio cinema e com o pensamento que não apenas se debruça sobre os filmes, mas sobretudo surge a partir dos filmes.

É necessário, antes de tudo, que se contextualize o próprio exercício crítico contemporâneo ao surgimento desses filmes e das questões impressas neles. Entendo que a ideia de uma “impotência da razão esclarecida” (RANCIÈRE, 2014, p.41) sofrida por essa crítica é um ponto de partida capaz de acionar alguns cruzamentos importantes. No mundo contemporâneo, essa impotência, segundo o filósofo Jacques Rancière, acomete tanto uma esquerda melancólica quanto uma direita furiosa e profética que se posicionam, ainda que de lados opostos, diante da premissa de que toda crítica precisa ser, sobretudo, eficaz. Que o pensamento sobre a arte deve vir acompanhado de alguma proposição de resposta direta ao consumo e ao espetáculo – e ao espetáculo do consumo. Para Rancière, o fato de que a esquerda encara a crítica de arte como uma atividade que já se lança contra o poder desse espetáculo ciente de sua derrota, e de que a direita reconhece que desafiar o espetáculo é contribuir para seu triunfo, não distancia ambas as correntes de uma estrutura elementar que reage aos estímulos sensíveis da arte a partir de uma funcionalidade da razão. Essa espécie de crença na crítica como um lugar de consenso que irá resolver problemas é a manifestação maior do que ele chama de “impotência da razão esclarecida”.

Os melancólicos e os profetas envergam os trajes da razão esclarecida que decifra os sintomas de uma doença da civilização. Mas essa razão esclarecida, por sua vez, apresenta-se desprovida de qualquer efeito sobre doentes cuja doença consiste em não se saberem doentes (RANCIÈRE, 2014, p.41).

O não se saber doente é, portanto, um diagnóstico que pode ser igualmente imputado a uma sociedade moderna que aprendeu a lidar com a arte a partir de interpretações que, em lugar de abraçar o que há de indomável e imponderável no sensível das imagens, reduzia muitas vezes

essas mesmas imagens a um sentido apaziguador. Nesse contexto em que o sensível, o tátil e, por que não, a possibilidade de uma manifestação sobrenatural no objeto artístico são domados em nome de uma tradição hermenêutica que explica o arrebatamento segundo algumas premissas objetivas e supostamente universais, coloca-se em xeque também a própria capacidade de sentir êxtase, fúria, delírio, descontrole. No modo de viver capitalista, perde-se a sensibilidade para o intenso. A doença que não se sabe ter é, portanto, uma esquizofrenia, como bem reconheciam Deleuze e Guattari em seus platôs, quando o corpo deixa de ser uma máquina desejante para se tornar uma máquina funcional, e quando já não se consegue discernir as imagens de força das imagens de dormência.

O que Rancière pontua no seu trabalho sobre o que ele chama de “espectador emancipado” é que a crítica de arte, ofício que também se estende ao pensar acadêmico, tem sua parcela de culpa nisso. Quando ela aposta suas fichas numa prática do consenso, ou seja, no “regime de interpretação” do que é sensível, numa forma de eficaz compreensão do mundo que torna a arte equivalente à explicação que dela se faz, o horizonte dissensual, chamado por Rancière de “regime estético da arte”, acaba se perdendo. Neste, já não é possível esperar que a arte obedeça a um regime ético, pois as imagens que a constituem nascem de uma relação formadora com o *éthos*, com crenças e valores de uma comunidade; nem a um regime poético (ou representativo), quando a arte seria assim classificada como tal a partir de um certo número de regras miméticas as quais ela deveria obedecer. No regime estético da arte, nega-se simultaneamente o aprisionamento da arte como manifestação das crenças e valores de uma comunidade e como representação do real.

Em sua forma estética, a arte deixa de ser uma imitação para ser uma criação, deixa de representar o mundo para constituir o próprio mundo. É o regime que faz um exercício de voltar àquele ponto original, antes das hermenêuticas, do qual Susan Sontag fala em seu ensaio *Contra a interpretação*: “Nenhum de nós poderá jamais recuperar a inocência anterior a toda teoria (...), quando ninguém perguntava o que uma obra de arte dizia porque sabia (ou pensava que sabia) o que ela realizava” (SONTAG, 2004). É nesse mesmo texto que Sontag cria uma de suas proposições e provocações mais conhecidas: “em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte.”

É preciso percorrer então o caminho que Rancière faz para entender as implicações que a palavra “estética” apontam para ele. Essa trajetória começa a partir da definição sugerida por

Friedrich Schiller, que vai dar à arte um sentido de “livre aparência”²⁴, uma maneira de brincar sensivelmente com a vida, sem que para isso seja necessário estabelecer princípios de representação sobre o mundo. O que interessa a Schiller é pensar nas infinitas possibilidades do homem em seu estado estético, e da arte como o meio que permite a esse sujeito se tornar consciente de suas próprias potencialidades de realização. A experiência estética aconteceria, portanto, quando esses dois pontos, arte e vida, se conectam.

A ‘autonomia da arte’ e a ‘promessa da política’ não são contrapostas. A autonomia é a autonomia da experiência, e não da obra de arte. Colocando de modo diferente, a arte participa do *sensorium* da autonomia na medida em que não é uma obra de arte (RANCIÈRE, 2011, p. 5).

Leia-se: nas sociedades modernas, há uma estetização da nossa própria experiência cotidiana ou, como diria Benjamin, há uma existência inseparável entre a arte e a política como práxis cotidiana. Mas o ponto de encontro entre a arte a vida é muito mais orgânico do que algo pensado, estudado e planejado. Eis por que, sem que houvesse qualquer movimento organizado entre cineastas aqui citados, surge no cinema brasileiro dos anos 2010 a emergência da cidade enquanto palco de disputas por vidas dignas, pela ocupação dos espaços e pela preservação da memória. Esses filmes só possuem pontos de interseção tão notáveis porque seus diretores estavam partilhando de um “sensível heterogêneo”, nas palavras de Rancière. Vive-se num regime estético em que se desierarquiza o sensível do pensável, em que a sensibilidade não está mais submetida a um entendimento redutor: “O ‘sensível heterogêneo’ está em todo lugar. A prosa da vida cotidiana torna-se um poema enorme e fantástico. Qualquer objeto pode atravessar a fronteira e repovoar a esfera da experiência estética” (RANCIÈRE, 2011, p. 18).

A reivindicada autonomia da arte por alguns estetas formalistas é algo que é colocado em xeque pela chamada “filosofia da imanência”. Alguns de seus mais eminentes representantes foram Baruch Espinosa, Friedrich Nietzsche e Gilles Deleuze. Filósofos que, cada um a seu modo, impõem sobre o pensamento uma grande questão: “o que pode um corpo?” ou, em outras palavras, qual o poder de um corpo em afetar e ser afetado? No desdobramento dessa pergunta encontram-se conceitos dispostos a refazer toda uma estrutura cartesiana e transcendente que separa a matéria corpo da não-matéria pensamento, do mesmo modo que distingue a experiência sensível da experiência racional. O que subjaz à grande questão do que pode um corpo é também uma reconfiguração do pensamento como algo que não consegue

²⁴ Rancière extrai esse conceito da 15ª carta de Schiller na obra *Cartas para a educação estética do homem*.

mais prescindir dessa matéria feita de ossos e carne na construção tanto da ciência quanto da práxis política no mundo.

Mais próximo das potências despertadas por essa filosofia da imanência, cercada por zonas de indiscernibilidade e estruturas rizomáticas, Rancière faz uma aproximação do objeto arte na modernidade a partir de uma perspectiva muito mais heterônima que autônoma, fazendo com que duas outras instâncias que passaram muito tempo sendo bem demarcadas e separadas pudessem, finalmente, voltar a se encontrar em um mesmo espaço: arte e vida. Busca-se então por uma metodologia que desfaça essa distância entre a arte e a vida que emana dela, e enfrente uma estrutura de consensos e um “modelo pedagógico da eficácia da arte” (RANCIÈRE, 2014, p. 53) em que um objeto artístico existe ora para ensinar, ora para representar algo. As pistas dadas por Rancière apontam sempre para uma perspectiva imanente de se aproximar da arte e, neste caso, do cinema.

Na teoria do cinema contemporâneo, a perspectiva imanente está bastante presente nos escritos em que Deleuze usa o cinema para fazer filosofia, tanto em *Imagem movimento* quanto em *Imagem tempo*, mas também na pesquisa sobre o figural cinematográfico em Nicole Brenez. No extenso e referencial trabalho *De la figure en general et du corps en particulier*, ela busca novos sentidos para o termo “figura” quando usado no cinema, e como o pensamento figural pode ajudar a repensar os filmes no momento em que as imagens cinematográficas passem a se atrair a partir de suas práticas figurais. Com isso, ela pratica um texto em que não apenas filmes de propostas estéticas distintas são postos lado a lado, mas a abordagem sobre o que há de figural neles tangencia a multiplicidade e a mobilidade simbólica das imagens, fazendo-as explodir para vários lados. Propositamente, nunca há na obra de Brenez uma definição precisa do que ela entende como “figural”, “figuração” ou mesmo “figura” – mesmo porque conter essas ideias em definições fechadas seria um contrassenso ao pensamento figural – mas há várias sugestões.

A começar pelo ponto inicial do percurso empreendido por Brenez em busca da palavra “figura”, que não somente para ela, como para vários autores que trabalham com o conceito, partem do trabalho etimológico de Erich Auerbach. É ele quem vai buscar “de Terêncio a Quintiliano”, ou seja, tanto no latim da Roma Antiga quanto na helenização da cultura romana, os primeiros usos de “figura” e as possíveis diferenças que ela teria em relação à palavra “forma”. De todos os usos do termo achados por Auerbach, possivelmente o mais rico para se pensar a ideia do figural no cinema seja a de Lucrécio em seus estudos sobre átomos: “Os numerosos átomos estão em movimento constante; movem-se no vazio, combinam-se e

repelem uns aos outros: uma dança de figuras.” (AUERBACH, 1997, p. 18). A equivalência entre a ideia de átomos e figuras a partir da premissa de um “movimento constante”, de uma dança relacional, é o que vai interessar quando se tenta distinguir figura de forma. Traçando as pistas que irão fazer a ponte entre Auerbach e Brenez, Victor Guimarães e Pedro Veras concluem: “*Figura* aponta para a mudança, para a transformação, enquanto *forma* (tradução mais corriqueira de *schema*) carrega um forte sentido idealista de fixidez” (GUIMARÃES; VERAS, 2016, p. 17).

A premissa do movimento e da variação vai impregnar os estudos de Brenez sobre o figural, ou seja, a relação entre as figuras. Mas ela dá passos mais largos e originais na aplicação do termo. Buscando igualmente o sentido de “figura” tal como usado pela pensadora francesa, Adrian Martin chega ao glossário da revista *Admiranda*, onde se encontra um dos primeiros textos dela dedicados a esmiuçar o tema. Nesse glossário, a autora chega a entender a “figura” como “aquilo que, no visível, tende para o inesgotável” e a figuração como:

O jogo simbólico ou processo que procura estabelecer uma correlação fixa, evolutiva ou instável, entre os parâmetros plásticos, sonoros e narrativos, capazes de extrair categorias fundamentais de representação (tais como: visível e invisível, mimesis, reflexão, aparição e desaparecimento, imagem e origem, o integral e o descontínuo, a forma, o inteligível, a parte e o todo...) e outros parâmetros – que podem ser os mesmos dependendo do tipo particular de determinação efetuada – relacionados com categorias fundamentais da ontologia (tais como: ser e aparência, essência e aparição, ser e nada, o mesmo e o outro, o imediato, o reflexivo, interior e exterior...) (BRENEZ *apud* MARTIN, 2015, p. 7).

Interessa aqui particularmente as qualidades do caráter inesgotável no visível, a ideia de jogo simbólico e as possibilidades de correlações instáveis entre as imagens. Brenez sugere que o método que ela busca quando dispõe vários filmes em uma mesma análise não é exatamente reuni-los por questões temporais ou espaciais, mas sim por “valores ou o tratamento de motivos – a figuração – inventados por um filme”. Na mesma entrevista em que dá esse depoimento, ela sintetiza: “É como ter o mapa, mas não o país.” (ARTHUSO; GUIMARÃES, 2014). Leia-se: enquanto o país é representação de um território e, portanto, é um conceito fechado, domado e fixo, o mapa é da ordem da experiência de habitar e se mover por esse território, sendo assim, trata-se de um fenômeno com infinitas variáveis.

Aplicado ao cinema, o pensamento figural, ressaltam Guimarães e Veras, vai de encontro às duas abordagens mais comuns e frequentes de análise fílmica: a contextualista e a estilística. A primeira pressupõe que os filmes devem ser lidos primordialmente sob a luz do tempo histórico em que eles se localizam, entendendo assim que eles *representam* e *mimetizam*

o contexto no qual nascem. Já a análise estilística acredita que o cinema, por obedecer a uma linguagem própria, precisa, portanto, ser mirado a partir de categorias de estilo e de assinaturas autorais identificáveis a partir de um certo modo de filmar que privilegia alguns enquadramentos, cores, iluminação, montagem, composição, elementos que constituem específicas *mise-en-scènes*. A abordagem figural, no entanto, ainda que não prescindia nem de contextos, nem de estilos, está mais atenta à imanência das imagens e, por isso, mais interessada em potencializar fenômenos com o atrito entre filmes distintos – em seus contextos e estilos –, que são colocados juntos em função de alguns motivos ou formas que eles têm em comum.

O investimento na imanência das formas articulado à análise da capacidade do cinema de intervir sobre a percepção e a concepção dos fenômenos do mundo pode ser um eficaz antídoto contra dois tipos de excesso muito usuais nos estudos contemporâneos de cinema: de um lado, a sobredeterminação social da arte, que tende a perder de vista as variações formais de cada obra; de outro, a sobrevalorização estilística, que eclipsa a relação entre cinema e mundo fenomênico em prol de uma valorização excessiva das idiosincrasias do estilo de cada cineasta. A figuratividade fílmica propõe uma maneira de encarar as relações entre cinema e mundo que atenta, de forma central, para a potência de pensamento inscrita em cada obra fílmica, na medida em que articula, sem cessar, o trabalho de figuração singular à incidência peculiar de cada filme sobre as maneiras pelas quais percebemos e compreendemos as categorias da experiência. (GUIMARÃES e VERAS, 2016, p. 35).

Na introdução de *De la figure en général et du corps en particulier*, Brenez estabelece “quatro princípios” fundamentais para o pensamento figurativo, e o terceiro deles, a “lógica figurativa”, traz questões que podem ajudar no empreendimento metodológico das imagens que por aqui vão circular:

De que textura é feito o corpo fílmico (carne, sombra, projeto, afeto, doxa)? Que estrutura ele sustenta (esqueleto, semblante, devir, uma estrutura sem forma)? Para qual regime do visível é submetido (aparência, epifania, extinção, obsessão, lacuna)? Quais são seus modos de manifestação plástica (clareza de contornos, opacidade, tato, transparência, intermitências, técnicas mistas)? Por que eventos ele é derrotado (o outro, a história, a deformação dos contornos)? Que tipo de comunidade seu gesto permite visualizar (pessoas, coletividade, alinhamento do gesto mesmo)? Qual é sua real história (uma aventura, uma descrição, uma panóplia)? Qual criatura ela é no fundo (um sujeito, um organismo, um caso, uma efígie, uma hipótese)? Em resumo, trata-se de encontrar como o filme inventa uma lógica figurativa (BRENEZ, 1998, p. 14, tradução minha).

A autora pratica um texto que está sempre flertando com o abstrato contido na materialidade da própria imagem (“contornos, opacidade, transparência”) e com a ideia de que o cinema não funciona como um mundo de aparências, mas como um mundo de essências corporificadas nas figuras que surgem em cena. Na observação dessas figuras cinematográficas, cujas bordas conceituais Brenez vai esticar para além da noção estrita de um figural delimitado por corpos visíveis – os espectros, por exemplo, podem ser lidos como figurais –, cria-se uma

abertura analítica que “surge a partir dos próprios filmes e não de um regulamento terminológico”.

É importante dizer que na base – imanente – do que Brenez entende por cinema está a ideia de que ele não é estritamente uma mimesis, ou seja, que ele nunca poderia ser reduzido a um duplo que espelha o real. O cinema, para ela, “é um pensamento à base de propriedades visuais (o esplendor) e de tempo (a velocidade) que produz humanidade” (BRENEZ, 2010, p. 3). O binômio esplendor/velocidade vem de Vachel Lindsay, que além de poeta foi um dos primeiros teóricos do cinema no começo do século XX e certamente um crítico basilar para Brenez quando afirma que o cinema, em lugar de “representar” o real, inventou novas modalidades do visível. A título de comparação, se o cinema (e Lindsay naturalmente se endereça aos primórdios dessa arte) pudesse ser aproximado de algum referencial artístico anterior a ele, não seria ao teatro (como inicialmente apontado nos primeiros textos sobre a arte fílmica), mas sim ao conto literário ou mesmo à poesia lírica.

O fato de que tanto o conto quanto a poesia lírica operam, cada um a seu modo, concentração de linguagem, faz um paralelo entre Lindsay e a ideia das imagens cinematográficas como corpos que agrupam e concentram um mundo de essências. Por meio das reflexões de Lindsay e outros pesquisadores da imagem, Brenez faz uma divisão importante entre dois grandes tipos de aproximações teóricas com os filmes: a clássica, que entende o cinema como uma construção narrativa diante de um mundo que existe a priori, uma arte curvada e dobrada a um real, que está em constante analogia a ele; e a moderna, em que o cinema é antes de tudo um gesto do mundo, e não uma mera representação dele.

Brenez, que faz o já citado exercício crítico de falar dos filmes a partir de outros filmes dispostos sobre esse mapa intuitivo que ela vai criando, está em essência disposta a encontrar aproximações outras com o cinema que não sejam exclusivamente como engrenagem que responde a certas regras estilísticas, ou como material usado por disciplinas como Sociologia e História que, com frequência, usam o que se passa nos filmes como ferramenta de suporte para ratificar algo que está fora dos mesmos. Atenta ao corpo como um conceito em que habita uma figura – a lembrar, “aquilo que, no visível, tende para o inesgotável” –, e ao cinema como uma manifestação da vida, Brenez elabora questões cruciais para o que chama de “preocupações figurativas instrumentais” no artigo *Propostas sobre o corpo nas teorias contemporâneas do cinema*. Entre essas questões, duas chamam atenção: “Como se concentra ou se abre o corpo a partir de seu gesto?” e “como se conecta, ou não, o gesto com o tempo e o espaço?”.

Ambas as perguntas são caras ao modo como pretendo abrir as imagens nos próximos capítulos. Aposta-se aqui que as constelações de imagens podem se desdobrar em exercícios analíticos que partem dos campos vibracionais das figuras em cena para logo depois, com repertórios teóricos distintos, buscar entender como elas se conectam com o tempo e o espaço (inclusive com o “tempo” e o “espaço” enquanto conceitos). Naturalmente, existem pontos de conexão e de distanciamento entre o percurso psicogeográfico que será empreendido aqui e a abordagem figurativa de Brenez.

Por um lado, é inegável que os filmes que compõem o corpus desta pesquisa estejam reunidos em um tempo-espaço histórico bastante estreito, e ainda que o esforço de historicização não se sobreponha à análise dos gestos fílmicos, não se pode deixar de reconhecer que ele é sintomático e caro ao empreendimento deste trabalho. Por outro, há uma semelhança com o exercício de montagem breneziano que está não somente nas análises que surgem com o atrito de imagens entre filmes estilisticamente distintos, mas sobretudo com o fato de que aproximação entre esses filmes não se dá inicialmente por aquilo que eles representam, mas pelo que sensivelmente manifestam nos gestos que carregam.

Como ressaltam Guimarães e Veras, a “*mise-en-relation*” de Brenez não possui um “cimento ontológico que seja capaz de colar os motivos fílmicos aos seus respectivos referentes”, mas se coloca bastante determinada a não fazer do elemento mimético seu solo de investigação em detrimento daquilo que, para a autora, é a verdadeira potência do cinema, um “território da invenção figurativa” (GUIMARÃES e VERAS, 2016, p. 22). Fazer constelar algumas das imagens do cinema contemporâneo brasileiro é poder pensar na possibilidade desse cinema ter criado uma *mise-en-relation* muito própria em uma década. É poder deixar que os filmes toquem uns nos outros, corpos em atração e repulsa, corpos vivos, desejosos (de quê? por quê?) que se desnudam à medida que encontram outros corpos. Corpos que desenvolveram a audição infrassônica dos elefantes, capazes de sentir e reagir imediatamente a abalos sísmicos muito antes que qualquer ser humano e que, portanto, antecipam alguns fenômenos que fazem tremer o chão.

3.1 Cartografia do gesto

Pensar na ideia de constelações como método pressupõe entender que, assim como toda dança exige maleabilidade e reflexos intuitivos de onde jogar o corpo, a montagem das imagens sobre uma superfície bidimensional exige também imaginação para fazer mover aquilo que se coloca estático nisso que aqui está sendo chamado de constelação-mapa. Como então dar movimento a essas imagens congeladas na suspensão de uma ação que nem age, nem faz, mas de alguma forma comunica sem ter a comunicação como fim? Como conter a expressão de algo que se funda porque articula uma liberdade?

Essas duas premissas conceituais – o movimento que comunica sem intencionar a comunicação e o movimento que nasce porque há uma liberdade implícita a ele – estão na base de duas aproximações, transversais em vários momentos, sobre o que vem a ser o gesto. A primeira está no pensamento de Giorgio Agamben e a segunda nos escritos de Vilém Flusser. Tomando este último como ponto de partida, no trabalho em que ele introduz uma “teoria geral dos gestos”, algumas definições ajudam na compreensão da ideia de gesto como algo para além de um movimento materialmente detectável.

Um dos pontos mais importantes na obra de Flusser sobre os gestos é a diferença que ele estabelece entre causa e motivo, uma vez que a primeira provocaria um reflexo condicionado, enquanto do segundo surgiria o gesto em si. A causa é uma explicação científica para uma ação. Eis o exemplo dado por Flusser: é possível criar explicações sociológicas, fisiológicas e psicológicas para o ato de fumar cachimbo. Mas quando o fumar cachimbo não se reduz a uma causa (alguém que resolveu fumar apenas por fumar, e não para resolver, quem sabe, a ansiedade acumulada do dia), o que está contido nele é um motivo. Há então um gesto, pois o motivo de fumar cachimbo não se explica, se sente, é de ordem estética. A causa diz respeito a uma consequência, uma ação. O motivo diz respeito a uma energia, uma carga simbólica, uma concentração de afetos. Também por isso, haveria também uma diferença crucial entre a teoria dos gestos e a filosofia da história. Enquanto os fenômenos pesquisados pela última dão conta de ações que possuem ponto fixo na linearidade do tempo (e por isso obedecem a uma estrutura de causa e consequência), no caso da primeira esses fenômenos ocorrem em um espaço-tempo circular. Em outras palavras, os gestos estudados por Flusser são anti-historicistas no sentido de que eles são uma manifestação estética que atravessa o tempo.

A pontuar que, para Flusser, o próprio gesto de elaborar tal teoria parte de um lugar de incômodo com a tradição da pesquisa durante a Idade Moderna em assumir uma suposta objetividade científica e, com ela, distinções entre objeto e sujeito, como se os pesquisadores não fossem eles mesmos parte constituinte daquilo que pesquisam. A partir do momento em que ele sugere a manipulação de objetos inanimados (manipulação de conceitos, e não mais apenas de objetos tocáveis), o “gesto de pesquisar”, título de um dos capítulos de sua teoria geral, torna-se importante em meio à multidão de gestos a serem observados justamente pela crise que essa mutação no “pesquisar” provoca. Gestos de crise interessam pois rompem, deslocam, criam rupturas no modo de existir no mundo pois estão carregadas de proposições estéticas. Pesquisar, nesse sentido, pode também ser um gesto estético.

A distinção nefasta, e tipicamente moderna, entre ciência, arte e política cai imediatamente por terra. Toda pesquisa é, espontaneamente, política, artística e científica, ou não é pesquisa, mas gesto mentiroso. Porque o gesto de pesquisar passa a ser um dos gestos da vida humana, isto é, a busca de valores e de sentido (FLUSSER, 2014, p. 53).

Essa “busca de valores e sentido” é uma condição do ser humano, ou seja, essa busca faz parte de seu estar-no-mundo, não é algo artificialmente produzido. Essa ideia está alinhada também à perspectiva de Agamben em seus textos sobre o gesto. Para este, o gesto existe como “medialidade pura”, uma “comunicação de uma comunicabilidade” (AGAMBEN, 2008, p. 13). Ou seja, o gesto não é um meio rumo a um fim – como seria a ação de andar de um ponto “A” a um ponto “B” –, mas o tornar visível esse andar como uma expressividade em si mesma.

Na tentativa de operacionalizar os conceitos que cercam a ideia de gesto na obra de Agamben, Eduardo Duarte identifica quatro condições para que o gesto se defina como tal de acordo com o filósofo italiano: a primeira é justamente a de que não há no gesto a intencionalidade de significar algo, o gesto não tem objetivos, ele não quer nada (somos nós quem queremos algo dele). A segunda condição surge do fato de que, suspensos em uma imagem estática, o gesto sempre está carregado de uma “alta contenção de energia” (DUARTE, 2018, p. 6), ou seja, ele concentra um momento em que um movimento se imobiliza sem, contudo, perder as vibrações energéticas que pulsam na sua imagem. A terceira condição é a de que o gesto não tem sujeito por trás dele, mas tem agenciamento. Para estabelecer a diferença entre sujeito e agenciamento, Agamben vai até o conceito de “função-autor” em Foucault, em que a figura do autor deixa de existir como uma manifestação individual de alguém que precede a obra, e passa a ser uma pluralidade de contingências históricas, definido então “como um certo nível constante de valor”; “como um certo campo de coerência conceptual ou teórica”;

“como momento histórico definido e ponto de encontro de um certo número de acontecimentos” (FOUCAULT, 1992, p. 52-53). Ou seja, se entendemos o autor não como um sujeito que impõe sua subjetividade sobre uma obra, mas ao invés disso ganha subjetividade a partir da realização da própria obra, é possível pensar a “autoria” do gesto sempre como um discurso que só acontece no ato. O gesto, portanto, cria o autor, mas nunca é criado por ele.

Finalmente, a última condição para que o gesto aconteça segundo as premissas de Agamben seria a de que ele pode nascer como uma forma de expressão política e esse ponto em particular é de fundamental importância para uma pesquisa que pretende colocar em contato um corpo de filmes brasileiros gestados num período de inevitáveis enlaçamentos políticos:

Na ausência de finalidade o gesto, o corpo performa algo além do que o corpo conhece. A energia que eclode na forma torna o corpo desconhecido a ele mesmo pois não se trata de um movimento intencional, preso a uma meta. Trata-se de uma forma de liberação dos corpos que no gesto podem explorar, conhecer e mostrar do que são capazes, indo muito além do que foram acostumados ou submetidos a fazer. O gesto é então um acontecimento político, pois ele inaugura novas formas de expressão de posicionamentos no mundo. Formas que ainda não foram codificadas, portanto, não foram incluídas numa gramática de uso e compreensão objetivadas (DUARTE, 2018, p. 8).

Não se pode esquecer que a ideia de gesto é uma também fundamental ao empreendimento filosófico de Deleuze em seus textos sobre cinema. Em sua elaboração sobre os diálogos entre o corpo cotidiano e o corpo cerimonial e os processos de passagem entre um e outro em cena, Deleuze retoma o conceito de *gestus* em Bertolt Brecht, criando uma diferença entre esse *gestus* e o que se chamaria de “atitudes e posturas”. Na perspectiva deleuziana, abre-se a possibilidade de pensar também o gesto no cinema enquanto teatralização dos corpos e como algo que se manifesta em razão de uma combinação de imagens que se bastam em sua unidade simbólica e não dependem de uma trama para servir de muleta àquilo que o gesto aciona:

O que chamamos de *gestus* em geral é o vínculo ou o enlace das atitudes entre si, a coordenação de umas com as outras, mas isso só na medida em que não depende de uma história prévia, de uma intriga preexistente ou de uma imagem-ação. Pelo contrário, o *gestus* é o desenvolvimento das atitudes nelas próprias e, nessa qualidade, efetua uma teatralização direta dos corpos, frequentemente bem discreta, já que se faz independentemente de qualquer papel (DELEUZE, 2005, p. 230-231).

Uma vez que o gesto é uma unidade que aglutina sequências de filmes nos mapas imagéticos constelacionais de cada capítulo-cidade desta pesquisa, é importante chegar a um acordo sobre que interpretação de gesto será mobilizada nas próximas páginas. Penso então que o gesto que interessa a esta pesquisa é aquele que os filmes movem quando involuntariamente

criam imagens que comunicam uma intensidade em comum, sem que esse desejo da comunicação tivesse sido dado previamente. Trata-se de uma “alta contenção de energia” que termina por se manifestar a partir do momento em que algumas imagens são colocadas juntas. O corpo “cerimonial” que se sente é, assim, um corpo coletivo de imagens. Quando falo de gesto, portanto, não falo apenas do que cada filme individualmente operacionaliza, mas falo sobretudo do que a coexistência entre algumas imagens em um mesmo espaço é capaz de mover, uma força que independe do encadeamento narrativo dos filmes vistos isoladamente. De forma que a ideia de que o gesto não tem autoria, mas é sim resultado de uma pluralidade de contingências históricas se encaixa no sentido que o gesto assume nos próximos capítulos.

O que está contido em cada sequência individual disposta nos mapas imagéticos não pode, em várias ocasiões, ser chamado de gesto, pois que muitas vezes o que essas cenas revelam é, de fato, uma ação que surge como consequência de algo e que deseja igualmente comunicar algo. O gesto maior acontece quando se percebe que o cinema em si, ao repetir algumas ações ou mesmos gestos, termina criando ele mesmo um movimento não-coordenado, porém sintomático, de algo que sobrevive.

3.2 Cartografia do *páthos*

A natureza dos gestos interessa a Aby Warburg. Como frisa Agamben, o historiador alemão vai usar alguns deles como cristais da memória histórica, como janelas de abertura para a sobrevivência involuntária de alguns princípios pulsionais que estão na linha circular – Warburg rejeita a linha reta cronológica – da vida. A febril intuição warburguiana de que a história antropológica do mundo pode se revelar a partir da montagem de imagens em pranchas será aqui uma provocação fundamental para que o cinema do qual pretendo falar conte histórias outras, que transbordem além de suas narrativas. No entanto, como de largada me coloco em um esforço de historização a partir desse cinema, ou seja, parto do pressuposto de que o corpo de filmes aqui dispostos expõem espaços urbanos sintomáticos de um período sócio-político-afetivo do Brasil, é preciso deixar evidente até onde crio pactos com algumas intuições metodológicas que Warburg deixa e em que momento entendo que ela sozinha não é suficiente para construir algumas análises que são caras a esta pesquisa.

Antes de tudo, é preciso entender de que lugar de desejos, visões e, nesse caso, alucinações, partem as premissas científicas de Warburg. O primogênito que abdicou da presidência de um banco para se dedicar exclusivamente aos livros e a pesquisas iconográficas, decidiu usar parte de sua herdada fortuna para usufruir de tempo livre para leitura, enquanto simultaneamente construía uma biblioteca diferente de todas as outras, cuja arquitetura elíptica estava diretamente relacionada aos estudos do movimento elíptico dos planetas. Uma biblioteca em que os livros se aproximavam uns dos outros não por qualquer critério de autoria ou assunto, mas por afetividades que eles acionavam em comum, em nada relacionadas, por exemplo, com a ideia de temas ou autorias. Warburg não aproximava esses livros por aquilo que eles representavam, mas pelas sensações que disparavam, pela capacidade que tinham em se atrair e se afastar, fazendo-os orbitar como galáxias dentro de um gigante universo de objetos celestes.

Dois eventos em sua vida, no entanto, vão transformar essa organização afetiva da biblioteca warburguiana em um método mais complexo de pensamento por imagens. O primeiro deles é a viagem que o pesquisador fez aos Estados Unidos em 1896, quando passou um tempo dedicado aos estudos etnológicos entre tribos indígenas do Novo México e do Arizona, entrando em contato direto com rituais dos Hopi e dos Navajo. O segundo aconteceu em 1918, quando ele foi internado na clínica Bellevue, em Kreuzlingen, na Suíça. Um dos diagnósticos recebidos no período em que ficou nessa clínica foi o de esquizofrenia. Em 1921, ainda internado, Warburg escreve uma carta endereçada à equipe médica da clínica em que se lê: “minha doença consiste na perda da capacidade de reunir as coisas de acordo com suas simples relações de causalidade, o que se reflete no campo espiritual tanto quando no real” (WARBURG *apud* DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 283).

Alguns meses após uma conferência apresentada por ele aos médicos da Bellevue, em 1923, centrada justamente nos demônios e sua domesticação a partir das experiências estéticas-religiosas dos índios *pueblos* na América do Norte, Warburg recebeu alta. Depois disso, dedicou-se intensivamente à criação do seu Atlas Mnemosyne, em que, no lugar de livros, ele fazia constelar imagens em pranchas montadas verticalmente sobre um fundo escuro²⁵.

²⁵ Importante registrar que a ideia de montar imagens sobre pranchas surgiu para Warburg depois que seu secretário, Fritz Saxl, com a ajuda de Edgar Wind e Gertrud Bing, organizou painéis com recortes de artigos que interessavam a Warburg durante o período em que este esteve internado.

Figura 13 - Prancha 37 do Atlas Mnemosyne



Fonte: Goethe-Institut, 2016.

Importante ressaltar o fato de que essas pranchas se montavam verticalmente pois isso implica também um regime particular de espectralidade das imagens, que neste caso podem ser observadas tal como se observa uma tela de cinema, distinto de uma colagem de imagens sobre a página de um livro ou sobre uma mesa. Eis então os dois motivos por que se decide, neste caso, chamar a combinação de imagens que antecede cada capítulo desta pesquisa de constelação-mapa, e não de prancha-mapa. Pois há um entendimento de que as pranchas montadas por Warburg foram feitas para serem observadas frontalmente, como telas, e não como páginas. E mais, elas foram pensadas por Warburg como uma forma de agregar em um só espaço imagens de suportes distintos, o que não é o caso aqui, visto que os enquadramentos do cinema são o único suporte que abrem as possibilidades de constelação em cada capítulo.

Mas o que move, enfim, a montagem das pranchas warburgianas? Didi-Huberman diria que seria a busca por “fórmulas do primitivo” a partir de imagens que se atraem por intensidades semelhantes. Busca essa acionada após uma “queda vertiginosa na psicose” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 315) que teria ocorrido durante o internamento de Warburg. O filósofo argentino Fabián Ludueña Romandini sugere que essas pranchas seriam a mediação da própria loucura em si. Ou seja, que a matriz metodológica criada por Warburg não aconteceria após o processo de loucura, mas dentro desse processo. Como sua carta de 1921 já indicava, ele era incapaz de organizar as imagens segundo uma ordem de causalidade e a “doença” é central ao seu projeto iconográfico. Darei então as mãos a essa última hipótese, por entender que há nela uma provocação poderosa e vertiginosa para o próprio pensar analítico das imagens a partir de uma premissa puramente dionisíaca, e imaginando que isso pode de alguma forma acrescentar tanto ao debate sobre o “figural” tal como posto por Brenez.

O ensaio que Romandini faz sobre a figura de Warburg sugere que ao se sentir permanentemente acossado por alguns espectros não-humanos, o historiador alemão só conseguia organizar seu pensamento a partir de seu próprio desmoronamento psíquico. Leia-se: as imagens que ele buscava se dispunham sobre as pranchas como uma forma não de conter, mas de liberar os “demônios interiores” que o habitavam. Importante notar que, quando Warburg apresenta sua conferência sobre os rituais indígenas que tinham outra relação com a imagem, para muito além da mimese e da representação, ele também aponta que o surgimento da Primeira Guerra Mundial acontece em função de um problema da civilização ocidental – o de ter progressivamente domesticado seus próprios demônios. Com o desenvolvimento de tecnologias que romperam com a nossa relação de tempo e espaço, tais como os já mencionados trens, relógios, aviões e, por que não, o próprio cinema (ainda que Warburg não tenha citado este último), houve uma quebra do “espaço do pensamento” (*Denkraum*) que os antigos mantinham com forças daimônicas. Havia entre esses antigos uma distância necessária, sagrada e saudável entre a humanidade e o supra-humano.

No trecho de sua conferência-alforria²⁶ ministrada na clínica Bellevue, em 1923, Warburg cita a visita à aldeia Walpi, no Arizona, onde pôde assistir à chamada dança da serpente, um ritual dos Hopi em que os homens capturavam serpentes no deserto para, dentro dessa dança criada em espaços fechados, jogar esses mesmos répteis vivos sobre o chão de areia onde havia desenhos representando serpentes-raios. No momento em que as serpentes caíam no

²⁶ Foi em função dessa conferência que Warburg pôde receber alta dos médicos da clínica Bellevue

chão e desmantelavam esses desenhos de areia, elas mesmas se tornavam a imagem movente que invocava diretamente o raio em seu corpo rastejante. Não há mais a mediação da representação. A imagem criada por essa dança é a apresentação em si, as serpentes e os raios no céu que prenunciam a chuva se tornam uma só entidade nesse ritual. Cito esse relato específico para falar que, a partir dele, Warburg elabora sobre como a modernidade viria a destruir a citada distância fundamental entre os homens e os dáimones.

Como a humanidade se livra dessa vinculação forçosa com o réptil venenoso, tido como causa? Nossa era tecnológica não precisa da serpente para explicar e compreender o relâmpago. O raio não mais assusta o habitante da cidade, que também não mais anseia, como única fonte d'água, pela fértil tempestade de raios. Ele possui água encanada, e a serpente-relâmpago é diretamente conduzida à terra pelo para-raios. A explicação da ciência natural acabou com a causalidade mitológica. Sabemos que a serpente é um animal que está sujeito a ser dramaticamente exterminado, caso o homem assim queira. Portanto, a substituição da causalidade mitológica pela tecnológica extrai da serpente sua dimensão assustadora, sentida pelo homem primitivo. Se, com essa intuição da emancipação mitológica, ela na verdade o ajuda a responder satisfatoriamente o enigma da existência, é algo que não pretendemos afirmar agora. (WARBURG, 2015, p. 249)

A substituição da “causalidade mitológica” pela ciência poderia, para o historiador alemão, destruir o cosmos. Romandini acredita que a obsessão que cerca o projeto Atlas Mnemosyne surge da pulsão que nasce em Warburg para tentar, de alguma forma, reorganizar esse cosmos. Daí a identificação do próprio historiador com a figura mitológica do Atlas, que carregava o céu sobre os ombros para, com isso, instalar um equilíbrio entre esse céu e a terra. Eis então a brecha para afirmar que há um co-pertencimento entre a ciência e a loucura na metodologia sugerida pelo Atlas Mnemosyne, posto que o que movia a organização de suas pranchas era a ideia de que, para não ser subjugado por completo pelas forças que o acoassavam, Warburg precisava domar as imagens enquanto era domado por elas. Se os médicos da clínica Bellevue identificaram que seu paciente mais famoso sofria com uma sensação constante de estar sendo perseguido, Romandini afirma que eles apenas erraram a natureza dos sujeitos dessa perseguição: não eram humanos, eram demônios. Portanto, “não se tratava de uma iconologia, muito menos de uma antropologia; Warburg desejou assentar as bases de uma demonologia à altura da era tecnológica” (ROMANDINI, 2017, p. 31).

No texto de introdução ao Atlas Mnemosyne, publicado em 1929, poucos meses antes de sua morte, Warburg já falava de uma função – ou seria missão? – espiritual no núcleo duro de seu empreendimento iconográfico: “uma tentativa de introjeção na alma dos valores expressivos pré-formados na representação da vida em movimento” (WARBURG, 2015, p. 365). Não se tratava somente de uma possibilidade de ler as imagens a partir de um “princípio-

atlas” (DIDI-HUBERMAN, 2013a), em que nossos olhos vagueiam errantes sobre a estrutura bidimensional de uma prancha, em oposição ao “princípio-dicionário” de leituras necessariamente guiadas, orientadas para uma direção específica. Tratava-se, sobretudo, de fazer com que a humanidade pudesse voltar a sentir na alma que os valores expressivos das imagens não são apenas representações da nossa experiência no Planeta, mas são a pulsação da vida em si, de uma memória da humanidade que sobrevive em gestos.

Curiosamente, para melhor explicar do que falava quando tentava aproximar as imagens a partir de um *páthos* em comum, Warburg foi buscar na linguística a visualização sensível de seu projeto. A partir de um texto do linguista alemão Hermann Osthoff²⁷, descobre-se que vários adjetivos e verbos, mesmo quando eram flexionados e se transformavam assim em outras palavras, muitas vezes ainda se sustentavam sobre uma raiz que dificilmente perdia sua “identidade energética”, ainda que pudesse perder sua “identidade formal”. Mais adiante nesse mesmo texto de introdução ao Atlas Mnemosyse, ele faz outro percurso e, a partir de um conceito-chave no trabalho do zoologista e biólogo Richard Semon, dá outra pista sobre as fundações metodológicas de suas pranchas.

É na região da comoção orgiástica de massas que se deve buscar o mecanismo formador, que martelou na memória as formas expressivas do estado de máxima comoção interior (tanto quanto esta se deixa expressar na linguagem gestual) com tal intensidade que esse *engrama* da experiência passional sobreviveu como herança armazenada na memória, determinando, na condição de modelo, o contorno do que a mão do artista cria, tão logo os valores máximos da linguagem gestual pretendam, pela mão do artista, trazer a figuração à luz do dia. (WARBURG, 2015, p. 367)

O trabalho de Semon parte do princípio de que toda matéria orgânica, ao sofrer qualquer alteração energética, deixa inevitavelmente um tipo de carimbo. Esse carimbo Semon irá chamar de engrama. Leia-se,

O engrama é um acontecimento de mudança de energia na matéria orgânica que a marca com uma impressão duradoura. Uma alegria, um susto, conhecimentos adquiridos, um trauma, convicções, condicionamentos, uma epifania pode provocar marcas biopisíquicas que mesmo após a sensação física ter passado sobrevivem na memória. O engrama pode ser evocado ou pode ser relembrado espontaneamente, podendo levar o indivíduo a um comportamento automático, um reflexo espontâneo num movimento, uma expressão facial, que de forma discreta ou ativa conduz os movimentos do organismo. Em síntese, para Semon o engrama é uma mudança no

²⁷ A influência da pesquisa de Osthoff no pensamento warburgiano é reconhecida tanto na leitura que Didi-Huberman faz da *nachleben* (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 216) quanto no trabalho de introdução à Warburg empreendido por Carlo Ginzburg, notadamente no prefácio do livro *Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política* (GINZBURG, 2014).

sistema nervoso que cria traços de memória para preservar os efeitos de uma experiência (DUARTE, 2018, p. 11).

Por ser uma marca profunda na dimensão biopsíquica, o engrama aciona gestos involuntários, que não sabemos exatamente de onde vêm, mas sabemos, ou ao menos sentimos, que já os vimos antes, sem necessariamente lembrar onde e quando isso aconteceu. Warburg chamaria esses gestos de *Nachleben*, mais especificamente, *Nachleben der antike*, que é ora traduzido como *pós-vida* da Antiguidade, ora como *sobrevivência* da Antiguidade. Faço a escolha de usar o termo tal como Didi-Huberman o traduziu em seus primeiros anos debruçado sobre a obra warburguiana, ou seja, como “sobrevivências”²⁸. Para se chegar ao conceito de “sobrevivências” e o que isso implica para o pensamento estético, é necessário situar de onde parte o desejo de aproximação warburguiana dos objetos artísticos.

Resgatando a espectrologia estudada por Romandini, pode-se dizer que Aby Warburg é ele mesmo um espectro que desloca toda uma tradição de se entender a História da Arte como uma disciplina pontuada por tipos ideais da expressão artística e seus reivindicados pontos de origem. Rompendo com a perspectiva vasariana e winckelmanniana²⁹ de se aproximar do objeto artístico com um modelo temporal de grandeza e decadência, em que normas estéticas definem o que é “belo” e descartam tudo que escapa a elas, Warburg se pergunta se não seria possível que a História da Arte deixasse de ser reduzida a esses picos de vida e morte, saltos e quedas, nascimento e “Renascimento” de padrões e ideais do belo. A questão por trás de todo seu trabalho é essencialmente essa: e se as imagens fossem nada mais que sobrevivências (*nachleben*) que atravessam a História, aparecendo e reaparecendo em espaços e tempos distintos?

Não haveria um *tempo para a memória* das imagens – um obscuro jogo entre o recalçado e seu eterno retorno – que não fosse o proposto por essa história da arte, por essa narrativa? E, quanto à arte em si: não haveria um “corpo” de imagens que escapasse às classificações instauradoras no século XVIII? Não haveria um tipo de semelhança que não fosse o imposto pela “imitação do ideal”, com a rejeição do *páthos* que ela pressupõe em Winckelmann? Não haveria um *tempo para os sintomas* na história das imagens da arte? Terá essa história realmente “nascido” algum dia? (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 24, grifos do autor).

²⁸ Em uma conferência realizada no Instituto Warburg, em 2016, por ocasião dos 150 anos de nascimento do historiador, o pesquisador Ulrich Raulff defende que ambos os termos, “pós-vida” e “sobrevivência”, se aplicam à ideia de *nachleben*. Mas por entender que há uma dimensão de justaposição de tempos no empreendimento intelectual de Warburg e, portanto, de uma intenção de anacronizar a História, opto pelo termo “sobrevivência”, pois a ideia de “pós-vida” me parece ainda sujeita a uma cronologia do que vem antes e do que vem depois.

²⁹ Referência a Giorgio Vasari, que fez, no século XVI, os primeiros registros historiográficos de artistas do Renascimento, e a Johann J. Winckelmann, tomado como o fundador da disciplina de História da Arte a partir do livro *História da arte entre os antigos*, publicado em 1764.

Os desdobramentos dessas perguntas vão se manifestar no trabalho de Warburg já a partir de sua tese, finalizada em 1889, sobre como duas das mais famosas telas de Sandro Botticelli, *O nascimento da Vênus* e *Primavera*, são mais bem percebidas quando colocadas lado a lado com outras imagens tais como versos do poeta florentino Poliziano, uma novela de Francesco Colona, a representação das mênades antigas, passagens de Sêneca, Apuleio e Lucrécio, entre outras. Para Warburg, havia uma correlação energética entre as formas dispostas por todos esses elementos. Vem daí o principal operador teórico que ele iria usar em suas constelações de imagens: a *Pathosformel*, uma sobrevivência de formas de expressão que atravessam as paredes do tempo (tal como fantasmas).

A ideia de que cada obra carrega um *páthos*, ou seja, um impacto que desloca, uma experiência que reverbera no inconsciente coletivo e, sobretudo, uma capacidade de afetar e ser afetado, revela que Warburg percorreu o espólio cultural deixado por Friedrich Nietzsche quando este estabelecia, ao menos na primeira fase de seu pensamento filosófico, uma dualidade de aproximações estéticas complementares: haveria, para o Nietzsche de *O nascimento da tragédia*, uma tradição em valorizar uma visão apolínea da arte, no qual a expressão artística tem um discurso autômato e está sempre descolada da realidade que a cerca, preservando princípios de harmonia, racionalidade e equilíbrio das formas, em detrimento de uma visão dionisíaca, em que se potencializa a embriaguez criativa, as forças instintivas que não poderiam estar racionalmente afastadas do mundo, pois são o próprio mundo.

No ditirambo dionisíaco o homem é incitado à máxima intensificação de todas as suas capacidades simbólicas; algo jamais experimentado empenha-se em exteriorizar-se (...) Agora a essência da natureza deve expressar-se por via simbólica; um novo mundo de símbolos se faz necessário, todo simbolismo corporal, não apenas o simbolismo dos lábios, dos semblantes, das palavras, mas o conjunto inteiro, todos os gestos bailantes dos membros em movimentos rítmicos (NIETZSCHE, 2007, p. 31-32)

Não é coincidência que o trecho acima citado se articule tão bem com uma das mais intensas pesquisas iconográficas de Warburg, centrada nos movimentos das ninfas e seus “gestos bailantes”. Assim como Nietzsche, a Warburg interessa pensar a arte como uma intensificação das capacidades simbólicas. Cada um a seu modo e com propósitos certamente distintos, ambos conjuravam indomáveis e orgasmáticas forças sintomáticas e formas simbólicas do mundo em nome de uma humanidade menos domada ora pela moral cristã, para Nietzsche, ora pela tecnologia e ciência moderna, para Warburg.

Inevitável também não estabelecer a ponte entre esse clamor pelo dionisíaco sem lembrar da introdução que Carl Gustav Jung faz ao seu trabalho sobre arquétipos e o inconsciente coletivo. Há nele a afirmação de que, na sociedade ocidental, haveria um “depauperamento crescente dos símbolos” em razão de um protestantismo iconoclasta que teria feito desmoronar os muros da simbólica cristã (em desacordo a Nietzsche, Jung vê potência simbólica nos rituais cristãos originais). No entanto, antes mesmo de se ater ao embate direto entre o simbolismo católico e a razão protestante, ele reconhece:

A humanidade sempre teve em abundância imagens poderosas que a protegem magicamente contra as coisas abissais da alma, assustadoramente vivas. As figuras do inconsciente sempre foram expressas através de imagens protetoras e curativas, e assim expelidas da psique para o espaço cósmico. (JUNG, 2002, p. 23)

Essas poderosas forças do que Jung demarca como “inconsciente coletivo” que, ao contrário do “inconsciente pessoal”, independe das experiências individuais de cada um, são constituídas essencialmente por aquilo que ele vai chamar de arquétipos. Apesar de ter dado aos arquétipos conceitos que, ao longo de seu trabalho, foram se modificando, vou ater-me aqui à definição mais ampla e introdutória que Jung confere ao termo: formas da psiquê presentes em todos os tempos e lugares (JUNG, 2002). O arquétipo, ou símbolo, seria assim um mediador entre o material e o não-material, entre o cósmico e o físico ou, para usar zonas exploradas por Warburg em seu Atlas Mnemosyne, entre o *astra* das coisas siderais e o *monstra* das coisas viscerais. Para Jung, a função simbólica se encontra num lugar de passagem, num incessante movimento de unificar polos contrários. Qualquer semelhança com a ideia de “sobrevivências” em Warburg não é mera coincidência, é entender que houve entre o fim do século XIX e o começo do século XX uma latência em comum – um *páthos* compartilhado, talvez –, de que o progresso da ciência cartesiana e da tecnologia poderiam ser as trombetas de um apocalipse simbólico.

Uma outra aproximação, desta vez com um filósofo que não apenas chegou a conhecer Warburg, mas também frequentou sua biblioteca, Ernst Cassirer, ilustra bem como as apostas metodológicas warburgianas perturbavam o ambiente de sua época. Cassirer é autor de uma obra que se distancia em *quase* tudo no trabalho de Warburg, fundamentalmente pelo caráter historicista e disciplinar de suas investigações sobre o poder do imaginário, refutando a natureza anacrônica e transdisciplinar warburgianas. Porém, e daí o grifo no *quase*, em *A filosofia das formas simbólicas*, Cassirer faz um movimento rápido (de apenas duas páginas e meia), mas

vertiginoso, em direção ao pensamento warburguiano, e isso acontece quando ele tenta apresentar o conceito de “pregnância simbólica”. É Didi-Huberman quem faz a correlação:

Ficamos impressionados, à leitura dessas duas páginas, com o aparecimento de temas como a “pulsção” [*Pulsschag*], a “fluidez” [*Bewegtheit*], a “participação” [*Teilhabe*] e, principalmente, o “entrelaçamento” ou “intricação” [*Verwobenheit*]. Não por acaso, é no capítulo sobre sintoma que a formulação mais exata é encontrada por Cassirer: “(...) chamamos ‘pregnância simbólica’ à relação em virtude da qual um sensível inclui um sentido e o apresenta *imediatamente* à consciência (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p.381, grifo do autor).

Para os especialistas em Cassirer, esse seria o conceito chave na *Filosofia das formas simbólicas*, pois seria aí que a ideia de símbolo entraria em contato direto com a noção de organismo, na tentativa de compreender como, para muito além da linguagem, os movimentos do corpo e, portanto, os gestos, estão impregnados por um imaginário que é sintomático. É possível, assim, chegar a uma definição de imaginário que pode, sim, ser aplicada à metodologia warburguiana: a de que ele é o acervo de constituições matriciais que foram e são construídas pela espécie humana, o voo sem pássaro, o sorriso sem gato, o arcabouço de imagens não-visuais que acumulamos em todos os tempos e espaços.

Portanto, estar diante das imagens não é isolá-las de seu tempo, mas entendê-las como o próprio tempo a partir da simbologia nelas contida. E se os movimentos do tempo estão sedimentados e cristalizados na imagem, abrir essa imagem é, portanto, abrir o tempo dela e alcançar, com isso, os rastros de um momento energético em que atuam forças, com frequência, dionisíacas. O tempo é lido aqui como um “eterno retorno”, para citar novamente Nietzsche, de ondas que vêm e vão. “Ondas mnêmicas”, segundo o próprio Warburg, ao perceber a memória como um movimento pendular.

Uma vez que as quatro cidades pelas quais esta tese vai caminhar surgem de diferentes intensidades manifestadas em gestos que estarão constelando em agrupamentos tornados mapas, é importante entender de que forma é possível se aproximar da ideia de *Pathosformel* em Warburg e como o uso disso não se configura exatamente como uma metodologia de análise, mas sim de uma aposta metodológica com aberturas para o desconhecido, para a poesia, para os dáimones que, porventura, venham a surgir no percurso.

As imagens que vão se mover nos próximos capítulos não estarão dispostas tal como Warburg as organizava em seu próprio Atlas. Ou seja, elas não serão consteladas ao lado de imagens de outras plataformas artísticas, ou de tempos e espaços para além da experiência do que foi o Brasil dos anos 2010, ainda que inevitavelmente os gestos contidos nelas abram o

tempo desse cinema brasileiro para muito além dele próprio, permitindo que a literatura, a música e as artes visuais de outros tempos e espaços entrem em contato direto com as cenas escolhidas em cada constelação.

Como já colocado previamente, há sim um evidente trabalho de historização dos enquadramentos que vão “bailar” no atlas urbano que será tecido nas próximas páginas. Por que então o projeto constelacional de Warburg se torna essencial ao empreendimento que se pretende realizar aqui? E mais: é possível que a análise fílmica e, portanto, a inevitável interpretação e significação de alguns gestos e das figuras que compõem uma cena, dialoguem com uma aposta metodológica que, a princípio, segue um caminho contrário ao do exercício hermenêutico? Para responder à última pergunta, acredito que sim, que dada a concentração simbólica de alguns gestos, corpos e objetos, é possível concluir que a interpretação e a significação estejam já na superfície sensível de várias das imagens que serão aqui dispostas. Maurício Lissovsky frisa que existe sempre um risco, que deve ser corrido, quando os pesquisadores contemporâneos buscam Warburg para se aproximar das imagens:

Para boa parte dos leitores contemporâneos de Warburg, na tensão entre texto e imagem reside o próprio coração do método, seu núcleo problemático. É natural que Ginzburg ressalte que aí repousa também todo o seu risco. Risco da leitura “fisionômica” dos documentos, na qual “o historiador lê neles o que já sabe, ou crê saber, por outras vias” (Ginzburg, 1990, p. 63): risco da “circularidade” das interpretações. No entanto, como se trata de imagens, este risco talvez deva ser obrigatoriamente corrido. (...) A despeito disso, o problema crucial do método nunca teria sido reforçar as precauções e os procedimentos críticos, mas o de admitir, como sublinhará Agamben, que o ‘círculo hermenêutico’ é inerente à produção do conhecimento nas ciências sociais. Nesse sentido, como veremos adiante, a circularidade talvez não devesse ser colocada do lado dos embaraços, mas das soluções. (LISSOVSKY, 2014, p. 307)

O risco da circularidade das interpretações é, portanto, assumido aqui, uma vez que paralelamente à tentativa de capturar os afetos pulsantes dentro das imagens e as economias figurativas que se acionam em algumas delas, há também uma análise que tenta esmiuçar alguns elementos que ajudam a sentir e a compreender esses afetos. Afinal de contas, se detecto que alguns gestos se repetem, detecto sintomas tais como eles são lidos por Freud: como manifestações de recalques. No exercício de aproximar Warburg de Freud, Didi-Huberman afirma: “tanto Warburg quanto Freud interrogaram a cultura em seus mal-estares, seus continentes negros, suas regiões de inatualidades e sobrevivências e, portanto, de recalcamientos” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 245). Mais adiante, ele afirma: “Warburg procurava a persistência sintomática das formas ou ‘fórmulas’ no cerne das lacunas de

significação” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 246). São os sintomas, portanto, que podem me ajudar, em algum momento, a ver como o cinema opera possíveis respostas, ou novas perguntas, à engrenagem de questões do problema de pesquisa.

A respeito da pergunta sobre como a metodologia constelacional de Warburg pode ser útil para esta pesquisa, três motivos se revelam fundamentais:

Primeiro, na busca pelas condições de existência dentro das cidades sensivelmente imaginadas pelo cinema contemporâneo brasileiro, acredito que exercitar a correspondência afetiva entre gestos que atravessam um corpo de filmes – bem como os corpos nos filmes – é, em si, um gesto da própria pesquisa em trabalhar com uma cosmologia simbólica em que as coisas só são porque são juntas. Se o cogito cartesiano ou a moral cristã frustraram as pulsações dionisíacas do imaginário, que se restabeleça, a partir desses filmes, uma possibilidade existencial outra fundada na coexistência das imagens. O mundo em que vivemos enquanto esta tese é escrita demonstra um esgotamento na estrutura extrativista do capital financeiro e do sujeito neoliberal. Paralelo a isso, há a crise de um modelo crítico que, na sua própria estrutura de disciplinas cada vez mais isoladas e ensimesmadas, trabalha muitas vezes tecendo as fundações de corpos que negam as diferenças. Corpos que passaram a assimilar os conceitos de liberdade e integridade como bens materiais sempre sujeitos à destruição da alteridade.

Portanto, os filmes que poderiam ser de outro modo minuciosamente dissecados em suas estruturas individuais e autorais, reforçando ou desmontando sistemas fixos de linguagem da imagem em movimento, serão manuseados a partir de abordagens que os façam existir e se expandir a partir do contato com outros filmes, sem com isso perderem suas naturezas únicas. Lidos em co-pertença de gestos que sobrevivem dentro de suas construções narrativas, eles se tornam capazes de criar um outro movimento, que não está apenas contido na materialidade dos filmes, mas na relação do cinema com o tempo sobre o qual ele é banhado. Em uma mirada rápida e desatenta, o exercício de montagem das constelações-mapas poderia flertar com a prática fetichista mais comum da cinefilia de estudar filmes a partir da semelhança entre quadros, ângulos, *mise-en-scène* e, no bojo de tudo isso, autorias, dando um peso extraordinário à entidade do artista. Apesar de carregar em seu nome o pressuposto de um molde, a *Pathosformel* que opera na combinação de imagens no atlas warburgiano ou a *mise-en-relation* que aglutina a análise figural breneziana estão bem menos interessadas nos contornos apolíneos das formas e bem mais estimuladas pela vibração dionisíaca que elas fazem transbordar desses contornos.

O segundo motivo se dá pelo próprio “gesto de pesquisa”, para lembrar de Flusser, mobilizado por Warburg. Gesto esse não apenas contaminado por intuições, mas sobretudo pela busca de um corpo teórico transdisciplinar que, tal como as imagens, pudessem se mover em torno de uma intensidade e, no caso mais específico do Atlas Mnemosyne, em torno de alguns *páthos*. Leia-se: ao falar de imagens cinematográficas, inevitavelmente trago aqui e ali conceitos que rondam a especificidade dessa arte, mas me interessa sobretudo a possibilidade de buscar conceitos de outros campos do conhecimento para potencializar o debate em torno do que essas imagens fazem vibrar.

Por fim, quando Nicole Brenez tenta explicar seu método de análise fílmica baseado na combinação dos valores figurativos que pulsam entre as obras, ela diz que “é como ter um mapa, mas não o país”, subtende-se que sua mirada sobre os filmes só pode ocorrer mediante o entendimento de que a combinação de tais obras deixa de ter fronteiras bem estabelecidas. Não conseguimos olhar onde a terra começa e onde ela termina. É exatamente essa perspectiva que adoto para intuir os caminhos páticos que esses filmes podem demonstrar. No mapa, nossos olhos podem percorrer todos os espaços ao mesmo tempo. O Atlas, a figura mitológica que, mais tarde, viria a nomear conjuntos cartográficos, torna-se assim um meio de pensamento por imagens cujo caminho será traçado somente a partir de atrações e pulsões afetivas.

Na afirmação de que os agrupamentos de sequências montados para cada uma das quatro cidades aqui dispostas são mapas imagéticos constelacionais, há nessa nomenclatura também um sentido de movimento e transitoriedade na leitura do termo. Movimento e transitoriedade são dois conceitos caros a este trabalho, posto que é no movimento que os gestos do cinema podem ser “congelados” e é na consciência de transitoriedade que posso caminhar e, a partir dos passos que dou, desenhar meus próprios mapas. Bruno lembra que:

Descobrimos que desde o início da cartografia, mesmo antes de ser gravada em nosso papel de parede móvel - ou seja, na tela branca do cinema - o mapeamento era uma atividade transitória. O terreno dos mapas efêmeros que povoaram essa história não se reduz aos quadros de atividades náuticas, mas também a mapas desenhados em materiais transitórios: arranhados na areia, desenhados na terra, esculpidos em madeira ou pedra, desenhados nas paredes, desenhados em vidro e pergaminho, impressos em tecidos e pintados no corpo. Como o próprio remapeamento do corpo fílmico no espaço, o mapeamento tem sido uma atividade háptica (BRUNO, 2007, p. 273, tradução minha).

Ainda sobre o tópico do movimento, ficam algumas questões sobre a aplicabilidade de Warburg nos estudos cinematográficos: De que maneira buscar imagens no cinema que possam potencializar o debate e fazer desvelar sobrevivências? Seria por aquilo que o gesto *representa*?

Pela expressão facial, poses e enquadramentos de quem aciona esse gesto? Ou por aquilo que, para além das bordas formais da imagem, esses mesmos corpos transparecem naquilo que pulsa dentro deles? Há aqui uma aposta de que pode ser uma combinação de tudo isso, sem ser exclusivamente qualquer uma dessas coisas. Reconheço que a ideia de aposta é ponto nevrálgico neste trabalho: aposta-se aqui que os corpos produzem pensamento, aposta-se que Warburg, o homem que conversava com borboletas³⁰, conseguiu ter uma intuição metodológica capaz de abrir o tempo das imagens, aposta-se que os espaços vazios entre essas imagens dispostas numa constelação-mapa são tudo, menos vazios. “O atlas warburgiano é um objeto pensado a partir de uma aposta. A aposta de que as imagens, agrupadas de uma certa maneira, nos ofereceriam a possibilidade – ou melhor, o recurso inesgotável, de uma releitura do mundo” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p.19, 20).

Importante lembrar que essas apostas metodológicas de Warburg passam por algumas alterações ao longo de sua vida. Em um primeiro momento, o historiador alemão buscava aquilo que ele chamava de uma *Pathosformel* das imagens, e, já em seus últimos anos de vida, usou como ferramenta de atração de imagens um “princípio-atlas” (DIDI-HUBERMAN, 2013a). Há, portanto, duas maneiras de se aproximar das sequências cinematográficas em questão, e ambas dizem respeito a intenções (e intuições) metodológicas distintas aplicadas por Warburg, porém imbricadas uma na outra: a primeira está na identificação dessa *Pathosformel*, ou seja, fórmulas do patético, de fisionomias, movimentos e gestos que sobrevivem e se manifestam em imagens que atravessam tempos e espaços. E a segunda está ligada a um projeto ambicioso, em que Warburg tentava, a partir de uma arqueologia dos saberes, montar pranchas em que as imagens passassem a estabelecer uma contiguidade de forças entre elas.

Para além de todas essas intuições que, paradoxalmente, são científicas, posto que há um rigoroso exercício constelacional (inesgotável, tanto no caso de Warburg com seu inacabado *Atlas Mnemosyne*, quanto no de Walter Benjamin, com o também inconcluso *Passagens*) de retrabalhar o conceito de memória em nossa sociedade, há também uma outra aposta em jogo. A de que o pensamento por imagens warburgiano é um pensamento em movimento e, portanto, perfeitamente aplicável ao cinema. Ainda que não tenha em nenhum momento trabalhado com qualquer imagem cinematográfica, Warburg criou um método de

³⁰ No prefácio que faz ao livro de Michaud sobre o “Aby Warburg e a imagem em movimento”, Didi-Huberman menciona que Warburg podia passar horas conversando com borboletas, insetos que eram eles mesmos a própria imagem-pulsão, e lembra que a palavra *imago* designa o estado definitivo dos insetos na metamorfose completa. A borboleta é uma metamorfose completa.

montagem das imagens que, segundo Philippe Alain-Michaud, termina por criar um movimento muito semelhante ao do próprio cinema.

Rolagem, comparecimento, corte: as imagens reunidas por Warburg nas pranchas Mnemosyne funcionam à maneira de sequências descontínuas, que só manifestam sua significação expressiva sob a condição de serem tomadas numa disposição de encadeamento: os painéis funcionam não como quadros, mas como telas onde são reproduzidos, na simultaneidade, fenômenos que o cinema produz na sucessão (MICHAUD, 2013, p. 300).

Se na prancha de Warburg as imagens estão simultaneamente sendo dispostas em nosso campo de visão, enquanto que no cinema há necessariamente uma estrutura de encadeamento delas, há uma natureza em comum entre a montagem criada por Warburg e o conceito de montagem-colisão de Eisenstein, quando este afirma que dispor imagens juntas no cinema é um fenômeno que precisa ser experimentado muito mais pela ordem da química do que da física. Ou seja, trata-se mais do que as imagens-símbolos podem compor e decompor quando em contato direto com outras e menos do que elas querem significar quando dispostas exclusivamente num jogo de ação e reação, leia-se, de um processo associativo ao modo Kuleshov³¹. Michaud pontua também que há outra semelhança fundamental entre o método Warburg e a teoria da montagem de Eisenstein: assim como nas elaborações do cineasta e teórico russo, as imagens na prancha do Atlas Mnemosyne funcionavam como ideogramas ou hieróglifos muito semelhantes à sintaxe visual eisensteiniana.

É assim que um modo de pensar primitivo (por hieróglifos figurativos, por imagens) evolui, imperceptivelmente, para o pensamento conceitual. Porém há mais do que isso: nos exemplos escolhidos por Eisenstein, a combinação de duas figuras produz não apenas um conceito, mas o conceito de uma ação. Foi dessa maneira que, quando de sua viagem ao Novo México e ao Arizona, no inverno de 1895-1896, Warburg descobriu nas aldeias indígenas um tipo de pensamento que provinha estritamente das imagens e agia através das imagens (MICHAUD, 2013, p. 327).

Não à toa, as associações entre o pensamento teórico de Eisenstein sobre o conceito de cinema e a prática metodológica de Warburg diante daquilo que ele entendia como uma ciência da cultura disposta em pranchas de imagens têm uma influência em comum: Nietzsche. Em um de seus trabalhos dedicado ao cinema, Rancière lembra da influência do filósofo alemão nas artes russas do começo do século XX e de como as pulsões dionisíacas às quais Nietzsche fazia referência levaram Eisenstein a perceber que as imagens móveis poderiam, finalmente, alterar a balança de uma premissa aristotélica das artes que privilegiavam a racionalidade da intriga, o

³¹ Referência ao “efeito Kuleshov”, série de experimentações de Lev Kuleshov, professor de Eisenstein, em que o espectador era induzido a extrair significados quando via algumas imagens em sequência.

muthos, e simultaneamente desvalorizavam o efeito sensível das obras, o *opsis*. Ainda que não mencione Warburg em sua pesquisa, Rancière abre caminhos para que possamos estabelecer conexões diretas entre a “matemática dionisíaca” empreendida na montagem dos filmes do cineasta russo e o Atlas Mnemosyne.

Língua apolínea das imagens que dá ao discurso sua forma plástica e língua dionisíaca das sensações: o modelo nietzschiano da tragédia, que havia sustentado, notadamente na Rússia, as teorizações simbolistas da poesia e do teatro, é evidentemente reconhecível na dupla “dialética” do orgânico e do patético. (...) Eisenstein radicaliza essa união, ao identificá-la, por provocação, com o cálculo pavloviano dos reflexos condicionados que deve “lavrado como um trator o psiquismo do espectador” para fazer brotar uma outra consciência. O rigor matemático da montagem “orgânica” deveria engendrar o salto qualitativo “patético” e garantir a exata adequação entre a propagação da ideia comunista e a manifestação de uma ideia nova da arte (RANCIÈRE, 2013, p. 30).

Sobre o uso da montagem eisensteiniana com a intenção de “fazer brotar uma outra consciência”, é necessário também pôr em relevo o que também afasta o pensamento por imagens de Warburg e a ideia de montagem-colisão. Se no cinema paradigmático e dialético do diretor russo, o controle das imagens acontece em torno de uma busca por uma síntese que, por forças ideológicas centrípetas, precisa passar uma mensagem, na montagem das pranchas do historiador alemão, a disposição das imagens, pelo contrário, aciona uma força centrífuga, abrindo as imagens muito mais do que as condensando em uma ideia (e igualmente as condicionando a essa ideia).

Como é impossível, pelo caráter movente do cinema, imobilizar essas sequências de filmes fixas numa mesa ou prancha, o que se fará aqui, como já mencionado, é um exercício de imaginação textual. É preciso mover essas imagens, inclusive para fazer saltar o que há de impreciso nelas, e a maneira que encontro para chegar mais perto dessa experiência que só pertence ao cinema é me inserindo nos intervalos entre as cenas, passeando por elas, colocando minhas moléculas em contato direto com as moléculas que saltam dos gestos acionados pela duração de cada sequência.

Em seu projeto de analisar o cinema a partir das construções espaciais sensíveis criadas pelas obras cinematográficas, Giuliana Bruno não à toa escreveu um livro cujo título indica igualmente a intenção de ser ela mesma uma *flâneuse* passeando intuitivamente por dentro delas: *Atlas of Emotion*. O mapa do “país da ternura”, desenhado por Madeleine de Scudéry para ilustrar o território sensível de seu próprio romance, não por acaso é usado como um gatilho da psicogeografia fílmica realizada por Bruno com seu corpo-pensamento. As nomeações que

Scudéry dá às cidades e as formações geográficas que desenha correspondem a sensações, pois os espaços que seu romance visita são erguidos de intensidades e afetos. O princípio-atlas warburgiano, enquanto ciência que se articula com a loucura, oferece a oportunidade de expandir as construções sensíveis das cidades desenhadas pelos filmes aqui escolhidos a ponto de me permitir, tal como Marco Polo ficcionalmente fez com o imperador Kublai Khan, imaginar que cidades são essas a partir do sensível que nelas se expande ou se contrai:

A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que reflui das recordações e se dilata (...). Mas a cidade não conta seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos para-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras (CALVINO, 2015, p. 14-15).

As intensidades presentes em gestos da cinematografia nacional contemporânea poderiam facilmente ser confundidas aqui com um regime de representação compactuado pelas respectivas diegeses em que surgem. Mas, para muito além da representação, que neste caso diz respeito ao estado de desconforto com o viver em determinados projetos de cidade e à resposta possível a isso, há algo no conjunto de expressão dos rostos, disposição das cenas, dos corpos e nas montagens de planos dessas sequências que expandem o debate para outras imagens – muitas vezes, aliás, imagens literárias, imagens musicais. Todas elas, uma vez dispostas sobre diferentes constelações, podem abrir camadas simbólicas que alargam o extracampo dessas sequências e, por tabela, desses filmes. Cada conjunto de gestos aglutinados por uma intensidade e, em alguns casos, um *páthos* específico cria, portanto, o epicentro emocional de cada uma das quatro cidades.

Busco então capturar não apenas a espacialidade háptica dos filmes que orbitam o *corpus*, mas igualmente tento sentir a vibração de um tempo antropológico que se abre quando esbarro com essas imagens. Minha intenção, uma vez que atravesso o posto de imigração dessas cidades, poderia facilmente se deter em observar que história nos contam as faíscas produzidas no contato não somente entre as sequências escolhidas. No entanto, é na “iconologia dos intervalos” (MICHAUD, 2013), ou seja, naquele espaço aparentemente vazio entre uma imagem e outra, que se pretende aqui buscar qual o princípio ativo que faz com que esses planos ou sequências se atraiam. Fala-se aqui das bases para o que se convencionou chamar de linguagem cinematográfica: a construção de imagens que os espectadores criam a partir da colagem, ou seja, da aproximação, entre uma imagem e outra. Mas o que se fará aqui é uma reapropriação dessa gramática básica do cinema. Leia-se, a ideia de produzir sentidos quando uma imagem colide com outra será usada neste caso não para criar narratividades, mas para

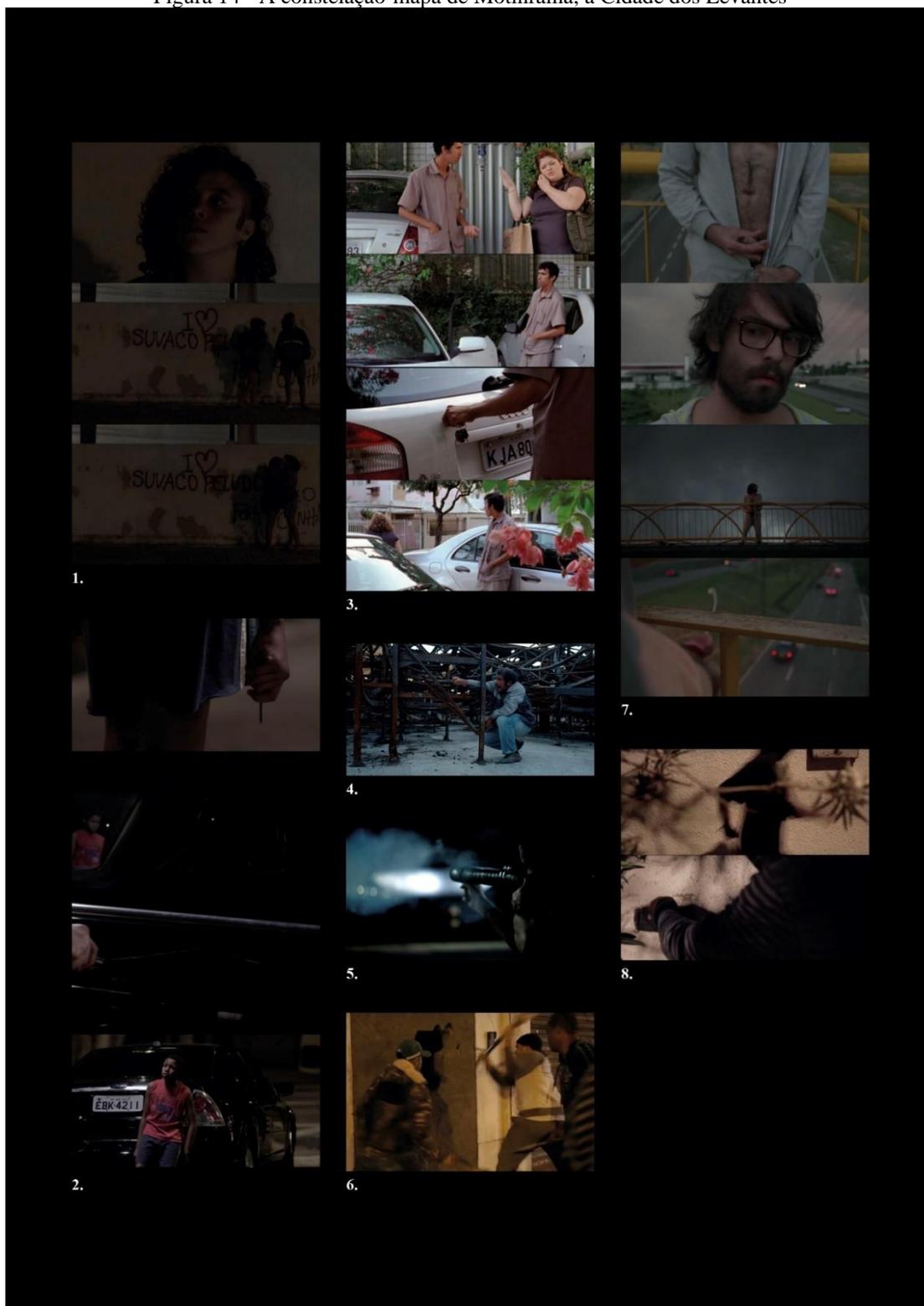
produzir sensações em comum vindas de filmes que, a princípio, parecem ser bastante diferentes uns dos outros, mas vão se revelando muito próximos em suas estratégias visuais.

Importante pontuar que a premissa da leitura óptica do cinema é herdeira de uma perspectiva renascentista de uma observação contemplativa – e apolínea – dos espaços e, simultaneamente, de uma redução ao exercício apreciativo da arte a uma espectralidade fixa, um olhar descorporificado. Bruno pontua que não se trata de negar a visualidade do cinema – o que seria negar o próprio cinema – ou de perceber esse *ocularcentrismo* como um lugar de poder regulatório sobre os corpos, mas de incorporar a esse olhar uma perspectiva dionisíaca, cujo entendimento suscita que os corpos vistos também são corpos sentidos. Em um trabalho cartográfico e arquitetônico de, a partir das cidades e das edificações nelas presentes, perceber o cinema essencialmente como uma linguagem capaz de criar novos conceitos de espacialidade, Bruno, a exemplo de Warburg, constrói o seu próprio atlas, em que o cinema é lido não apenas como imagem que se move. Mas como imagem que se move em nós.

Portanto, deixo uma recomendação de leitura: como todas as 79 pranchas montadas por Warburg em seu Atlas Mnemosyne foram pensadas para a leitura visual, sem que houvesse necessidade de qualquer suporte textual que pudesse explicá-las, bem como qualquer indicação que guiasse o olhar a ver algumas imagens antes de outras, minha sugestão é a de que esse pensamento por imagens contamine igualmente a experiência pela navegação dos próximos capítulos. Ou seja, que cada mapa imagético constelacional das cidades imaginadas possa ser observado com atenção e tempo de respiro antes mesmo que se avance sobre o texto. É bem possível que as imagens em si bastem para criar linhas de força próprias e direcionar sensações diversas. Semelhanças entre os afetos disparados nesse primeiro momento de observação das constelações e os caminhos abertos em seguida não serão mera coincidência.

4 MOTINRAMA - A CIDADE DOS LEVANTES

Figura 14 - A constelação-mapa de Motinrama, a Cidade dos Levantes



Fonte: Print do filme, tirado pela Autora, 2020.

“Com sorriso de disfarce, a esperar na solidão/ Unção, meus irmãos sem fé, com ambição/ Fase triste mostra a indignação/ Acúmulo de mágoa, já, desilusão”

Racionais MC's

Para se chegar à Motinrama, os viajantes são obrigados a entregarem em guaritas fronteiriças documentos atualizados que poderão ser, porventura, rastreados, caso os estrangeiros desobedeçam a normas do bem-estar comum. Mas o bem-estar, em Motinrama, é uma qualidade farmacêutica, receita pelos melhores médicos aptos a distribuir ansiolíticos a todo cidadão de bem. Os maus cidadãos, no entanto, cospem os remédios ao virar da esquina. E discretamente inscrevem seus desejos no arranhar de paredes, carros, câmeras, todo e qualquer monumento do progresso. Os desejos não são negociáveis na Cidades dos Levantes, porque a eles os órgãos oficiais sequer se endereçam. No mercado paralelo, no entanto, é sabido que martelos, machados, pregos e sprays de tinta, proibidos nas negociações legais, tornam-se itens valiosos nos intervalos das sombras da noite.

A temperatura é sempre devidamente controlada por um ar ideologicamente condicionado. A topografia é irregular, com pontos muito altos e muito baixos, mas ainda assim foi possível abrir ruas e avenidas que facilitassem a circulação de canos, pessoas e fuzis da polícia. Nas passarelas suspensas que cruzam essas ruas e avenidas, os cidadãos de bem andam olhando pra baixo. Os demais olham para o lado, tentando despistar os olhos vigilantes daqueles que mandaram construir todos esses pavimentos. Quando conseguem escapar das zonas cobertas pela supervisão das torres, esses outros cidadãos gozam, transbordam, fazem escorrer seus desobedientes desejos pelas brechas de concreto. O beijo, o gozo e os desejos se tornam mais intensos quando movidos pela expectativa da emboscada.

As edificações em Motinrama se diferenciam pela localização. Mais próxima ao centro da cidade, largas avenidas se cruzam com ruas que passam debaixo de viadutos que desembocam em túneis. Ao redor desse centro, prédios cada vez mais altos impedem que a luz do sol toque no chão. Das poucas casas que sobraram nessa região de entorno, todos os estilos arquitetônicos se dissolvem em uma só paisagem murada. O coito dos tijolos que roçam por cima de outros tijolos está autorizado.

Conta-se que alguém, algum dia, tropeçou na calçada, caiu no chão e ao encostar um dos ouvidos no asfalto, escutou o barulho de vários rios sussurrando a insurreição. “Mais de um século aqui encarcerados”, eles diziam, “só nos restava chorar. E das lágrimas fizemos brotar novas nascentes, e dessas nascentes alimentamos novos leitões, e todos os leitões vão, um dia,

desaguar na cidade, rompendo as pedras que atiraram sobre nós”. Essas palavras passaram a circular, sempre em voz baixa, entre algumas pessoas. Todos esperavam, em um misto de expectativa e apreensão, pelo dia que os rios reapareceriam.

Enquanto esse dia não vinha, uma cena passa a se repetir em pontos diferentes da cidade: latarias de carros são arranhadas, com uma chave, com um prego, tanto faz. O que importa é que a câmera acompanha o percurso do risco. Do começo ao fim. Ninguém via (só o cinema), ninguém falava sobre (só o cinema), mas se sabia que aqui e ali, em ações aparentemente isoladas e camufladas, outros riscos, visíveis e invisíveis, começaram a ser desenhados sobre o espaço e eis então que desses movimentos individuais surgia o mapa de uma silenciosa rebelião à espreita do olhar. De que olhar eles se escondiam?

Sabe-se de Motinrama porque ela, como tantas outras cidades por entre as quais esta tese vai caminhar, foi filmada. Por múltiplas câmeras e narrativas, sob o olhar de múltiplos diretores. Os indícios de sua existência são capturados no jogo entre o campo e o extracampo de filmes que acionam de formas distintas o gesto de uma reação camuflada a algum sistema de opressão. Para que essa cidade exista é preciso, portanto, que haja um exercício de aproximação entre algumas imagens, e que elas sejam compreendidas tanto na singularidade do que movem dentro dos respectivos filmes em que estão inseridas, quanto naquilo que disparam quando colocadas em zonas de vizinhança.

A começar então por aquilo que, na leitura que faço do mapa da cidade, chamo de seu epicentro emocional: um homem e um menino rasgando carros. Em duas sequências cinematográficas, a ponta do metal corta a lataria do automóvel e, no rosto de quem deixa essa marca, a expressão de uma raiva tão contida quanto a água de uma represa naquele segundo antes de surgir em sua parede a primeira fenda. As cenas em questão estão presentes em dois filmes brasileiros lançados em 2013: *O som ao redor*, de Kleber Mendonça Filho, e *Riocorrente*, de Paulo Sacramento. Não coincidentemente, 2013 será também o ano em que uma barragem se rompe no Brasil, no corpo de um movimento de rua que continha em si todas as ambiguidades e contradições do cenário sócio-político do país. As sequências que exibem esses dois personagens imprimindo, anonimamente, a marca de uma frustração acumulada, antecedem e, de certa forma, prenunciam o que se daria no próprio cinema nacional produzido nesse período.

O gesto do risco intencional no carro não é um, portanto, que deva ser tomado por menos. Quando ele surge em dois filmes que, de formas completamente distintas, discutem

essencialmente um mal-estar urbano, sua repetição deixa de ser acaso para ser lida como sintoma. Mas, para além de sintoma de algo bastante específico como, por exemplo, o cenário político brasileiro, essas sequências ganham força quando passamos a observá-las como traços sobreviventes de um campo energético que vai muito além dos filmes nos quais elas surgem. Porque talvez não tenhamos visto exatamente essas cenas antes. Mas com certeza já vimos essas imagens antes. Pois elas contêm o *páthos* de um enfrentamento, uma insubordinação astuciosa, feita na intenção de deixar sua assinatura gravada no espaço sem que se saiba quem a assinou. Uma desobediência que só pode se fundar na não existência de testemunhas.

No entanto, a câmera que naturalmente seria o olho aniquilador a frustrar esse movimento de latarias de carros sendo riscadas, termina por amplificá-lo. Simulando ela também a insubordinação de estar ali registrando aquela imagem, suas intenções se fazem ambíguas: ao mesmo tempo em que torna visível o debate sobre o porquê da essência necessariamente invisível dessa ação, ela também toma para si a autoria do gesto, é também a câmera quem risca. A imagem e o registro dessa imagem compartilham aqui não apenas de uma mesma natureza petulante diante daquilo que é, convencionalmente, autorizado a existir, como de uma cumplicidade do espectador e uma certa torcida deste para que os gestos indisciplinados, dos personagens e da câmera, aconteçam. Pois há também nesses planos uma energia de resposta possível – o risco – a ambientes impossíveis – a opressão do *status quo*, aqui reificado na figura de carros.

Os carros, vale pontuar, são elementos que ganham centralidade não apenas nessas duas sequências, como na diegese de ambos os filmes e em várias outras narrativas do cinema nacional contemporâneo. Se eles são riscados (e veremos no Capítulo 7 que eles serão, também, queimados), é porque se risca aí também o projeto de uma sociedade de consumo que, perversamente, faz uso desse mesmo objeto para validar a existência do sujeito subalternizado no espaço. Em um estudo sobre como os carros criaram particulares laços de pertencimento em comunidades negras nos Estados Unidos – afinal, nas políticas segregacionistas das leis Jim Crow³² em que pessoas negras só podiam ocupar vagões de trens destinados a elas, ter um carro era um equivalente de liberdade –, Paul Gilroy percebe a ambivalência do objeto. Algo que pode, facilmente, se aplicar aos personagens que, tanto no caso do guardador de carros em *O som ao redor*, quanto do menino que mora na rua em *Riocorrente*, circundam os automóveis que riscam como quem simultaneamente odeia e deseja possuí-los: não acontece à toa o gesto

³² Pacote de leis que vigoraram nos Estados Unidos entre 1876 e 1965 e que institucionalizaram a segregação racial.

final de ambas as cenas em que esses personagens se encostam nos carros como se estivessem de posse deles naquele momento.

Em muitas partes do mundo, o automóvel e as atitudes frente a ele forneceram mais testes ao capitalismo de consumo e seu poder de despolitizar, desorientar e mistificar. Uma análise sobre os carros pode iluminar como se dá a aplicação silenciosa de uma racial – e, portanto, econômica – segregação espacial, característica crescente da vida metropolitana em vários países subdesenvolvidos. O automóvel também ajuda a demonstrar as cada vez mais profundas linhas de divisão de classe encontradas em comunidades raciais dispersas que são tudo menos espontaneamente sólidas, homogêneas ou unificadas (GILROY, 2010, p. 23, tradução minha).

A segregação espacial é uma marcação de cena importante nas duas sequências mencionadas. Bem como o gesto que surge em desafio a ela. Diferenciam-se, nesse aspecto, de outras sequências que se colecionam na história do cinema em que ações são intencionalmente filmadas com um conjunto de valores morais capazes de dar ao espectador uma antipatia imediata pela imagem. Nessas duas sequências-chave de pequenas e discretas insubordinações, é turva a linha divisória entre algo que funciona como uma vingança eticamente válida e o que nasce apenas como um impulso cruel de seus perpetradores.

Os olhares enunciados, por exemplo, nos rostos dos meninos de *Os esquecidos* (1950), de Luis Buñuel, quando eles estão prestes a rasgar e roubar a bolsa de um mendigo cego são semelhantes ao olhar do ardiloso e discreto protagonista de *O batedor de carteiras* (1959), de Robert Bresson, quando ele entra em ação no metrô de Paris. E todas essas expressões estão espelhadas, em maior ou menor intensidade, nos olhares e expressões do flanelinha e do menino que riscam os carros em *O som ao redor* e *Riocorrente*. No entanto, pela maneira como e onde ambas essas últimas duas sequências são colocadas nos filmes, não é possível estabelecer com elas uma relação imediata de inquestionável repulsa pelo gesto em si. Há algo de gratificante nessas sequências de carros sendo rasgados.

Nos filmes em questão, as sequências funcionam ora como o prólogo sobre um estado de espírito que dará o tom de todo o resto do filme (*Riocorrente*), ora como a resposta possível e legítima a uma situação evidente de opressão (*O som ao redor*). De todo modo, para o caminho que farei, são essas as duas sequências que me fazem querer entrar na cidade onde imagino que essas imagens aconteçam. Sou levada pelo cinema a passar por ruas, passarelas e casas, e encontrar nesses espaços pessoas acionando gestos de resposta, numa casualidade nada acidental – imagens que se repetem, imagens sobreviventes: elas não surgem no vácuo.

O gesto nietzschiano de buscar a pulsão que existe em um corpo indomável, carregado de potência, é inegavelmente um ponto de partida fundamental para nos aproximarmos desse jovem guardador de carros e da criança que vive na rua. Primeira impressão óptica? O rasgo. Primeira impressão háptica? A raiva. Como vingança, assinatura, enfrentamento, expressão visual de uma energia represada que precisa ser, de alguma forma, expurgada. Algo, no inferno da negligência humana, vive. Porque a raiva aqui existe como possibilidade desse guardador de carros e desse menino que mora na rua de reivindicarem suas existências na História.

A raiva também produz uma cidade cuja arquitetura, dos prédios e das pessoas, está sempre no limiar do desabamento. As rachaduras nas paredes não são resultado de erosões ou falhas de construções, elas são a fundação mesma que ergue o estado emotivo dessa cidade. Nas fendas, a raiva vai se acumulando e fazendo surgir tudo ao redor. Ninguém anda por uma cidade observando as fissuras que se desenham na superfície das construções, mas Motinrama sobrevive das possibilidades de revide que se abrigam nesses espaços para onde ninguém olha e que contêm os indícios de estruturas intencionalmente predispostas a ruírem.

O direito à raiva como uma inscrição – um risco? – na narrativa humana, ainda que ela surja de forma camuflada, não deixa de ser legítima quando ela se põe diretamente em oposição a instituições que oprimem e negam essa mesma narrativa. Paulo Freire já falava sobre “a legitimidade da raiva contra a docilidade fatalista diante da negação das gentes”. Para ele, a raiva é sobretudo refutar a narrativa das adaptações:

Tenho o direito de ter raiva, de manifestá-la, de tê-la como motivação para minha briga tal qual tenho o direito de amar, de expressar meu amor ao mundo, de tê-lo como motivação de minha briga porque, histórico, vivo a História como tempo de possibilidade não de determinação. Se a realidade fosse assim porque estivesse dito que assim teria de ser não haveria sequer por que ter raiva. Meu direito à raiva pressupõe que, na experiência histórica da qual participo, o amanhã não é algo “pré-dado”, mas um desafio, um problema. A minha raiva, minha justa ira, se funda na minha revolta em face da negação do direito de “ser mais” inscrito na natureza dos seres humanos (...) A adaptação a situações negadoras da humanização só pode ser aceita como consequência da experiência dominadora, ou como exercício de resistência, como tática na luta política. Dou a impressão de que aceito hoje a condição de silenciado para bem lutar, quando puder, contra a negação de mim mesmo (FREIRE, 1996, p. 30).

O guardador de carros e o menino de rua compartilham da motivação de lutar contra a negação de si mesmos. Simultaneamente, operam também contra o discurso de que o homem se adapta, de que se curva a uma condição dada como certa, da qual não se pode escapar.

Figura 15 - Sequência do risco no carro em *O som ao redor*



Fonte: Print do filme, tirado pela Autora, 2020.

Em *O som ao redor*, o gesto acontece como uma ação dentro da narrativa (Figura 15), numa lógica de encadeamento sensório-motor de causa e efeito: o personagem é humilhado pela dona do carro em questão e, sem que ela perceba, risca seu carro. A sequência começa no corredor externo de um edifício, onde se vê uma mulher sair de casa segurando uma sacola em um braço enquanto fala com alguém ao telefone. Ela se aproxima da câmera fixa até o ponto em que vemos um close em sua orelha, marcada por sementes de acupuntura auricular, alegoria da classe média. Marcação de cena e ajuste de foco precisos. Corta para a imagem em que um rapaz, cuidador de carros, oferece ajuda a essa mulher que acabou de sair do edifício e ela, que ignora o que ele fala, diz apenas que vai dar o dinheiro para o amigo dele. Ele fala que não está pedindo dinheiro e ela, ainda sem o escutar, faz um gesto petulante mandando-o se calar. O

rapaz muda de semblante e vê-se em seu rosto a manifestação de um ódio contido, discreto. A câmera agora o acompanha. Ele anda devagar por trás do carro da mulher e, com a ponta de uma chave, arranha a traseira do automóvel de um canto a outro. O fato de que tudo isso acontece em movimentos de câmera muito bem ensaiados (nada treme, nada sai de foco), que os principais personagens em cena vestem roupas em tons frios e sóbrios e que os próprios carros e os demais objetos de cena na imagem não possuem qualquer cor destoante dessa austeridade da composição, sinalizam uma energia de contenção.

Os três planos que capturam esse ato funcionam em uma dinâmica de contração e distensão: começa com um movimento de cima pra baixo que faz o caminho entre o rosto do homem até a lataria do carro. Corta para um close da chave riscando essa lataria. E finalmente libera a energia em um plano novamente um pouco mais aberto quando o sujeito finalmente termina seu serviço e guarda a chave no bolso. A raiva, mesmo quando materializada, precisa nesse caso ser discreta. Mas há aqui um signo sonoro jogado na cena que perturba e rompe essas forças de contração: o barulho da fricção entre a chave e o carro é acentuado. O som amplificado se torna o ápice da sequência, é ele e só ele que permite a exuberância da raiva.

O momento da interação entre a desconhecida senhora arrogante e o guardador de carros da rua acontece ainda no primeiro dos três capítulos do longa, e funciona como uma antecipação de outras sequências que trazem igualmente personagens que, acumulando frustrações, cruzam em algum momento a fronteira do que se espera deles socialmente, revelando uma classe média nostálgica de regimes de trabalho que operavam no Brasil Colônia.

O risco no carro, enfatizado pela câmera que realiza um *close up* junto ao gesto e evidencia o som estridente do atrito provocado, assinala uma impossibilidade de diálogo diante da atitude da moradora com o porteiro, seu “funcionário”, que está “a seu serviço”. O risco no carro, situação considerada pelo senso comum como algo feito por desconhecidos na rua se revela aqui, uma tentativa de demonstração de um dano da relação de trabalho (LIMA; MIGLIANO, 2013, p. 191).

Figura 16 - Sequência do risco no carro em Riocorrente



Fonte: Print do filme, tirado pela Autora, 2020.

Em *Riocorrente*, a sequência é, na verdade, um prólogo (Figura 16). Acontece logo antes do título do filme surgir na tela e funciona como o primeiro gatilho disparado antes de uma história que ainda será contada. Ao contrário do que acontece em *O som ao redor*, em que as imagens são vistas à luz do dia, aqui só existe breu. No primeiro plano, vemos um enquadramento fechado entre a cintura e o joelho do personagem, que está de costas. Há um foco em sua mão segurando um prego. Esse plano inicial nos joga imediatamente para imagens

repetidas na história do cinema de assassinos, às vezes seriais, que são filmados nessa mesma posição (virados de costas para a câmera) segurando a arma de maneira discreta antes de cometerem os crimes. Corta para um plano aberto da cidade de São Paulo durante a noite e retorna para um movimento de câmera que acompanha o personagem em questão, ainda em um enquadramento fechado, em que não se vê o seu rosto. Há aí um curto, mas importante movimento de câmera. Trata-se de um *follow shot*, quando a câmera acompanha o personagem por detrás dele, negando seu rosto e, portanto, sua subjetividade e, nesse caso, negando também a motivação de sua subsequente ação. Mais um corte e na sequência, de dentro do carro, vemos esse menino se aproximar. A câmera finalmente mostra seu rosto, um rosto, ressalte-se, filmado da perspectiva do interior do carro. Isso implica um olhar já violento sobre esse menino, cuja primeira imagem frontal é levemente borrada pelo vidro que se põe entre a câmera e seu corpo. Logo depois, temos o plano fechado de sua mão arranhando o carro. A cena termina com esse mesmo personagem se escorando no automóvel como se nada tivesse acontecido. Seu semblante não muda, permanece sempre rígido, circunspecto e um tanto mal-encarado. A fotografia de Aloysio Raulino deixa o entorno desse menino sempre muito escuro – e não à toa o carro riscado é preto – para que sua figura se sobressaia na imagem.

Diferente de *O som ao redor*, o personagem de *Riocorrente* não age em resposta a qualquer ação prévia. Seu gesto, na verdade, existe para dar o tom de onde o resto do filme inteiro vai falar. Leia-se: o risco no carro na sequência de abertura está, na verdade, espelhada em várias outras sequências alegóricas, algumas vezes óbvias demais, ao longo da narrativa: cachorros raivosos que se sufocam em coleiras, o leão que rosna atrás de uma grade, a mulher que corre na esteira (estática) de uma academia de ginástica, motos que giram dentro do Globo da Morte. Tudo em *Riocorrente* parece falar de uma energia poderosa que foi aprisionada nos espaços cada vez mais claustrofóbicos da cidade, uma energia de dentes trincados que precisa ser contida, mas que, inevitavelmente, irá estourar em algum momento.

Percebe-se com essas duas sequências a repetição de alguns movimentos: os corpos dos personagens encostados nos carros, expressões faciais pouco amistosas, punhos fechados. Usando essas imagens como forças centralizadoras, o que se fará é colocá-las em contato com outras, pelas quais se atravessa o *páthos* de uma insubordinação que só pode se manifestar a partir de camuflagens. E que melhor ambiente para exercitar a arte do disfarce que a cidade? No espaço onde rostos servem para criar paisagens desindividualizadas e multidões uniformes de pessoas que vêm e vão, o campo do invisível se alarga. A insubordinação de que se fala aqui tem uma natureza, portanto, urbana, pois é mesmo a experiência de viver nesse espaço

automatizado, destruidor de subjetividades, disparando gestos que, reunidos, criam essa cidade. Procura-se também por imagens que tenham a força de uma desobediência que, em si, não pode ser testemunhada. Ela só é vista por alguém que a toma como força expressiva de uma condição humana e, neste caso especificamente, por uma linguagem cinematográfica que toma o gesto para si própria, amplificando não apenas a ação de se insubordinar, como o resultado dela: os riscos no espaço.

Trata-se assim de sequências cinematográficas muito próximas, tiradas de filmes com propostas formais bastante distintas: no filme de Sacramento há uma estrutura esquemática e rígida para dar conta de alegorias sobre viver na cidade, enquanto o filme de Mendonça Filho faz das alegorias uma superfície de sutis silenciamentos das relações de classe dentro da cidade. Realizados em períodos semelhantes, esses filmes pouco se comunicam a não ser, naturalmente, pelo risco que se imprimem nos carros e pela criação de algumas tensões represadas entre seus personagens e as cidades que eles habitam. Quando, sem qualquer pacto prévio de seus realizadores, surgem manifestações muito semelhantes de uma insubordinação disfarçada, é possível que a repetição desse gesto seja mais do que uma coincidência. Ao observarmos então outras imagens presentes em momentos distintos de ambos os filmes, e mais, em outros longas-metragens brasileiros produzidos no mesmo período, começa-se a trabalhar com a suspeita de que a noção de sintoma, tão fundamental às experimentações metodológicas de Warburg, se torna crucial para buscarmos do que se fala quando se fala dos pactos estabelecidos entre esses personagens e o ambiente por onde eles circulam – neste caso, a cidade.

De que maneira esses enfrentamentos criados na surdina, e aquilo que produzem, repetem-se no cinema contemporâneo brasileiro? O que isso implica no pensamento sobre esse mesmo cinema? O exercício de imaginação háptica sobre essas sequências pode, nesse sentido, colaborar para esse pensamento? É preciso começar a percorrer as imagens por dentro:

Figura 17 - Sequência da pichação em Tremor Iê



Fonte: Print do filme, tirado pela Autora, 2020.

Poucos metros após a chancela que autoriza a entrada na cidade, já é possível perceber os primeiros riscos que ornaram prédios e paredes. O que em um primeiro momento se sugere enquanto combinação de traços aleatórios e caóticos pintados sobre construções sujas, logo se revela como grafia mais ou menos padronizada, em assinaturas facilmente distinguíveis, pintadas, ou melhor, pichadas sobre ruínas que ainda estão em construção. Mas há também, no meio dessa tipografia bastante específica, alguns recados. E o primeiro que se vê é aquilo que, antes, se escuta: o chiado da tinta de spray saindo da lata.

Enquanto ouvimos o som dessa lata de spray, o plano está fechado no rosto de uma das protagonistas do filme *Tremor Iê*: ela olha para os lados (Figura 17). Não vem ninguém. O plano então se abre. É possível agora ver não apenas a protagonista, como outra mulher presente

em cena. Elas estão no canto da imagem, na periferia da imagem. Atrás delas, um muro velho, desbotado, onde o recado dado é: “I <3 suvaco peludo” e “Fora Cunha”. Ainda na borda do quadro, elas se aproximam e se beijam. Tudo compõe o gesto: a pichação na parede, o gostar de “suvaco peludo” – neste caso, um signo literal que diz respeito à insubordinação de mulheres que não mais suportam o controle sobre como devem vestir seus próprios corpos –, o “fora Cunha” que, embora seja uma evidente referência a um ex-deputado³³, serve na imagem como um signo mais amplo de algum poder opressor e, finalmente, o beijo que encerra a sequência: um beijo entre duas mulheres que vai de encontro aos pressupostos da opressão heteronormativa.

É noite e a população da cidade que consegue sair às ruas nesse horário sempre anda com reforços: são duas mulheres escoltadas por suas respectivas sombras na parede. As sombras, no entanto, se movem, saem de cena com o movimento das mulheres que protegem. O pixo³⁴ não, ele permanece. A natureza dele é, ela mesma, o risco insurgente do rebelde que só pode ser anônimo enquanto pratica o ato de pichar, pois, num momento posterior, a autoria desse risco precisa se tornar evidente a partir de uma assinatura muito própria de cada pichador. A natureza desse pixo também é a natureza com que o próprio filme é construído. A conversa a seguir poderia ser uma nota de rodapé, no entanto, como entendo que ela está presente na materialidade do próprio filme, relato: sou testemunha de uma conversa após um debate sobre *Tremor Iê*, que contou com parte da equipe e do elenco. Uma das diretoras, Lívia de Paiva, e o diretor Leon Reis, que assim como a equipe de *Tremor Iê* é cearense, conversam sobre a experiência de filmar as ruas de Fortaleza durante a noite. Leon, que também já havia filmado as ruas da cidade em período noturno para o curta-metragem *Cartuchos de Super Nintendo em Anéis de Saturno* (2018), pergunta a Lívia quantas vezes durante as filmagens a equipe foi abordada pela polícia. “Várias”, ela responde. Há um entendimento mútuo entre os dois sobre a experiência de serem quem são – Leon, um jovem diretor negro, e a equipe de *Tremor Iê* formada em boa parte por mulheres periféricas – e poderem, ou não, ligar a câmera no espaço aberto e vigiado das ruas. Importante notar que esse gesto de criar um risco no espaço se repete no fim do filme, quando essas e outras mulheres decidem roubar a história ao sequestrar, na calada da noite, os restos mortais de um dos ex-presidentes da ditadura militar brasileira,

³³ Eduardo Cunha, ex-deputado do PMDB, preso em outubro de 2016, por crime de corrupção passiva, lavagem de dinheiro e evasão de divisas.

³⁴ A grafia da palavra é aqui usada tal como ela é escrita pelo próprio movimento de quem pratica a pichação em centros urbanos.

Castelo Branco. Pela devolução das cinzas e objetos dele, elas exigem que as mulheres que ainda estão presas nos encarceramentos vigiados pelos “soldados do bem” sejam libertadas.

O risco de Motinrama é também o risco de Pompeia. A cidade que ficou conhecida por ter sido engolida pelo vulcão também é a cidade onde se pintavam, quase sempre anonimamente, mensagens nas paredes: políticas, eróticas, desaforadas. “I <3 suvaco peludo” persiste ao tempo e aos vulcões.

Figura 18 - Cena de Dimas Cravalança em batalha imaginada de Branco sai preto fica



Fonte: Print do filme, tirado pela Autora, 2020.

Rastros, ruínas, resíduos, raspas e restos. Há galpões abandonados nessa cidade. Vários. Em um deles, que mais parece um lixão de estruturas enferrujadas – ferros de um progresso há algum tempo falido, oxidados pela ganância –, encontra-se Dimas (Figura 18). Ele está quase no centro da imagem com um corpo em posição de guerra: de pernas dobradas, esquiva-se de balas que não vemos e estica o braço direito com o punho fechado. Na história das imagens, o punho fechado tem uma longa trajetória que o associa a forças de resistência: está presente no quadro *L'émeute* (“A Elevação”), de Honoré Daumier (1848), está no mural *The Uprising* (“A Revolta”) de Diego Rivera (1931) e no famoso registro fotográfico das Olimpíadas de 1968, no México, quando os atletas Tommie Smith e John Carlos ergueram os punhos no pódio reproduzindo o gesto dos Panteras Negras na luta por direitos civis nos Estados Unidos. Ao redor desse Dimas com um punho fechado que não mais se ergue para o alto, mas mira para frente, tudo é tralha, tudo é resto.

Seria ele o Dimas bandido bíblico redimido na cruz? O sujeito que ficou conhecido por ter sido um dos dois quase anônimos a compor o cenário para a crucificação de Jesus? Aquele

Dimas, que nas palavras de Mano Brown, se torna assim o “primeiro vida loka da história” (sic)? Sim e não. Sim porque o Dimas do filme que se encontra nesse espaço é múltiplo, figuram nele todos os Dimas “vidas lokas” da História: presente, passado e futuro não apenas do Brasil, mas do mundo. Não porque ao incorporar essas outras possibilidades de ser Dimas, inevitavelmente ele se constitui em algo novo: o Dimas Cravalaça (Dilmar Durães), agente enviado do futuro para coletar provas sobre o crime do Estado brasileiro contra populações periféricas. Nesse galpão sujo e vazio de vida, é ele quem, com o punho fechado, atira balas imaginárias em direção aos “paga-pau do progresso”, ao mundo das “225 prestação” (sic), ao “racista que não vai mudar a cara nunca”, à “Europa do inferno”. Em *Branco sai, preto fica* (2014), de Adirley Queirós, o personagem elabora na imaginação um campo de guerra. E faz isso improvisando as palavras, soltando frases presas que podem ser de Dimas ou de Dilmar, numa atuação que várias vezes lembra um regime *freestyle*³⁵, articulando e versando ideias à medida em que elas aparecem e se conectam. Sua performance simula um embate direto com as forças do Capital e é, na verdade, a estratégia visual possível não apenas para o personagem, mas fundamentalmente para o cinema de Adirley Queirós, interessado essencialmente em jogar com fabulações de um cinema de gênero – ação, ficção científica – mesmo que essas fabulações ocorram a partir da precariedade. A guerra que não vemos, a arma invisível, as balas que não existem, os efeitos sonoros estereotipados: o movimento sorrateiro no corpo de Dimas Cravalaça nos força a preencher as imagens.

Se há, no cinema, o eterno jogo entre o que vemos e o que somos levados a ver, há aqui a revelação explícita do truque: o que somos levados a ver a partir da ausência e o que, de fato, vemos na materialidade da presença óptica é, efetivamente, o mote da cena. No primeiro caso, podemos imaginar as balas, os inimigos, as armas, entrar na alucinação do personagem. No segundo, a encenação da guerra deixa posta a própria condição de existência desse personagem: ele só pode se rebelar contra o sistema na invisibilidade de seu gesto. A astúcia de Dimas está em, uma vez escondido atrás de blocos de ferrugem, atirar do jeito que dá pra atirar. Tal como Queirós filma do jeito que dá para filmar. O diretor que joga para os seus espectadores a possibilidade de elaborações em torno do que não vemos é o mesmo que desobedece a editais de cinema que aprovam seu filme como documentário, quando o que ele vai fazer atende pelo nome de ficção científica. “Eu mordo o que posso”³⁶, escrevia Paul Valéry. Na leitura do poeta

³⁵ No rap, freestyle é um subgênero que se cria a partir de letras improvisadas em cima de uma base. Nas chamadas “batalhas de MCs”, ganha sempre o rapper/a rapper que melhor souber rimar nesse improviso.

³⁶ A frase, retirada de um caderno de anotações de Valéry, é resgatada pelo poeta Augusto de Campos no livro *Paul Valéry: a serpente e o pensar*.

Ricardo Aleixo, Valéry fala de um gesto essencialmente fundado no disfarce: “Aprendi com Valéry/ um pouco disto que faço:/ ‘Eu mordo o que posso’/ (palavra, carne ou osso)/ Me acho/ me acabo de vez/ me disfarço”³⁷. Dimas usa as armas que pode usar: a raiva que corre seu corpo e a imaginação que o permite atirar e riscar esse espaço com buracos de balas que nunca existiram. Dimas se esquiva de um contra-ataque imaginado e atira de punho fechado. E todo punho que se fecha em protesto deixa um rastro (visível ou não) quando sai de cena. Motinrama é cheia desses rastros. No campo do visível, eles com frequência ficam gravados nos músculos das ruínas. No campo do invisível, nos ossos de quem tenta se livrar dos escombros.

Figura 19 - Cena de *Era uma vez Brasília*, em que se mira o Congresso Nacional



Fonte: Print do filme, tirado pela Autora, 2020.

Uma construção monumental ao fundo. Em primeiro plano, um homem segura uma arma-gambiarra, mira no monumento e atira. O barulho dos tiros que nunca estouraram ainda pode ser escutado durante a noite. Sabe-se que quando o sol cai, *Motinrama* tem poucos pontos de iluminação, destinados, neste caso, somente a esses monumentos oficiais, os prédios que controlam e vigiam. O resto da cidade é sombra e escuridão.

Em *Era uma vez Brasília* (2017), também de Adirley Queirós, já conseguimos ver a materialidade da arma em cena, algo que parece ser feito no remendo de um pedaço de cano (Figura 19). Mas novamente somos forçados a imaginar a bala e o estrago que ela provoca. No entanto, aqui a câmera aponta sua lente para a superfície que será imaginariamente riscada: o Congresso Nacional. Para além dos carros e dos prédios, eis o monumento simbólico maior do poder opressor no Brasil. Eis aquela construção onde o pixo, o corte ou o buraco de bala

³⁷ Verso de “Poética”, poema de Ricardo Aleixo que se encontra no livro *Festim*, de 1992.

difícilmente chegariam, e por isso mesmo, novamente, o diretor nos força a fazer o exercício de projetar esse risco. O personagem que atrai, sujeito que também vem de um tempo futuro em que a máquina do tempo disponível é um automóvel velho e remendado, olha para o lado e corre logo depois que aciona sua arma em direção ao Congresso. Pois sua presença ali não pode ser, de nenhuma forma, vista. Uma imagem que tem fortes vizinhanças com uma série fotos do artista chinês Ai Weiwei, chamada por ele de “Estudo de Perspectiva”. Nos registros fotográficos, realizados entre 1995 e 2017, um gesto se repete: o próprio artista estende o dedo médio para famosos monumentos da humanidade: da Praça Celestial na China à Monalisa no Louvre, da Sagrada Família em Barcelona à Casa Branca nos Estados Unidos (Figura 20).

Figura 20 - Parte da série “Estudo de perspectiva”, de Ai Weiwei



Fonte: Public Delivery, 2021.

O gesto em si não risca nenhum desses monumentos e, no entanto, toda essa série de Weiwei é, ela mesma, um grande risco sobre esses cartões postais. Em Motinrama, quando não é possível riscar carros, as pessoas fingem que atiram contra os monumentos invisíveis (“Europa do inferno”) e visíveis (Congresso Nacional). A cidade tem, portanto, uma energia de pequenas e disfarçadas trincheiras. É um espaço por onde caminhamos sempre olhando sorratamente para os lados, posto que os revides só conseguem se materializar no ponto cego do olhar. É um espaço em que as enormes distâncias verticais que se impõem entre quem detém o poder e quem sobrevive a esse poder precisam ser, ainda que no campo do imaginário,

horizontalmente destruídas. Anda-se aqui sobre uma cidade que, além das rachaduras nas paredes, está repleta de fios elétricos intuitivamente emendados uns nos outros para que se jogue luz sobre os buracos onde a raiva pode ser, de alguma forma, gritada.

Figura 21 - Cena de uma ação de ocupação em *Era o Hotel Cambridge*



Fonte: Print do filme, tirado pela Autora, 2020.

Na noite dessa cidade de tensões à flor da pele de concreto, quem também não pode ser visto são os homens e mulheres que conseguem, durante alguma madrugada, quebrar a parede de tijolos de um edifício abandonado. Há muitos edifícios-fantasma em Motinrama e ao redor deles há uma pulsão de vida que tenta ser, a qualquer custo, contida. Os espectros de poderes oligárquicos que habitam esses prédios têm o hábito de vencer batalhas, mas o que se vê nessa imagem são corpos viventes que conseguem, enfim, romper com as paredes que protegem esses espectros. Três jovens abrem um buraco no concreto (Figura 21). A rachadura se alarga, vira uma grande cavidade. A cavidade se alarga, vira uma porta de entrada. Toda fissura nessa cidade tem potência de se tornar um caminho de acesso a possibilidades do viver.

No ápice dramático de *Era o Hotel Cambridge*, há o registro documental, tão absolutamente concreto e nervoso, de algo que a dramaturgia do filme suavizava até esse momento. Antes de essas imagens surgirem, o filme de Eliane Caffé chega mesmo a amenizar e sugar o difícil real de alguns sujeitos em nome de um enquadramento que desloca as experiências concretas dessas pessoas, usando-as – as experiências e as pessoas – a partir de encenações coreografadas tanto com dois atores (José Dumont e Suely Franco), quanto com a população bastante diversa de uma ocupação do FLM (Frente de Luta por Moradia). A distância

entre a *mise-en-scène* controlada de todo o resto do filme para as imagens tremidas e desfocadas de homens tentando quebrar paredes acontece também porque a imagem em questão foi produzida não pela equipe de *Era o Hotel Cambridge*, mas por uma rede de jornalismo independente que cedeu suas imagens à produção de Eliane Caffé. A sequência mostra uma das ações do que se chamaria mais tarde de “Abril vermelho” do Movimento Sem Teto do Centro (MSTC), quando em apenas uma noite vários imóveis abandonados no centro de São Paulo foram ocupados por pessoas do movimento. O que se vê são militantes quebrando a parede de um edifício abandonado. A imagem é reflexo invertido de outra captura documental exibida no começo do filme: filmados a partir de uma câmera de celular, trabalhadores congolezes são vistos marretando túneis por debaixo da terra, em situações de trabalho sub-humanas, porque precisam extrair coltan, minério usado por toda a indústria de celulares, baterias e armamentos. Ao contrário das imagens registradas no Congo, as cenas captadas em São Paulo dizem respeito a um gesto de insurreição, feita na calada da noite, sob o olhar apenas de uma autorizada câmera de jornalismo independente que, depois, viria a ser uma câmera a serviço do cinema. Se para alguns só é possível rasgar um carro e para outros esse rasgo necessariamente precisa ser imaginado, aqui os personagens conseguem rasgar concreto. A polícia nada vê. O cinema sim. Finalmente, no filme, os corpos que quebram as paredes não se mobilizam em função da câmera, é a câmera que se mobiliza em função da urgência deles.

Figura 22 - Sequência da masturbação em Nova Dubai



Fonte: Print do filme, tirado pela Autora, 2020.

O tempo fecha, nuvens pesadas estacionam sobre o céu de Motinrama. Os carros têm, todos, vidros fechados. Nada atravessa, nem chuva, nem calor, nem frio, nem desejo. A cidade abre largas e extensas avenidas para dispersar as pessoas que nela vivem, impedir que elas se encontrem, se cruzem e se toquem. Dentro de seus respectivos automóveis, as cidadãs e

cidadãos se tornam máquinas isoladas em si mesmas, corpos funcionais e ciborgues, extensões orgânicas das marchas que os aceleram e desaceleram.

Em um dos momentos finais de *Nova Dubai* (2014), de Gustavo Vinagre, o diretor, que é também ator principal do filme, é filmado sobre uma passarela na cidade de São José dos Campos, onde a narrativa se passa (Figura 22). Ao longo de todo o filme, ele usa seu próprio corpo como catalisador de desejos que a cidade nega, criando situações irônicas que flertam, às vezes, com um imaginário de filmes de terror que povoaram a infância e adolescência dos personagens em quadro. Há um jogo analógico em todo roteiro, pois Vinagre enfrenta a verticalização fálica dos horizontes urbanos com o seu próprio pênis enrijecido. O personagem que diz somente se excitar em espaços públicos é visto, nesse momento, se masturbando. A câmera o filma de longe e de perto, ela também produzindo a tensão entre poder olhar mais próximo ou só poder olhar distante. Vinagre olha para os lados, não vem ninguém, a passarela está vazia. Onde estão as pessoas nessa cidade? Dentro dos carros que passam por debaixo dessa passarela. O personagem está próximo de gozar. Mas não só isso. Ele vai gozar dentro de uma imagem que na temperatura de suas cores é toda fria, cinza, sedada. Ele vai gozar em um ambiente que o filme estabelece como estéril. É aí então que a câmera captura, em um close no seu pênis, o exato momento em que seu esperma jorra para fora de seu corpo. Tal como nos filmes de Queirós, há aqui um exercício de fabulação sugerido pelo diretor. É possível imaginar que esse esperma caia sobre algum carro que passa por baixo dessa passarela. Uma vez caindo e colando sobre o vidro de algum automóvel, esse sêmen funciona como a assinatura orgânica, pessoal e intransferível de alguém que aciona seu tesão a partir da própria sensação de estar, anonimamente, em um espaço público. Não estamos falando de alguém que deseja racionalmente criar contra-narrativas ou enfrentamentos à opressão dos corpos urbanos. Trata-se de um corpo cujo desejo – não controlado, não planejado – é a manifestação própria dessa contra-narrativa. É uma pulsão que vai na contramão do estado *blasé* (SIMMEL, 1973) como uma estratégia de sobrevivência aos estímulos da cidade moderna. A militância pelo direito à cidade é lida aqui pela luta ao direito de se excitar e gozar na cidade. E ainda que não vejamos exatamente essa imagem, é possível estabelecer que sim, o esperma do protagonista e diretor do filme riscou efetivamente algum carro que passava desavisado ali embaixo. O exercício da imaginação precisa, ele também, ter sua carga de contravenção aos regimes de visualidade.

Figura 23 - Vultos distribuem cartas anônimas em *Com os punhos cerrados*



Fonte: Print do filme, tirado pela Autora, 2020.

Em pontos nobres da cidade, onde moram os homens que controlam e vigiam, os muros se erguem mais altos. Do lado de dentro desses espaços privados, as câmeras não chegam. Do lado de fora, ruas vazias. Ou quase. Há quem tente, mascarado, perturbar a pretensa calma de mais um dia que anoitece com toques de recolher. A normalização do cárcere urbano, o silêncio sem paz. Em resposta a tudo isso, não é incomum notar vultos vazando velozes durante as madrugadas.

Em *Com os punhos cerrados* (2014), de Luiz Pretti, Ricardo Pretti e Pedro Diogenes, a exemplo do que acontece em *Nova Dubai*, os três protagonistas são também os três diretores do filme. No entanto, ao contrário do que ocorre no filme de Vinagre, esses três cineastas criam para si mesmos personagens problemáticos. Juntos, eles interpretam o estereótipo de jovens anarquistas, mimetizando um certo tipo de intelectual europeu cristalizado na figura de homens brancos machistas e misóginos muito preocupados com o discurso de libertação do poder, e pouco atentos às opressões que eles mesmos operam em nome de uma utopia que os livre do mal-estar de viver em um regime capitalista. A cidade em questão é Fortaleza, e é nela onde eles atuam quase sempre a partir de uma rádio pirata, onde transmitem palavras de ordem, mas também em ações presenciais, quando são vistos durante a madrugada, mascarados, com a missão de deixar cartas em residências de luxo da cidade (Figura 23). É nesse momento de sair pelas ruas à noite que os enquadramentos e montagem permitem a construção de um cenário de perseguição e constante vigilância de um sistema de poder sobre as pessoas. Nesse andar

clandestino pelas ruas, nunca vemos seus rostos, escondidos por trás de bandanas, mas vemos seus corpos fugirem da imagem, escapando como podem dos enquadramentos. Ao contrário das sombras em *Tremor Iê*, que de certa forma escoltam as mulheres que picham as paredes, as sombras aqui não se firmam no espaço, elas estão sempre se movendo. E mais, há momentos em que seus contornos se tornam um corpo em si. O filme foi realizado pós protestos de junho de 2013 no Brasil, e, na contaminação de vibrações ainda não decantadas, é claramente uma tentativa de responder de forma direta e imediata à estranha sensação que se abateu sobre o país naquele que seria o prenúncio de um eterno retorno do indigesto 7 x 1, o placar sintoma da história do país³⁸.

A desobediência que atravessa todas essas imagens existe na vontade de interferência direta sobre a materialidade de um espaço opressor. Os sujeitos que operam esses gestos são, em maior ou menor medida, sujeitos periféricos distantes da máquina do *status quo*. Trata-se, portanto, de uma desobediência bastante distinta de um popular, porém mal compreendido, uso da palavra nos tempos modernos: àquele vinculado ao sentido de “desobediência civil” tal como dado pelo manifesto escrito em 1848 pelo cidadão estadunidense chamado Henry Thoreau. O termo se tornou lugar comum em alguns discursos militantes do mundo contemporâneo. No entanto, no texto do manifesto lido por Thoreau em um liceu de Concord, no estado de Massachusetts, a ideia de desobediência parte de um lugar bastante privilegiado de um homem branco que podia, naquele momento, se dar ao luxo de clamar por uma afronta ao então governo escravagista e colonizador do Oeste (e, portanto, colonizador das populações indígenas que ainda se mantinham nessa região), a partir de táticas como o não pagamento de impostos, a recusa em ir para a guerra e o não reconhecimento do governo como legítimo. Ainda que tenha declarações bastante contundentes contra o sistema, Thoreau chega em algum momento a dizer:

Não é dever de um homem – nem é coisa que dele se espere – se dedicar à erradicação de qualquer mal, até mesmo o pior deles; ele pode estar comprometido com outras preocupações. Mas é seu dever, ao menos, lavar as mãos diante do problema; e, caso não queira pensar a respeito de tais injustiças, não as apoiar na prática (THOREAU *apud* KIRK, 2008, p. 44).

Na cidade de Motinrama, não há tempo para lavar as mãos. Não há o direito de não se pensar na injustiça quando se acorda e se dorme ao lado dela. Não é possível ser isento.

³⁸ O placar em questão se refere ao jogo entre as seleções da Alemanha e do Brasil na semifinal da Copa do Mundo de 2014, quando no estádio do Mineirão, em Belo Horizonte, a seleção germânica derrotou a seleção canarinha com o humilhante placar de 7x1.

Inevitavelmente, sou levada de volta à noite de uma cidade muito semelhante a esta que aqui descrevo. Fala-se de Ceilândia, onde entrevistei Adirley Queirós, diretor de *Branco sai, preto fica* e *Era uma vez Brasília*. Sobre desobediência civil, Queirós é categórico:

Acho que a desobediência civil precisa existir sim. Mas na periferia, ela está encarcerada. A desobediência é espaço de um certo grupo privilegiado, no qual talvez eu me insira hoje. Não sou um homem rico, mas sou um homem que faz cinema. Então, de certa forma, posso chegar por aí e falar umas “besteiras” e posso partir pro embate porque estou ancorado por grupos maiores. Mas o homem comum de periferia não pode nunca fazer isso. Ele não pode ter cabelo grande, porque vai ser mandado embora da firma. Ele não pode ter sequer personalidade. Porque se tem, é desobediente, está fora (QUEIRÓS, 2015).

A desobediência que percorre as imagens do mapa imagético constelacional que nos guia por Motinrama oscila entre a possibilidade de sair por aí fazendo “besteiras” – caso, por exemplo, dos jovens anarquistas de *Com os punhos cerrados* e dos rapazes de classe média entediados em *Nova Dubai* – e uma reação ao ambiente que nasce da sobrevivência subjetiva dos sujeitos em cena. Surge, pois, de uma urgência, ainda que momentânea, de se reivindicar uma “personalidade”, como diria Queirós. Mas uma vez que são postas juntas, movendo-se em justaposição, essas imagens não obedecem a uma ideia de desobediência civil tal como ela é posta originalmente por Thoreau, pois o que vibra em seu conjunto é muito mais da ordem de um gesto camuflado que nega o sistema, do que um gesto civilmente público de tentar criar dribles ao sistema e, com isso, legitimá-lo em alguma instância.

Imaginemos, então, por um momento, todas essas sequências dispostas juntas, na duração de seus movimentos, numa sala fechada e escura, onde por todos os lados o que veríamos seriam essas imagens de insurgência. O que, reunidas em suas diferenças e semelhanças, elas têm a nos dizer?

4.1 A cidade e os rasgos

Em 2016, Georges Didi-Huberman assinou a curadoria de uma exposição no museu Jeu de Paume, em Paris, que, a partir do princípio-atlas warburgiano, organizava imagens de Levantes ao longo da história. No Brasil, a mesma exposição aconteceu no Sesc Pinheiros, em São Paulo, entre outubro de 2017 e janeiro de 2018. Junto com a exposição, surge o catálogo em que não apenas Didi-Huberman, como vários autores convidados, discutem sobre os conceitos que cercam a palavra “levante”. Em um desses textos, Antonio Negri escreve sobre

a ontologia negativa e positiva do termo. A negativa estaria fincada na ideia de que o sentimento de nostalgia pode facilmente eliminar o desejo de sublevação, desdobrando-se em uma espécie de covardia e apatia coletiva justificada a partir de discursos utópicos que mais anestesiam que provocam. Na ontologia positiva, haveria dois momentos: o primeiro guiado pelo desejo, uma vontade que parte do corpo em não suportar as condições dadas pelo mundo externo, e um segundo momento de produção subjetividade desse corpo. “A ontologia positiva liga os dois momentos, planta na terra o que se levanta no céu” (NEGRI, 2017, p. 41). Ao fim do texto, Negri retoma essa relação entre a materialidade do corpo (terra) e o que ele, a partir de um desejo indomado, cria no imaginário (céu). O levante surge então de uma diferença entre a voz de um sistema e a recusa em atender a essa voz. A diferença, para Negri, equivale à resistência que, por sua vez, equivale à levante. E o que, no mundo, pode se manifestar como diferença? Um sorriso, talvez.

Alexis de Tocqueville evoca em *Souvenirs* [Lembranças de 1848] um dia de junho de 1848. É hoje do jantar em um belo apartamento à margem esquerda do rio Sena, no 7º *arrondissement*. A família Tocqueville está reunida. Nessa calma noite soam de repente tiros de canhão, disparados pela burguesia contra a gentilha operária insurgida – é uma barulheira distante, do outro lado do rio. Um calafrio percorre os convivas, surge um silêncio tenso, inquieto. Uma jovem criada que serve à mesa e acaba de chegar do *faubourg* Saint-Antoine insurgido deixa escapar um sorriso, o verdadeiro sinal do levante? É o mesmo sorriso que aterrorizava o czar, o papa e o senhor de Tocqueville. Não há nele o “sopro” da alegria que constitui a centelha da libertação? (NEGRI, 2017, p. 46).

Há uma natureza similar entre o sorriso desobediente da trabalhadora da família Tocqueville e os gestos aglutinados na constelação de imagens aqui exposta. Todos eles nascem de uma resistência ora poética, ora impulsiva, ora orgasmática, ora tudo ao mesmo tempo. Mas sempre, em todos os casos, é uma resistência que surge de um disfarce e é criada no ponto cego do panóptico social. Em razão disso, como poderiam as imagens dessa cidade ser tomadas como levantes se elas negam dois princípios fundamentais da natureza conceitual de um levante? Segundo Judith Butler, nesse mesmo catálogo organizado por Didi-Huberman, todo levante é, por essência, coletivo e, além disso, carrega sempre um valor simbólico justamente porque se faz público, ou seja, precisa ser visto por muitas pessoas. “O levante é um pôr-se de pé junto a outros contra uma forma de poder, é se mostrar e se fazer ouvir em situações nas quais, justamente, não é permitido se pôr de pé” (BUTLER, 2017, p. 25).

Surge, portanto, uma questão inevitável: isoladas em si mesmas, muitas dessas sequências não poderiam ser lidas como um levante. Mas se acionarmos todas ao mesmo tempo, num mesmo espaço, não poderíamos visualizar um levante, de natureza pública e coletiva,

operado pelo próprio cinema nacional? E que tipo de levante seria esse que age quase sempre à espreita do olhar? Que marcas e fissuras ele deixa no caminho?

Essas questões nos levam a uma outra pergunta que sempre foi central ao fazer cinematográfico e que vem se tornando cada vez mais cara aos realizadores e críticos da cinematografia nacional contemporânea: o que pode o cinema? Na perspectiva filosófica de Edgar Morin, o cinema, ao contrário de uma outra grande evolução tecnológica da modernidade, o avião, consegue voar para além do céu, para um lugar onde atuam as forças do imaginário e que, ao longo de sua existência e exercícios de fabulação, foi simultaneamente se alimentando desse imaginário e o produzindo de volta. “O cinema é a máquina-mãe, geradora do imaginário, assim como é, reciprocamente, o imaginário determinado pela máquina” (MORIN, 1997, p. 241).

No cenário sócio-político do Brasil dos anos 2010, o cinema nacional se alimenta de um imaginário do mal-estar dos tempos, de um desconforto em se viver nas grandes cidades e, particularmente pós-2013, se alimenta também de um gradual pessimismo diante das perspectivas políticas do país. Ao colocar as sequências aqui selecionadas juntas, percebe-se um campo energético que oscila entre a contenção de energia e o corpo que se levanta, mas que, mesmo quando o faz, precisa de alguma forma se esconder.

É possível, aliás, estabelecer um paralelo entre o grito abafado que se manifesta em pessoas riscando carros, atirando na moita contra inimigos invisíveis, pichando e quebrando paredes e enviando cartas anônimas com aquilo que Ismail Xavier vai chamar de “figuras do ressentimento” (XAVIER, 2018) que ele observa se repetir em alguns personagens do cinema brasileiro dos anos 1990. Em seu texto, Xavier traz a ideia do ressentimento a partir de dois eixos: tal como ele é dado na segunda dissertação de *Genealogia da moral*, “em que Nietzsche comenta as formas de buscar a justiça no terreno do ressentimento” (XAVIER, 2018, p. 314) e no primeiro capítulo de *L’homme du ressentiment*, de Max Scheler, quando se faz uma releitura de Nietzsche para descrever o ressentimento enquanto:

Disposição psicológica, de certa permanência, que, pela repressão sistemática, libera determinadas emoções e sentimentos, em si normais e inerentes aos fundamentos da natureza humana, e tende a provocar uma deformação mais ou menos permanente do senso de valores, tanto quanto da capacidade de julgar. Tais emoções e sentimentos incluem, acima de tudo: o rancor e o desejo de vingança, o ódio, a maldade, o ciúme, a inveja, a malícia (SCHELER *apud* XAVIER, 2018, p. 315).

Importante notar que tanto em Nietzsche quanto em Scheler o ressentimento se manifesta sobretudo a partir de uma vontade de vingança, ou seja, é algo que demanda uma

reação. O ressentimento, portanto, não tem uma natureza passiva, ele inevitavelmente transborda para além do corpo. Xavier faz aí um exercício de mobilizar esse conceito usando como exemplos alguns personagens em uma produção cinematográfica que, não à toa, e isso é frisado no artigo, acontece em um momento histórico brasileiro de desilusões com o projeto de país tomado então pela política neoliberal dos governos Fernando Collor, Itamar Franco e Fernando Henrique Cardoso. Os personagens de que trata nessa cinematografia brasileira dos anos 1990, sejam protagonistas ou coadjuvantes, são com frequência homens abandonados, rejeitados, enciumados. *Perfume de gardênia* (1995), de Guilherme de Almeida Prado, *Um céu de estrelas* (1996), de Tata Amaral, *A ostra e o vento* (1997), de Walter Lima Jr., *Ação entre amigos* (1998), de Beto Brant e *Um copo de cólera* (1999), de Aluizio Abranches são apenas alguns dos filmes citados por Xavier que carregam homens com esse perfil.

Pensar o ressentimento como uma energia historicamente localizada que sobrevoa um corpo de filmes tem aproximações com a análise empreendida aqui. Mas há também algumas diferenças. A começar que os personagens por Xavier descritos são capturados dentro de um arco de roteiro que os acompanha nos respectivos filmes. No caso das imagens acionadas neste capítulo, o ressentimento e o rancor se reúnem a partir de gestos bem específicos. Alguns dos personagens que operam esses gestos têm sequer um desenvolvimento psicológico no filme que preceda ao gesto em si. A outra diferença é que, ao contrário das imagens mobilizadas nos filmes que Xavier analisa, a vingança aqui se manifesta sempre usando o código do disfarce. O jogo entre o gesto e a sua invisibilidade é central.

Mesmo o sujeito que se masturba em um espaço público da cidade, cujo gesto é o mais nitidamente explosivo e exposto, só consegue gozar com a certeza de não ser visto no ato do gozo. O personagem de Gustavo Vinagre em *Nova Dubai* tem potência para se transformar em um Jesúvio, o Jesus-Vesúvio de Bataille,³⁹ que entra em erupção para escandalizar o mundo e o salvá-lo a partir e com o movimento erótico. A frustração, no entanto, converte tudo em melancolia. Antes e depois do gozo, só há espaço para a desesperança de uma tormenta anunciada. Na cena anterior à da masturbação, um dos personagens, namorado de Vinagre no filme, canta desolado a música de Miley Cyrus: “Você me demoliu”⁴⁰. Atrás dele, numa parada de ônibus, o anúncio de mais um empreendimento imobiliário na cidade de São José dos

³⁹ BATAILLE, Georges. *O ânus solar*. Lisboa: Hiena Editora, 1985.

⁴⁰ A música em questão chama-se *Wrecking ball*, de Miley Cyrus. No refrão, cantado pelo personagem do filme, escuta-se: “I came in like a wrecking ball, I never hit so hard in love, all I wanted was to break your walls, all you ever did was wreck me, yeah you, you wreck me” (“Cheguei como uma bola de demolição, o amor nunca me bateu tão forte, tudo o que eu queria era quebrar suas paredes, tudo o que você fez foi me quebrar, sim, você me demoliu”).

Campos. Logo após o gozo filmado em plano fechado, outro personagem do filme consegue, por fim, ser bem-sucedido em seu tão desejado suicídio, cujas fracassadas tentativas anteriores eram sempre narradas por ele mesmo com o mais absoluto tédio e apatia. Um tédio e apatia cativante, vale ressaltar.

Os gestos desobedientes, camuflados e igualmente irônicos que pulsam em filmes como *Nova Dubai*, *Branco sai preto fica* ou mesmo na sequência tensa com o fundo de “I <3 suvaco peludo” em *Tremor Iê*, me levam ao exercício de análise fílmica operado por Brenez no mesmo *Levantes* organizado por Didi-Huberman, quando ela escreve que fará um “percurso em forma de manual prático sem esperança, mas não sem alegria” (BRENEZ, 2017, p. 72) por filmes que ela aproxima em homenagem a dois textos que, na opinião dela, são seminais para a luta de classes: *O que todo revolucionário deve saber sobre a repressão*, de Victor Serge, e *Manual do guerrilheiro urbano*, de Carlos Marighella. O “sem esperança, mas não sem alegria” é também a sensação que reúne alguns desses personagens a quem não podemos mais chamar de “revolucionários” ou os “guerrilheiros urbanos”, que pegam em armas para destruir o Capital tal como na luta convocada por Marighella. Em nome da coerência, melhor chamá-las de pessoas urbanamente insubordinadas em momentos de oportunidade.

As imagens se contaminam: no centro do mapa, Dimas, com o punho fechado, atira no inimigo invisível que é o mesmo inimigo do menino e do homem que arranham carros. Esses carros são os mesmos que passam debaixo de uma passarela onde um sujeito se masturba. A explosão do gozo explode quando finalmente moradores sem teto conseguem quebrar a parede de um edifício durante a madrugada. É também a mesma madrugada que esconde tanto as sombras dos gestos anárquicos de jovens rapazes machistas quanto as sombras das mulheres que picham os muros em confronto direto às estruturas fincadas por jovens rapazes machistas que já viveram e que ainda viverão.

Olhando pelo retrovisor, ainda com as imagens muito próximas para se estabelecer um distanciamento histórico, uma questão sobrevoa: o que pode ou pôde os filmes que acionaram esses gestos durante o período em que esse cinema foi exibido?

A resposta pode estar em uma troca de ideias entre um francês e um alemão que pensaram o mundo no intervalo entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial. No texto *La révolution et les intellectuels*, publicado em 1926, Pierre Naville, sociólogo e escritor surrealista, clama por um pessimismo ativo, que consiga fugir das armadilhas de esperanças ingênuas e medíocres. “É preciso organizar o pessimismo, ou melhor, já que não se trata de

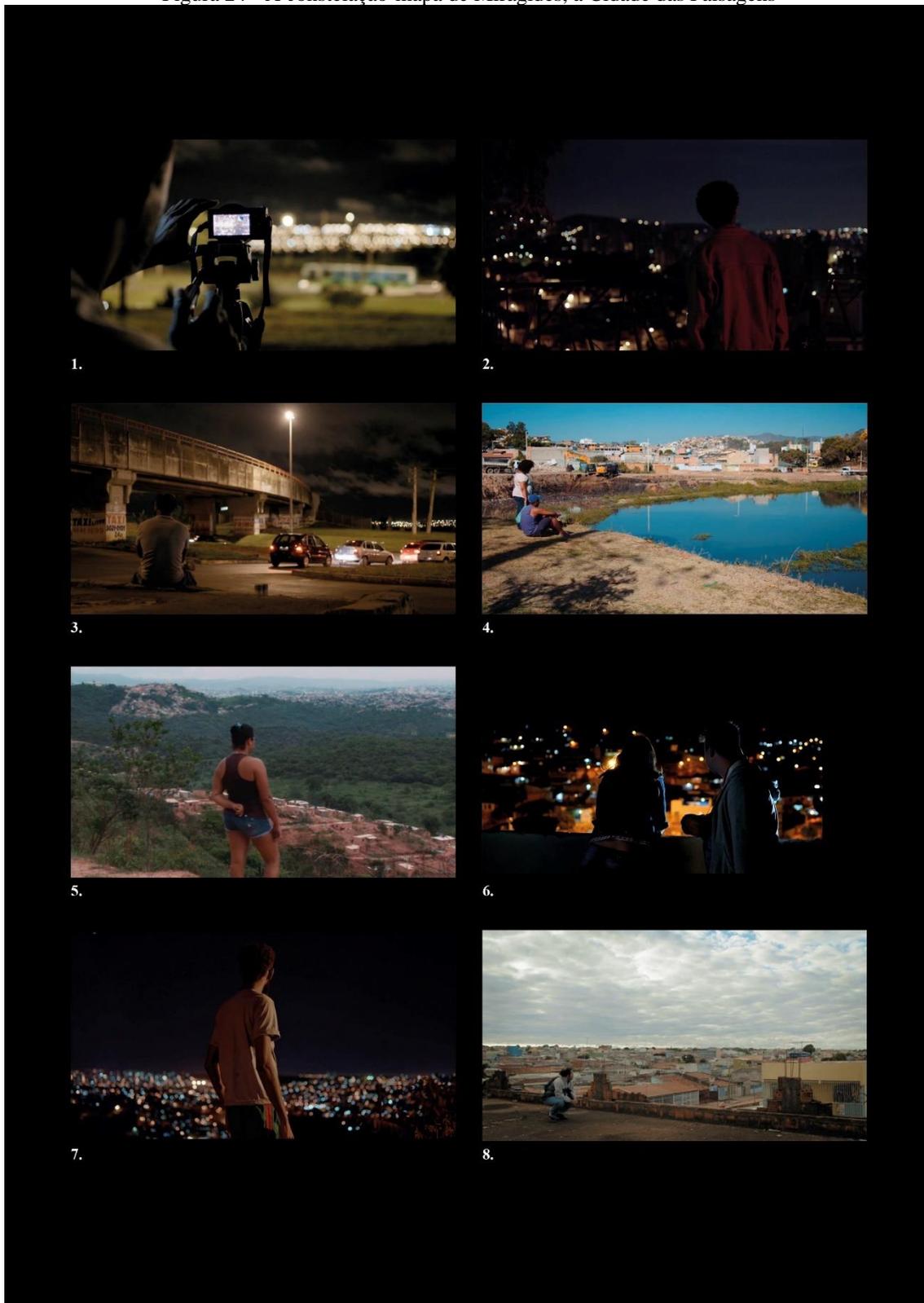
submeter-se a um chamado, é preciso deixar que ele se organize” (NAVILLE *apud* BENJAMIN, 1987). Três anos depois, essas palavras se tornaram conhecidas a partir da leitura que Walter Benjamin fez de Naville, no ensaio *O surrealismo, o último instantâneo da inteligência europeia*. Nele, Benjamin afirma que o tesouro dos poetas da social-democracia (aqui a representação da ideia de progresso) é o otimismo. Já o pessimismo integral invocado pelos surrealistas poderia, a partir de uma mútua desconfiança com tudo e com todos, mover o mundo.

Organizar o pessimismo significa simplesmente extrair a metáfora moral da esfera da política, e descobrir no espaço da ação política o espaço completo da imagem. Mas esse espaço da imagem não pode de modo algum ser medido de forma contemplativa. Se a dupla tarefa da inteligência revolucionária é derrubar a hegemonia intelectual da burguesia e estabelecer um contato com as massas proletárias, ela fracassou quase inteiramente na segunda tarefa, pois esta não pôde mais ser realizada contemplativamente (BENJAMIN, 1987, p. 34).

É bem possível que, contaminados por um inevitável desconforto que se respirava no ar, esse cinema nacional, visto quase sempre por uma elite intelectual que o assistia ora em festivais, ora em salas com janelas de exibição para filmes fora do circuito comercial, tenha tentando de alguma forma organizar ativamente nossa reprimida vontade de insurgência. Descrever Motinrama é, portanto, tentar capturar uma subjetividade que está sempre fugindo do olhar, uma que para se manter viva precisa criar gestos na moita, soltar gritos mudos, gozar na surdina, desenhar riscos no escuro. Riscos esses que, muitas vezes, dado o clima de paranoia que pesa sobre o ar, precisam ser tantas e tantas vezes inventados, fabulados. Entrar nessa cidade é uma experiência que tensiona os músculos, dificulta o sono. A energia represada é intensa, há uma constante sensação de que os outdoors vendem uma normalidade que, em segredo, já se sabe que não existe mais. Se finge muito em Motinrama. Sair de lá, conseguir atravessar para fora de seu território, é a arte de saber sorrir para o fiscal de fronteira enquanto, com a mão dentro do bolso, se estica o dedo médio.

5 MIRÁGIDES – A CIDADE DAS PAISAGENS

Figura 24 - A constelação-mapa de Mirágides, a Cidade das Paisagens



Fonte: Print do filme, tirado pela Autora, 2020.

*“Sol rumo ao sono, sombras sobre o oceano, cidades cobertas de névoa espessa,
jamais devassada por brilho de sol, chegamos ao limite da água mais funda, levanto o olhar
pro céu”*

Jards Macalé

As estradas que se abrem nas brechas onde as montanhas se deitam me levam até o portal com a placa: “aqui começa o que veio e o que virá, o que viu e o que verá”. É aí o ponto de entrada de Mirágides, a Cidade das Paisagens. No entanto, quando se olha para os lados, de que paisagens se está falando? O que se vê são apenas pilhas de casas, barracos e pequenos edifícios, amontoados uns sobre os outros, como rascunhos de versos inacabados, em estrofes que não conseguem se separar umas das outras e criam poemas estranhos, versos difíceis para olhos de viajantes iletrados.

Todas as ruas em Mirágides são ladeiras, e todas as ladeiras levam a portas, que dão em escadas, que sobem até lajes onde a cidade se torna ora sonho, ora pesadelo. Porque aqui os espaços são sempre uma projeção de delícias e dores, as que já foram vividas e as que ainda serão. Rapidamente descubro então que nas construções da cidade, as vigas são encaixes de ossos, o cimento é feito de carne e os tijolos são vértebras que se alinham no eixo da memória. Sabe-se de mulheres que, no momento preciso em que o bebê consegue sair de seu corpo, visualizam em transe todas as mães que vieram antes e todas as que virão depois. Esse bloco infinito de mulheres é a força que empurra o bebê. Pois Mirágides é feita de blocos infinitos de territórios construídos nas carnes e vértebras do mundo dos vivos, dos mortos e dos que ainda não nasceram.

De todos os pontos da cidade, o lado de fora refrata o lado de dentro e vice-versa. O exterior e o interior sempre se encontram nas esquinas, em mesas de bar, em festas de rua, de baile ou mesmo em noites solitárias. Quando alguém te convida para entrar em casa, cada retrato emoldurado fixado na parede se abre simultaneamente para dentro da sala e para fora da janela. Antenas parabólicas desabrochadas sobre telhas são mãos tentando capturar invisíveis ondas magnéticas de outros mundos possíveis, que estão para além de divisões entre aquilo que é externo e que é interno.

Dizem que quando o vento atravessa as ladeiras, os cachorros farejam cheiros que antecipam chuvas. Mas os ventos quase nunca sopram por aqui e as pessoas precisam regar a si mesmas para não esturricarem, enquanto os cachorros tentam cheirar florestas dentro das valas. Esses habitantes, gentes e cães, não são raivosos. Assustados? Paranoicos?

Melancólicos? Desiludidos? Sim, tudo isso, mas não raivosos. Porque há um compartilhado sentimento de pertencimento dos corpos no espaço, um pertencimento ao território que dá, aos habitantes dessa cidade, uma autoridade de poder imaginar e vislumbrar miragens a cada levantar das pálpebras.

Trata-se, assim, de uma cidade com mais silêncios que barulhos. “Resgatar o silêncio é o papel dos objetos”, escreveu Beckett⁴¹ quando quis falar sobre o gesto de se colocar diante de algumas obras. Em *Mirágides*, a afirmação se desdobra: aqui, resgatar o silêncio é o papel de um certo modo de olhar para os objetos. E o objeto maior é a própria cidade. Mas tudo que houve e há nessa cidade só consegue ser plenamente visto por aquelas e aqueles que não mais distinguem as bordas de seus próprios corpos com as bordas da cidade onde foram dados a viver. De forma que tudo o que é demolido nessa cidade, demole também nas pessoas que nela habitam. E tudo que dói dentro dessas pessoas, dói com força igual na cidade.

Mirágides seria, por excelência, o espaço em que o cinema mais facilmente se sentiria confortável em armar sua lona. “Seria” porque essa arte de filmar ambientes externos na amplitude horizontal daquilo que escapa para os lados da tela, algo que está não somente na fundação das primeiras experiências com os cinematógrafos, como na própria conceituação de um cinema “mais cinema” segundo sua capacidade de dar a ver o real a partir de profundidade de campo e longos planos sequenciados, não é exatamente o enquadramento que se consegue capturar nesse território. Há alguns desvios que a *Cidade das Paisagens* impõe. A começar pelo próprio conceito do que vem a ser uma paisagem e as implicações de respiro e distância que ela coloca. Antes do conceito, no entanto, algumas imagens se agrupam.

Uma, em particular, chama atenção porque transborda de dentro dela o próprio desejo de olhar, de enquadrar, de observar demoradamente uma paisagem que devora seu próprio observador (Figura 25). A cidade que habita essa imagem é uma na qual sempre está se olhando a vontade de poder olhar.

⁴¹ A frase está na primeira parte do romance *Molloy*, de Samuel Beckett, publicado originalmente em 1955.

Figura 25 - Dois enquadramentos de paisagem em Branco sai preto fica



Fonte: Print do filme, tirado pela Autora, 2020.

Um homem tenta conter a cidade dentro de um retângulo. Conter a cidade em um espaço fechado, do mesmo jeito que a cidade cerceou e fechou esse espaço para ele. Há em *Mirágides* um exercício de vislumbrar o horizonte a partir da contenção. Tenta-se colocar todo um território dentro de uma ferramenta que se sustenta firme e estável para que se mire a constelação de lâmpadas acesas. O céu das grandes cidades é sempre invertido: para ver as estrelas “é preciso olhar de cima para baixo”⁴². Mas será que a câmera pode fazer a vez do olho? Será que as pernas de um tripé podem fazer as vezes das pernas dos homens?

A imagem chama atenção pela própria presença em cena do dispositivo da máquina de olhar. De longe vemos um homem apontar sua câmera fotográfica rumo a alguma direção desconhecida. Corta para um enquadramento mais fechado, quando o plano se estreita e assistimos a esse mesmo homem ajustar a câmera no tripé. Sabemos então que o que ele mira é a paisagem de uma cidade. Uma das primeiras cenas de *Branco sai preto fica* (2015) é filmada como se a própria câmera do cineasta contemplasse a contemplação de seu personagem. O exercício de observação tão fundador e essencial ao cinema poderia passar despercebido fosse esse um filme realizado por aqueles a quem o poder-olhar nunca tenha se tornado uma questão. O aparentemente trivial gesto de contemplação, vasto no repertório das artes visuais e cinematográficas, é tudo menos trivial neste caso. Seus contornos são políticos, o ajuste de foco que o personagem faz em cena é um gesto carregado de tons políticos. Quando o diretor Adirley Queirós filma Claudio Irineu Shokito (no papel dele próprio e ao mesmo tempo de um personagem chamado Sartana) observando, com certa placidez, a cidade que se coloca diante dele e logo depois deixa claro que essa paisagem – noturna, difusa, distante – é a mais

⁴² A citação é tirada de um outro filme brasileiro: *Estamos juntos* (2011), de Toni Venturi

importante testemunha da impossibilidade do olhar desse personagem, energias opostas se acumulam na imagem. O desejo (de olhar) e a frustração (pelo olhar historicamente proscrito) são forças simultâneas na cena. Um pouco depois, no mesmo filme, Queirós volta a enquadrar Claudio Irineu Shokito mais uma vez parado, refletindo sobre sua condição de estar exatamente assim: imóvel (Figura 26). Ainda que a sensação de melancolia já tivesse dada por desacelerados planos de observação, por rostos circunspectos e pela própria paleta de cores escuras e frias do filme, é nessa reflexão que se esmiúça o estranho sentimento de pertencer a um espaço que não quer você ali.

Figura 26 - Shokito/Sartana observa a cidade em Branco sai preto fica



Fonte: Print do filme, tirado pela Autora, 2020.

Do ponto de vista formal, o que se vê é um plano onde carros passam perto do concreto igualmente paralisante e sujo de um viaduto numa cidade que em nenhuma imagem parece se encaixar no projeto utópico da capital federal Brasília. Muito pelo contrário, os cenários se aproximam mais de uma distopia, que escava memórias arqueológicas do pessoal e do coletivo (o capítulo 8 se debruça sobre isso). O espaço dos sonhos está sendo engolido aqui pelo espaço dos desencantamentos. Mas a partir do momento em que esse personagem imprime ao enquadramento um significado de território usurpado, a paisagem dispara uma sensação de privação e desaparecimento das coisas. A voz em *off* do personagem confirma as suspeitas que o seu corpo cansado, diante daquele viaduto sujo, sugere:

O fim do Quarentão foi meio que o fim de uma fase da minha vida, o fim de uma das minhas vidas (...) Quando saí do hospital tive outro choque com a realidade, com as ruas, onde a gente dançava. Tudo que eu passava, eu lembrava de uma coisa, sabe, a escola. A gente ficava muito na esquina da escola, sentado numa manilha, ali que a gente conversava, bolava os passinhos que a gente tinha, o que a gente ia fazer, encontrar os amigos e tal (...) Parece que a cidade toda era parte da minha vida,

parece que cortou aquilo ali tudo de mim, era uma parte que eu tava perdendo, eu não tinha mais direito de tá naquela esquina, então, eu cheguei em casa e não queria mais sair de casa.

O Quarentão do qual Shokito/Sartana fala era o local onde um baile *black* acontecia nos anos 1980, em Ceilândia, cidade-satélite de Brasília. Foi lá que em 26 de março de 1986 a Polícia Militar entrou no local numa ação de repressão ao baile, ou melhor, às pessoas que frequentavam o baile. Leia-se: a comunidade negra e periférica do Distrito Federal. Na ação violenta da PM, uma das pernas de Shokito foi esmagada por um cavalo e ele precisou amputá-la. Havia uma cidade nessa história que não gostava dos passinhos, que não queria que esses jovens dançassem, que os desejava imóveis. Ou mortos. Há uma cidade nesse cinema que transforma essa forçada imobilidade em um estado de contemplação e reflexão sobre os efeitos dela. Nessa cidade, que é por onde aqui se caminha, todo corpo parado tem o poder de se mover no tempo e no espaço a partir das projeções de vida que se multiplicam todas as vezes que se olha fixamente o ambiente se estender pelo horizonte.

Quando filma não somente Shokito/Sartana, como o outro personagem central, Marquim do Tropa, que ficou paraplégico em função da mesma ação de repressão e racismo policial, Queirós dá largura ao gesto de ambos observarem o espaço ao redor. Ele deixa o tempo passar, o respiro acontecer, abre o plano, permite que esses corpos elaborem uma contemplação que não se espera deles. O procedimento se repete com o terceiro personagem dessa história: Dimas Cravalança (Figura 27).

Figura 27 - Dimas Cravalança contempla Ceilândia em Branco sai preto fica



Fonte: Print do filme, tirado pela Autora, 2020.

Casas, barracos, puxadinhos, todos muito juntos, emaranhados. Há uma teia de vidas existindo em Mirágides e pessoas de ontem e de amanhã também param e olham ao redor. Há um cansaço que pesa no ar, mas enquanto for possível observar o círculo da História, é esse o gesto que resta.

O agente terceirizado enviado do futuro para coletar provas sobre o crime do Estado brasileiro contra populações periféricas está esgotado. Dimas é aquele quem vai tentar corrigir o passado para que o futuro do Brasil não se submeta à “vanguarda cristã” que assumiu o poder. Nesse momento do filme, nós o vemos agachado sobre aquilo que parece ser a laje de uma casa, observando um horizonte de várias outras casas e as antenas que saem para fora delas. O enquadramento decide dar um pouco mais de céu à imagem. O céu é um elemento importante para criar um equilíbrio e um respiro a quem, do lado de cá da imagem, observa Dimas observar o que se coloca diante e ao redor dele. O céu dá amplitude não apenas à cidade, mas ao pensamento de Dimas. Esse não é o único momento em que Dimas é visto em espaços ermos, sozinho, pensativo. O filme repete o gesto de o colocar parado na borda da imagem, porque ele igualmente está cristalizado na borda do sistema. Mas o que se vê especificamente nessa tomada é a existência de Dimas agora já implicado no corpo dessa cidade de onde ele, possivelmente, não conseguirá mais sair. A promessa de voltar para o futuro não apenas se torna distante, como insensata. Afinal, o que o espera lá na frente é um país governado pela “vanguarda cristã”.

Figura 28 - Djamba observa a cidade em Baixo Centro



Fonte: Print do filme, tirado pela Autora, 2020.

Às vezes fica visualmente difícil estabelecer onde termina a cidade e onde começam as pessoas. Durante a noite, tudo vira um corpo só. Uma latência única de incerteza, insegurança

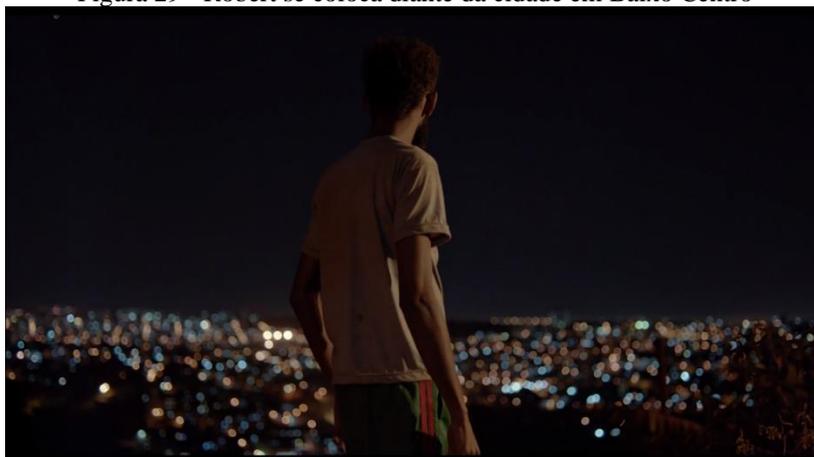
e, conseqüentemente, de insanidade. Um homem de costas para a imagem e de frente para a cidade precisa se disfarçar na escuridão a ponto de se tornar a escuridão ele mesmo (Figura 28). Porque quando se abrem as janelas das casas de Mirágides, o que se vê lá fora pode ser uma imagem assustada do que se teme aqui dentro. Afinal de contas, as luzes da cidade são lâmpadas ou armas?

Em *Baixo Centro*, de Ewerton Belico e Samuel Marotta, o personagem Djamba (Marcelo Souza e Silva) é, como todos os demais personagens do filme, um sujeito em convulsão. Suas frases não se completam – fragmentam-se, interrompem-se. O que há de partido na cidade, há de partido no seu falar e, por extensão, em seu olhar. Djamba é fotógrafo, demarcação de que o poder do olhar lhe pertence por ofício, ainda que sempre haja alguém para falar “olha lá o doidinho com a câmera”. Djamba é um homem negro e, nesse espaço racialmente fraturado, um homem negro fotógrafo é o “doidinho com a câmera”. A cena em questão, quando ele vai para o terraço de sua casa no alto de um morro, acontece no prolongamento de uma conversa que ele tem com outro personagem sobre a atuação da polícia nos morros. O registro de atuação, como em todo o resto do filme, é marcadamente artificial: “eles ficavam aqui de cima tentando ver se os meninos estavam fugindo pelos bequinhos”, diz Djamba enquanto olha para cima, para baixo, para os lados, algo está sempre à espreita.

Logo depois, do lado de fora da casa, seu semblante se mistura ao da cidade. Tudo é noite e apenas as luzes desfocadas ao longe iluminam a imagem. Nunca amanhece em *Baixo Centro*. Leonardo Felício, diretor de fotografia do filme, é, não coincidentemente, o mesmo que fez a fotografia de *Branco sai preto fica* e, em ambos os longas, consegue bem capturar essa entidade de uma cidade sem contornos sobre um fundo escuro. A silhueta de Djamba, diante da noite que lhe cerca, torna-se difusa, bem como a capacidade do personagem em articular seu medo. “Eles estão vindo, estão vindo, são eles, os helicópteros”, balbucia diante da paisagem-emboscada⁴³. Homem e cidade se fundem. E quando o fotógrafo se torna a paisagem, a paisagem não pode mais ser compreendida pela distância que se estabelece entre ela e a pessoa que a detém em uma observação apartada.

⁴³ Ainda que não componha do mesmo afeto, impossível não associar a fala assustada de Djamba repetindo “eles estão vindo, eles estão vindo” com a fala irônica de um dos personagens de *Nova Dubai* quando, em menção a um filme de terror, ele passa a repetir: “They’re coming, they’re coming”, aqui numa ambivalente mensagem que se refere simultaneamente ao fato de que “eles estão vindo”, mas também, na tradução que Nova Dubai sugere: “Eles estão gozando”. A polícia, para Djamba, e os monstros, para o personagem sem nome do filme de Gustavo Vinagre, são a mesma entidade.

Figura 29 - Robert se coloca diante da cidade em Baixo Centro

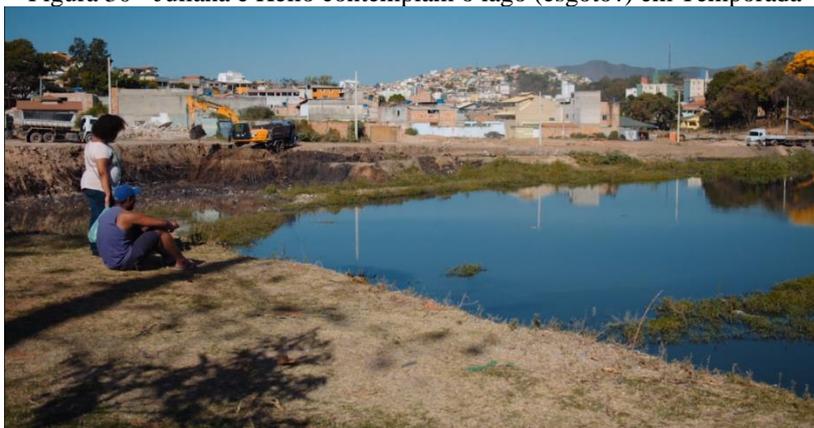


Fonte: Print do filme, tirado pela Autora, 2020.

Ainda em *Baixo Centro*, filme cujo nome em si já dá conta de um recorte espacial da cidade de Belo Horizonte, leia-se, suas margens, Robert (Alexandre de Sena) se ergue diante da cidade de luzes distantes que piscam na intermitência das vidas que se acendem e se apagam nesse espaço (Figura 29). Pelo modo como seu corpo se posiciona, o semblante visto de costas desse personagem imediatamente se coloca em posição de enfrentamento à paisagem da cidade, sobre a qual, com raiva, ele joga uma lata vazia de cerveja. Robert não necessariamente contempla essa cidade. Ele a desafia. Do alto do morro, do alto de sua raiva e solidão. Se a cidade o vigia, é ele aqui quem assume o posto de vigiar a cidade.

O gesto desse levante que seu corpo faz acontece logo após uma conversa com seu melhor amigo, Gu (Renan Roviada). Na verdade, trata-se de um monólogo de Gu ao qual Robert escuta silenciosamente enquanto bebe cerveja da lata. O relato fala sobre o momento em que Gu pediu pra Deus tirar a vida de seu irmão viciado em drogas. *Baixo Centro* se faz com um compilado de atuações teatralizadas, que vão de encontro a um regime naturalista que se tornou cada vez mais comum no cinema brasileiro dos anos 2010. A vida dessas pessoas é costurada por um outro gesto, bastante essencial ao filme, que é o de andar na cidade. Uma *flânerie* das beiradas, das favelas, dos morros, bem menos familiar a Charles Baudelaire e Edgar Allan Poe, porém bastante conhecida dos moradores de bairros onde os ônibus param sempre distante de suas casas.

Figura 30 - Juliana e Hélio contemplam o lago (esgoto?) em Temporada



Fonte: Print do filme, tirado pela Autora, 2020.

Os habitantes dessa cidade aprenderam a olhar para aquilo que nem sempre se pode ver. Porque o que se coloca diante do olho nem sempre é uma imagem óptica. A projeção visual surge, tantas vezes, de uma memória háptica que o corpo possui com o território ocupado. E essa memória modifica a paisagem. É por isso que em *Mirágides* nem tudo aquilo que é visto existe enquanto imagem visual. Mas tudo aquilo que foi e será vivido existe enquanto imagem possível.

O que vemos são dois corpos em um canto da imagem, uma linha que corta o plano em diagonal, um esgoto a céu aberto e, perto dele, tratores e caminhões (Figura 30). Mas o que esses dois corpos veem é outra coisa. Há uma outra camada de projeção visual que será ensinada pelo filme não somente para quem o assiste, mas também para quem está efetivamente dentro da cena. Juliana (Grace Passô) entra em quadro e pergunta ao seu amigo Hélio (Hélio Ricardo) o que ele está fazendo sentado ali, parado, diante daquilo que ela percebe como um esgoto a céu aberto. No que segue o diálogo:

- Tou aqui curtindo a paisagem./ - Paisagem? Vai lá pra Lagoa da Pampulha. Ficar aqui no meio desse esgoto../ - Já até pesquei aqui./ - Já pescou?/ - Sério./ - Só se for aqueles panga que come lixo, né?/ - Cada um tem o que merece, Ju. Cê acha que eu vou sair daqui pra ir lá praquela puta que pariu daquela Pampulha, aquela lagoa que tem cheirão de feijoada. Aquilo lá é esgoto também, véi.

Juliana senta-se então ao lado de Hélio para contemplar a paisagem que, até então, só ele percebia como tal. A cidade de *Temporada* (2018) se chama Contagem, fica na região metropolitana de Belo Horizonte, local onde o diretor do filme, André Novais, vive. A partir da provocação de Hélio, Juliana, que é nova nessa cidade onde há pouco começou a trabalhar, precisa reconfigurar seu olhar. Do mesmo jeito que tanto Hélio quanto os demais

companheiros de trabalho dela a ajudaram a ser/habitar o mundo de uma nova maneira, tecida com laços de amizades que ela nunca teve na vida – e é fundamentalmente sobre isso que eles conversam enquanto contemplam a paisagem-possível –, esses afetos ajudam a remodelar também seu cabelo (é nessa cena que, pela primeira vez, ela aparece para os amigos com o cabelo crespo não mais domesticado por alisamentos), seus desejos, e na ponta de tudo isso, mudam também como a personagem olha pro mundo. Onde antes havia apenas esgoto, pode agora haver um lago. O que salta dessa imagem é a ideia de cumplicidade, afeto, memória e, a partir de tudo isso, uma sofisticada contemplação esteta diante de uma cidade não habituada a essa estetização. Por não se tratar de uma imagem em movimento, ou mesmo uma imagem que comporte muitos movimentos dentro dela, é também uma sequência que pausa o tempo, freia o encadeamento da história. Além disso, o enquadramento aberto de Novais também escolhe mirar esse esgoto como lago e o filma como uma superfície não apenas azul, mas com a capacidade de refletir o próprio espaço urbano que se coloca ao fundo da imagem. Juliana e Hélio no canto esquerdo do quadro completam a composição que, neste caso, claramente se apoia numa tradição de mirada eurocêntrica da ideia de paisagem. No entanto, faz isso com personagens e cenário completamente deslocados desse eurocentrismo. Os planos abertos do cinema comportam espaço para muita coisa, e a ironia pode ser uma delas.

Importante pontuar também que a constituição da paisagem periférica, suja, feia, está na fundação do próprio cinema de André Novais. Seu primeiro curta-metragem, *Fantasma* (2010), estabelecia com um plano único e fixo a gradual construção de carga simbólica que pode ter uma imagem “feia” (Figura 31).

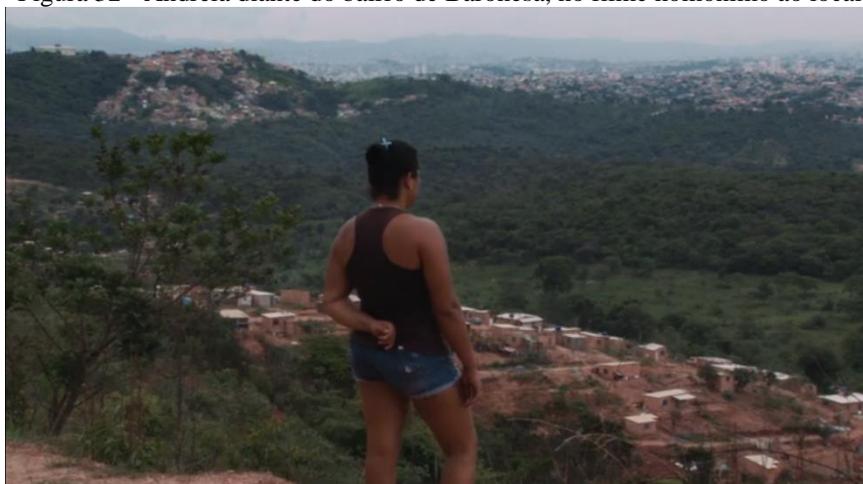
Figura 31 - Plano fixo do curta-metragem *Fantasma*



Fonte: Print do filme, tirado pela Autora, 2020.

Essa imagem, que inicialmente parece ser desinteressante, dispara uma sensibilidade melancólica e doída a partir de um discurso fora de quadro. Já ali havia a consciência, ou talvez apenas a sensação, de que mesmo a esquina mais banal pode abrir-se em saudade, rancor, paralisia e tantos outros sentimentos. Filmada num enquadramento que, tal como nessa cena de *Temporada*, corta em diagonal a tela, o plano de *Fantasma* é metade escuro e metade iluminado por postes e um posto de gasolina. E ele é mais uma prova que paisagens urbanas feias podem também se expandir afetivamente a partir da memória e das projeções que ela joga no corpo – um corpo que, nesse caso, sequer chega a ser visto.

Figura 32 - Andreia diante do bairro de Baronesa, no filme homônimo ao local



Fonte: Print do filme, tirado pela Autora, 2020.

Existem múltiplas religiões em Mirágides, mas à revelia de rituais específicos, há uma crença compartilhada de que em todo novo amanhecer nascem nas pessoas peles igualmente novas revestindo seus corpos, criando assim um palimpsesto de epidermes que se sobrepõem umas às outras numa população pergaminho de si mesma.

Em *Baronesa* (2017), de Juliana Antunes, Andreia (Andreia Pereira de Sousa) respira e observa a paisagem que se põe terreno abaixo (Figura 32). Ela está no centro da imagem, em primeiro plano, corpo de costas para a câmera, levemente inclinado para direita. Emoldurando sua silhueta, uma paisagem que comporta o céu se fundindo ao horizonte de uma grande metrópole, montanhas de vegetação e, mais próximo a ela, um bairro de casas que parecem ter sido recém construídas, casas pequenas, sem tinta na parede, sem quintais. Casas que parecem ser extensões da terra seca onde elas estão fincadas. Três camadas de cores em três camadas de existência: no topo, o azul acinzentado da cidade grande lá longe; no

meio, o verde de um território que ainda sobrevive ao desmatamento urbano, mas por quanto tempo?; na base da imagem, a cor barrenta da periferia que não consegue chegar lá no topo da imagem, no topo da pirâmide social.

O que Andreia observa não é uma paisagem qualquer, é onde ela vai construir sua nova casa. Portanto, o olhar projetado sobre esse ambiente – e sobre o gesto de dar tempo ao olhar dela diante desse bairro que leva o nome do filme – carrega não somente projeções de recomeço, mas dentro do corpo do filme, implica um momento de desvio brutal rumo a uma conclusão em aberto. Explica-se: antes dessa mesma sequência em que Andreia contempla o território ao qual ela fundará sua nova casa, o filme havia sofrido uma inesperada irrupção do real em sua construção narrativa até então ficcionalizada. Filmado em bairro periférico de Belo Horizonte, *Baronesa* elabora, ao lado de Andreia e sua amiga Leid (Leid Ferreira), um roteiro em que a concreta experiência cotidiana de ambas naquele território se mistura a uma fabulação de suas próprias vidas, com muitas situações imaginadas e induzidas pela equipe do longa. Essas encenações, naturalmente, estão sujeitas a acontecimentos do campo do real que exigem que o filme tome novos rumos. Mas nada consegue ser tão drasticamente violento quanto o momento em que Andreia e Leid estão sentadas do lado de fora de casa e começam a cantar versos do cantor Ndee Naldinho, que dizem: “A vida é embaçada pra quem tá no veneno/ Uma mãe vendo os seus filhos com fome sofrendo/ Os mais ricos do mundo só fazem investimentos/ Diversão pra boyzinho, pra coisa ruim e armamento/ Quanto ao meu povo investimento é zero/ Dia a dia não é fácil dia a dia não é belo”.

Exatamente quando cantam “dia a dia não é fácil dia a dia não é belo” o real interrompe a cena: um tiroteio se escuta ao fundo, as duas atrizes/personagens correm, a equipe do filme também e a câmera cai do tripé. O dispositivo não apenas se denuncia como se torna o elemento narrativo que cria as condições para o desfecho fictício do filme: Andreia precisa sair de vez daquele bairro e se encaminhar para Baronesa, tentar sobreviver. Então quando no plano seguinte vemos essa personagem parar e olhar para esse novo território, o gesto está carregado de uma expectativa de futuro já contaminada pelo passado. A paisagem diante dela é sobretudo uma paisagem de dentro dela.

Figura 33 - Ana e Marcos olham para o bairro de Laguna em *No coração do mundo*



Fonte: Print do filme, tirado pela Autora, 2020.

No Texas, as paisagens desertas serviram e ainda servem como cartões-postais que legitimam a “corrida para o Oeste” e, portanto, a colonização predadora e assassina empreendida contra os povos originários em território hoje conhecido como Estados Unidos. No Texas, esses desertos serviram aos filmes de faroeste e, portanto, produziram igualmente um imaginário sobre territórios forjados por velozes armas de fogo. No Texas, portanto, sempre que se olha, se mira. E quando se mira, tal como acontece nos filmes, a pontaria só acerta quem está do lado desprivilegiado da briga. Mirágides é uma cidade irmã do Texas⁴⁴.

“Nossa, esse bairro é feio demais.” Logo depois que Ana (Kelly Crifer) diz isso para seu namorado Marcos (Leo Pyrata), a câmera enquadra esses dois personagens emoldurados pelas luzes noturnas desse bairro “feio” (Figura 33). É a segunda vez em *No coração do mundo* (2019), de Gabriel Martins e Maurílio Martins, que essa mesma vista da cidade aparece. E Ana não cansa de maldizer esse lugar onde ela, seu namorado, seu pai doente e seus amigos moram. Olhar para o bairro de Laguna, em Contagem, cidade da região metropolitana de Belo Horizonte, e simultaneamente negá-lo enquanto um espaço ao qual ela pertence, é, para Ana, um exercício necessário de reconhecimento na diferenciação. Existe um discurso em Ana de que ela é melhor do que isso, de que ela pode mais do que essa paisagem. No entanto, é com essa mesma paisagem que ela, em outro momento do filme, envolve seu corpo enquanto, ao lado do namorado, toma banho de sol de calcinha e sutiã na laje de casa, corpo exposto a céu aberto. Mirar a cidade para tentar ser melhor do que ela, ser

⁴⁴ O Texas é um espaço imaginário reivindicado pelo próprio *No coração do mundo* quando, já nos créditos de abertura do filme, há a montagem de um clipe com figuras da cidade ao som da música “Texas”, de MC Papo, cujo refrão é: “BH é o Texas, Neves e Betim: Texas. Santa Luzia: Texas. Contagem é o *motherfucking* Texas”.

mirada pela cidade para provar que é melhor do ela. É nessa dinâmica dialética que se constrói a relação entre a personagem e o território.

Isoladas do que se passa no resto dos respectivos filmes em que se encontram, congeladas em um instante de suspensão, e atuando juntas em um mesmo espaço imaginado que é, aqui, uma cidade inventada, essas sequências projetam todas uma relação entre corpos e paisagens urbanas e periféricas que podem acionar várias sensações: pertencimento, contemplação, desencanto, esperança. Os caminhos são múltiplos, mas quando essas imagens passam a se mover juntas e todos esses elementos atuam uns sobre os outros, é possível que exista, de fato, uma substância que atravessa mais potencialmente todas elas.

Me arrisco a dizer que essa substância está em um jogo de contrários mobilizado pelas imagens. Em cada uma das cenas, dentro dos filmes em que elas acontecem, o que se vê são planos abertos revelando a amplitude da cidade de um lado, e pessoas isoladas e aprisionadas entre frustrações e sobrevivências de outro. A vastidão e o insulamento dividem o mesmo espaço. O exercício desses personagens se colocarem diante desse entorno e o observarem, portanto, está sempre contaminado por esse tensionamento.

Naturalmente, há não apenas um gesto em comum entre essas imagens, o de se colocar diante de uma paisagem urbana, mas igualmente personagens e espaços semelhantes: as pessoas que olham vivem em lugares periféricos e se colocam na posição de observar os espaços onde vivem. Dentro de cada uma dessas imagens, pode-se falar de sentimentos distintos e, às vezes, até mesmo opostos (a raiva e o medo de se olhar a cidade em *Baixo Centro* é antagônica ao acolhimento do olhar acionado em *Temporada*), mas há algo na própria construção conceitual do que vem a ser uma paisagem que diz respeito ao afeto maior compartilhado por essas imagens.

5.1 A cidade e as miragens

Não se sabe exatamente quando o primeiro suspiro de pesar pela indiferença à contemplação foi dado, mas é certo que ele surgiu sob a névoa do vapor de maquinarias e debaixo de barulhos automatizado que tentaram abafar o ambiente ora melancólico, ora alarmado do começo do século XX. Desde que a modernidade e sua aceleração do viver se instalaram sobre os modos de existência, não foram poucos aqueles que lastimaram pelo

estreitamento do espaço da contemplação, do pensamento e, claro, pelo fim do espaço que o próprio tempo tinha quando ele ainda não precisava ser medido pelas réguas tão precisas do capital financeiro. O pesar pelo fim dessas distâncias se deu e ainda se dá de diversas formas e frentes.

Em Aby Warburg, ela se manifestou a partir da constatação de que havia sido extinto o afastamento (*Denkraum*) fundamental e sacro entre os homens e as forças supra-humanas. Jean Baudrillard deu continuidade a essa crítica ao anunciar o “fim da distância estética do olhar” (BAUDRILLARD, 1998, p. 63), que teria mudado todo o paradigma da sensibilidade, provocada pela introdução no mundo de algumas tecnologias que permitiram uma “contiguidade epidérmica” entre o olho e a imagem.

Em seu trabalho sobre a “sociedade da transparência”, Byung-Chul Han atualiza as premissas sobre a extinção das distâncias a partir daquilo que ele identifica como um expurgo de qualquer tipo de negatividade no mundo contemporâneo. Leia-se: quando tudo se torna “transparente”, não há espaço para a dúvida, o mistério ou a dissidência. Na excessiva positividade da política e das relações sociais, o transparente nega a alteridade, apazigua os desejos, nivela tudo ao agradável ou palatável. Segundo Han, essa sociedade não saberia, portanto, dar forma a sentimentos negativos como dor e perda. Tudo que não for da ordem do positivo deve ser eliminado. Eis então o clamor:

À coerção da transparência falta precisamente esse “tato de finura” (*Zahrheit*), que nada mais é que do que o fato do respeito pela alteridade que não pode e não deve ser eliminada completamente. Frente ao *páthos* da transparência que domina a sociedade atual, seria necessário exercitar o *páthos* da distância (HAN, 2017, p. 15).

Demorar-se sobre a imagem, deixar que se crie entre ela e o nosso olhar um largo espaço da contemplação é, segundo Han, um dos exercícios possíveis à instauração de um *páthos* da distância. Nas sequências do cinema que me ajudam a mapear Mirágides, o gesto de olhar a paisagem nem sempre se registra pela contemplação em função de uma noção do “belo” – contempla-se a feiura também –, como também nem todas as vezes a relação entre personagem e paisagem ao fundo se dá pela própria contemplação que exige o demorar-se sobre a imagem, mas sim pelo enfrentamento diante dessa imagem. O gesto em questão que se repete nesses filmes diz respeito, portanto, à instauração de distintas formas de olhar que sujeitos periféricos acionam sobre as paisagens das cidades onde eles vivem.

Ou seja, não se trata apenas de paisagens de cidades que esses filmes trazem, mas de paisagens que não costumam ser lidas como tais, pois que desordenadas, confusas, “feias”. O pulsar em comum entre as sequências está na constituição de uma distância, de uma zona de indeterminação – ou da negatividade necessária ao mistério do mundo, como pontuaria Han – entre duas instâncias que, na tradição iconográfica tanto do cinema quanto das artes visuais, não costumam ser vistas juntas: a paisagem urbana periférica e o sujeito subalterno que não apenas observa essa paisagem, como a funda enquanto paisagem e, portanto, enquanto categoria estética. Trata-se de um encontro muito particular se for levado em consideração o fato de que na própria história do cinema de autor feito no Brasil, esses sujeitos foram tradicionalmente amalgamados pela própria paisagem onde se inseriam e transformados em transparências essencializadas.

A gradual extinção das zonas de indeterminação é concomitante, portanto, a um outro processo de aniquilamento, aqui não mais dirigido às paisagens, mas às pessoas que vivem dentro dessas paisagens. Onde Han conclama pelo exercício do *páthos* da distância, Édouard Glissant defende o direito à opacidade. Em enfrentamento direto a um discurso eticamente administrado pelo projeto colonial, a saber, o de que a comunicação entre as pessoas só seria possível a partir da completa compreensão – a transparência – do “outro”, Glissant afirma que as diferenças precisam ser postas para que as relações, finalmente se desierarquizem.

Aceitar as diferenças é certamente perturbar a hierarquia da escala. “Compreendo” tua diferença, quer dizer, eu a coloco em relação sem hierarquizar com minha norma. Admito tua existência em meu sistema. Eu te crio novamente. – Mas talvez seja preciso acabar com a própria ideia de escala. Comutar qualquer redução. Não apenas consentir no direito à diferença, mas, antes disso, no direito à opacidade, que não é o fechamento em uma autarquia impenetrável, mas a subsistência em uma singularidade não redutível (GLISSANT, 2008).

Glissant está ciente de que a tradição do pensamento ocidental nasce dentro de um projeto capitalista/colonizador que congela os sujeitos periféricos em presunções e transparências problemáticas, engavetamentos esses que as bases das ciências sociais endossam várias vezes. Especificamente no que diz respeito à presunção de quem originalmente possui o “dom” da contemplação sobre os espaços e as paisagens, há uma história escrita por Rancière, contada em tom de *mea culpa*, que ilustra bem do que se fala neste capítulo.

Conta ele sobre a geração de intelectuais, da qual ele se vê membro, que foi educada em uma divisão bem delimitada sobre as possibilidades de revolução popular. Para essa

geração, ou eram os intelectuais quem deviam ensinar às pessoas do chão de fábrica sobre o sistema que as oprimia, ou eram as pessoas de chão de fábrica que podiam fazer a revolução a partir do momento que ensinassem aos intelectuais o real sentido do que era a exploração da mão de obra. Não havia meio-termo. E porque não havia meio-termo, quando Rancière começa em determinado momento a estudar correspondências entre dois operários dos anos 1830, o que ele espera encontrar nessas missivas são relatos tanto sobre as condições de trabalho, quanto sobre a consciência de uma classe trabalhadora. No entanto, o que ele encontra são cartas que falam sobre momentos de lazer, passeios no campo, a primavera chegando.

Aqueles trabalhadores, que deveriam dar-me informações sobre as condições de trabalho e as formas de consciência de classe, davam-se outra coisa: a sensação de semelhança, a demonstração de igualdade. Eles também eram espectadores e visitantes dentro de sua própria classe. Sua atividade de propagandistas não podia separar-se de seu ócio de passeadores e de contempladores. A simples crônica de seu lazer obrigava a reformular as relações estabelecidas entre ver, fazer e falar. Ao se tornarem espectadores e visitantes, eles subvertiam a divisão do sensível segundo a qual os que trabalham não têm tempo de deixar que seus passos e olhares errem ao acaso, e os membros de um corpo coletivo não têm tempo para dedicar às formas e às marcas da individualidade (RANCIÈRE, 2014, p. 22-23).

Uma vez confrontado com sua estreita expectativa sobre o conteúdo dessas cartas, Rancière demonstra nesse relato uma operação bastante comum que cristaliza e imobiliza algumas pessoas em posições de objetos de estudo. Objetos esses que, supõe-se, deveriam obedecer a um certo esquema de quem, na história das artes, está dentro ou fora de uma moldura bem estabelecida pelos “reais” estetas. Mas antecipo aqui um debate que será aprofundado nas páginas seguintes. Antes dele, é preciso retomar a alguns conceitos caros ao estudo das paisagens, dentro e fora do cinema.

No que diz respeito às paisagens urbanas, é muito marcadamente nos ensaios de Walter Benjamin que esses conceitos começam a ganhar corpos. As ruas, esquinas e galerias da cidade representada por uma Paris de meados do século XIX, reconfigurada em seu plano urbanístico pelo Barão Haussmann, são para Benjamin a epítome da modernidade. É essa cidade das linhas retas, avenidas largas e da impessoalidade dos vidros e ferros usados em construções que servirá de alegoria para se pensar como a modernidade inaugura uma divisão muito clara entre os espaços públicos e privados, fazendo simultaneamente nascer uma consciência do indivíduo privado e o aniquilamento de sua identidade, uma vez que ele se insere na multidão das ruas, onde as presenças individuais se dissolvem numa imagem única.

É buscando dar conta dessa imagem única e de como ela é descrita na literatura que Benjamin vai identificar na cidade uma nova possibilidade de paisagem. Isso acontece simultaneamente a um “apogeu na difusão dos panoramas” nas pinturas, que buscavam reproduzir as paisagens da natureza, e na literatura, onde se procurava, por sua vez, usar o grande centro urbano parisiense como cenário de uma “botânica do asfalto” (BENJAMIN, 1977, p. 66).

Os panoramas anunciam uma revolução no relacionamento da arte com a técnica e são, ao mesmo tempo, a expressão de um novo sentimento de vida. O morador da cidade, cuja supremacia política sobre o morador do campo tantas vezes se manifesta ao longo do século, tentar trazer o campo para a cidade. Nos panoramas, a cidade se abre em paisagem, como mais tarde ela o fará, de maneira ainda mais sutil, para o *flâneur* (BENJAMIN, 1977, p. 34).

A percepção de que, “na multidão, a cidade é ora paisagem, ora ninho acolhedor” (BENJAMIN, 1991, p. 39) sugere que a cultura panorâmica do século XIX, herdeira por sua vez do vedutismo⁴⁵ dos séculos XVII e XVIII, se adapta à cidade a partir do momento em que percebe nas suas multidões de rostos indistintos uma imagem onde, tal como nas pinturas de campos abertos, não há “presença”. Na leitura de Jean-Luc Nancy (2005), é justamente a ausência de qualquer possibilidade de presença para além da própria imagem que vai nos dá um “sentido de paisagem”. “Uma paisagem não contém presença: ela própria é a presença inteira (...) É uma representação da terra como uma possibilidade dela se abrigar de sentido, uma localização ou localidade do sentido” (NANCY, 2005, p. 58, tradução nossa). Se fala, portanto, das imagens nas quais os vastos espaços em cena só contêm eles mesmos, o que implicaria, na perspectiva de Nancy, que toda paisagem seria destituída de conteúdos políticos ou morais. A paisagem, nesses enquadramentos, é de fato mais uma possibilidade de contemplação necessariamente atada a uma outra categoria estética conhecida como o “belo”.

Se substituirmos a ideia de presença por intensidade, é possível também entender a demarcação conceitual de paisagem a partir da premissa de que ela não carrega nenhuma outra intensidade além dela própria. Na paisagem, portanto, não há espaço para narrativas dentro dela que não seja ela mesma. O que não implica afirmar que a paisagem, como pontua Nancy, é um espaço livre de ação política ou moral ou mesmo uma não-narrativa. Ainda que a ideia de intensidade ou presença não possa se equivaler a uma ação que se constitui na

⁴⁵ Veduta, em italiano, quer dizer “vista”. O vedutismo enquanto gênero pictórico se dedicou à representação de paisagens, com frequência urbanas, pintadas em grande escala. “Trabalhando próximo a uma representação topográfica, esse gênero de pintura paisagística enfatizava o drama da localização; o retrato da cidade do vedutismo italiano, sendo assim, tendia a uma dramatização narrativa dos espaços” (BRUNO, 2007, p. 174).

imagem, essa intensidade ou presença pode ser acionada por um *gesto*, seja ele o gesto da contemplação ou de uma auto implicação de quem olha dentro da imagem olhada.

A distinção entre *parergon* e *ergon* como critério para estabelecer a paisagem tal como ela é estudada pelas artes visuais é um ponto de partida rico pela sua potência ambígua. *Parergon*, o território como acessório, coadjuvante, elemento entre tantos outros que compõem uma cena. *Ergon*, o território como espaço autônomo, independente, cuja existência não se submete a nenhuma outra (LEFEBVRE, 2006). O que essa aparente fronteira tão bem estabelecida entre essas duas instâncias não prevê é que vários artistas escapam a ela. No exercício de entender o que é *paraergon* e *ergon* no trabalho do artista plástico renascentista Joachim Patinir, conhecido por ter pintado grandes espaços naturais onde a presença humana era um elemento mínimo no quadro, Martin Lefebvre demonstra como pode ser evasiva a interpretação do que performa, ou não, protagonismo nessas pinturas.

Com efeito, porém, essa ambiguidade acaba por se resolver em um empreendimento interpretativo, isto é, um uso – seja o uso de Patinir, de seus contemporâneos ou de críticos mais modernos, cujo olhar foi definitivamente influenciado pela existência de paisagens autônomas desde o século XVII. Nesse sentido, o nascimento da paisagem deveria ser entendido como o nascimento de um modo de ver (LEFEBVRE, 2006, p. 27).

Eis a chave central para se compreender o conceito de paisagem tanto nas artes visuais quanto no cinema: ela depende de um olhar, de como esse olhar recorta o que vê, de que maneira ele atribui quem ou o que protagoniza a imagem. No cinema, é o modo de olhar que irá distinguir o que é paisagem do que é cenário, o que se coloca em primeiro ou segundo plano. Em outras palavras, é esse *modo de olhar* que inaugura o conceito de paisagem. Não se pode, nesse sentido, esquecer que olhar é uma instituição de poder. A alguns foi dada desde sempre a concessão do poder olhar. A outros, de serem apenas olhados. A quem foi dado o poder de, no gesto de olhar, criar paisagens? Inevitavelmente, desdobra-se outra pergunta: a quem é dada a autorização de contemplação? Os sujeitos do olhar que estão postos no mapa imagético de Mirágides são, neste caso, determinantes não apenas na contemplação desses espaços, como na construção de imaginários que explodem a partir desse aparentemente simples gesto de levantar os olhos na direção do horizonte.

Um trajeto pelos modos que constituem a experiência do olhar deve ter, ao menos, duas paradas obrigatórias. A primeira está no referencial trabalho de John Berger que, em 1972, lançou o livro e a série homônima na BBC chamada *Modos de ver*. No capítulo dois do livro/série de TV, Berger se ocupou especificamente de observar como, ao longo da História

da Arte, se estabeleceu que o sujeito que cria o olhar é o homem, enquanto à mulher foi quase sempre relegada a função de ser objeto/paisagem desse olhar. Mitologias fundadoras da cultura judaico-cristã e greco-romana corroboram com a tese de Berger: Eva é punida porque dar a ver a nudez no Paraíso. Na fábula bíblica, ela assim condena todas as mulheres a serem subservientes aos homens. Pandora é punida por ter a curiosidade de olhar o que há dentro da caixa que recebeu de presente. Seu olhar penaliza toda a humanidade a sofrer com guerras, doenças e mortes. Na versão do poeta romano Ovídio, Medusa era uma jovem sacerdotisa do Templo de Atenas que chamava atenção por sua beleza e que, por isso, terminou sendo estuprada por Poseidon. Colocando a culpa do estupro em Medusa, Atenas a pune transformando seu cabelo em cobras e não permitindo que ela olhasse para mais ninguém, pois seu olhar petrificaria as pessoas olhadas. Há, portanto, não apenas uma tradicional prerrogativa de gênero no poder olhar e poder ser olhada/o, como um contundente repertório simbólico que legitima a punição para toda mulher que ousa olhar.

A segunda parada está no artigo *O olhar opositivo – a espectadora negra*, de bell hooks⁴⁶. Nele, hooks faz um retrospecto de como historicamente as pessoas negras que foram escravizadas permaneceram, por séculos, sendo punidas quando olhavam para pessoas brancas e de como essa proibição do olhar se cristalizou na construção de um imaginário colonizador – fortemente empreendida pelo cinema – em que o homem negro, por exemplo, era com frequência associado à figura do estupro. A partir dessa investigação sobre condenações do olhar, ela vai constatar que sua cinefilia dependia essencialmente de uma dupla negação de sua própria essência. Para criar laços com os personagens do cinema hollywoodiano clássico, ao qual ela tinha acesso, era preciso negar simultaneamente seu gênero e sua cor, caso contrário, não haveria possibilidade de identificação com os heróis dos filmes. A sugestão que ela dá a esse impasse de, ainda assim, amar o cinema, é a criação do que se chamará de “olhar opositivo”, ou seja, um olhar que encare de volta, que não se submeta (HOOKS, 2018). Que se frise com isso que hooks não nega a possibilidade do prazer visual e da escopofilia próprias ao cinema narrativo clássico (MULVEY, 2018), mas cria uma outra camada de política do olhar quando abre a possibilidade de amar o cinema – e olhar para as paisagens criadas por ele – a partir também de um desejo pelo enfrentamento crítico diante das imagens.

Nesse mesmo texto de hooks, há uma citação de *Peles negras, máscaras brancas*, de Frantz Fanon, bastante fundamental para leitura de algumas das imagens que constituem a

⁴⁶ Por uma decisão da própria autora, seu nome não tem letras maiúsculas. Segundo ela, seria uma forma de concentrar o foco no seu trabalho e não na sua figura.

cidade por onde se caminha aqui. É um momento em que Fanon, uma vez na Europa e distante da Martinica onde ele nasceu, descobre-se um “um objeto em meio a outros objetos”. É quando ele, homem negro, percebe que a sua subjetividade não existia aos olhos do sujeito branco, e toda sua existência passava a ser cristalizada em uma posição imóvel, de onde ele não poderia escapar⁴⁷. Escreve Fanon:

Enclausurado nesta objetividade esmagadora, implorei ao outro. Seu olhar libertador, percorrendo meu corpo subitamente livre de asperezas, me devolveu uma leveza que eu pensava perdida e, extraíndo-me do mundo, me entregou ao mundo. Mas, no novo mundo, logo me choquei com a outra vertente, e o outro, através de gestos, atitudes, olhares, fixou-me como se fixa uma solução com um estabilizador. Fiquei furioso, exigi explicações... Não adiantou nada. Explodi. Aqui estão os farelos reunidos por um outro eu (FANON, 2008, p. 103).

Esse olhar do sujeito branco que com uma “objetividade esmagadora” fixa as pessoas negras em posições desubjetivadas é um que precisa ser tensionado em filmes como *Baronesa* e *Baixo Centro*, posto que há, nas premissas que movem os personagens centrais desses longas, algumas expectativas preenchidas pelo mesmo olhar : expectativas de corpos cuja agência na história depende de um roteiro pré-concebido que se cola a uma imaginação (branca) sobre a pobreza, os rituais periféricos e como esses corpos reagem ao entorno. Em *Baronesa*, por exemplo, há uma cena em que Andreia dança, ao lado de outras mulheres e em cima de uma laje, a coreografia de uma música chamada “La metralladora”, de DJ Tuti. Nessa coreografia, há uma simulação de jogar o braço emulando a própria metralhadora e o filme decide terminar a sequência repousando sobre o corpo parado de Andreia empunhando seu braço/arma, numa imagem que a determina nesse lugar da violência, que é o lugar onde cabe seu corpo.

Em *Baixo Centro*, há uma decisão formal de começar e encerrar o filme com duas sequências que respondem diretamente uma a outra: na abertura, a câmera acompanha Robert em uma caminhada ao lado de um cemitério, o som extra-diegético envolve esse andar com um batuque, batidas de terreiro que, de certa forma, conectam o mundo dos vivos com o mundo dos mortos. Na cena final, ao som do mesmo batuque, Robert faz uma nova caminhada, a sua última. Posto que sobre seu corpo é jogado a luz vermelha de uma sirene policial. Ciente de que é mais um corpo negro na rua e, portanto, um corpo-alvo da PM, Robert corre. Foge do enquadramento da câmera e da polícia. No fora de campo, escutamos

⁴⁷ Possivelmente, uma das cenas de cinema que melhor condensa essa constatação de Fanon é uma sequência do filme *Corra!*, de Jordan Peele, em que o protagonista negro se vê imobilizado e mergulhado em um buraco profundo, de onde ele não consegue sair, porque uma mulher branca o hipnotizou e o congelou nesse espaço, que é também um espaço cercado de traumas.

o som do tiro que o mata. Essa determinação teleológica dada já na introdução do filme e confirmada em seu desfecho é, ao mesmo tempo, uma contundente crítica ao estado das coisas (leia-se, ao estado do próprio Estado), como simultaneamente um encarceramento desse sujeito negro que, assim como os demais personagens do filme, não se desenvolvem em suas respectivas subjetividades.

De forma que o gesto final de Andreia, tanto quando ela observa a paisagem desse novo bairro para onde ela está indo morar, como quando a câmera logo depois a filma em close num momento em que essa mulher está, entre um gole de cerveja e uma tragada no cigarro, contemplando sua própria paisagem de dentro, é um que coloca essa personagem como agente de um olhar que só pode ser elaborado por ela. Quando Robert enfrenta com seu corpo a paisagem de uma cidade que o jurou de morte é também o momento em que ele reivindica para si a possibilidade de olhar de volta, mas não só isso, olhar opositivamente.

Portanto, quando se fala que a fundação da noção de paisagem depende de um modo específico de olhar, se fala também dos agentes que estabelecem esse modo de olhar. No cinema, há uma triangulação de olhares que funciona sempre em superposição: o olhar de quem filma, dos personagens em cena e das espectadoras e espectadores que assistem àquilo que os personagens olham enquanto estão sendo olhados por quem os dirige (MULVEY, 2018). De modo que, em qualquer filme, se o gesto mesmo de olhar ganha na narrativa um status de contemplação, seja ela uma contemplação atenta ou distraída – há de se discutir ainda qual a natureza perceptiva da contemplação –, isso implica que existe uma carga dramática sobre o gesto em si.

Isoladamente, as sequências cinematográficas aqui descritas poderiam dar conta de debates sobre até que ponto elas atendem a pressupostos daquilo que a disciplina da estética convencionou chamar de paisagem. Afinal de contas, todas elas acionam, cada uma de modo distinto, essa imagem de um espaço, neste caso, urbano, que, pelos enquadramentos escolhidos, parece ora engolir os personagens em cena (tal como Patinir fazia com as figuras humanas nas paisagens que pintava), ora ser ativado enquanto paisagem justamente porque a intensidade ou presença mais visível da cena é o gesto da contemplação, desse se por, de frente ou de costas, com o olhar rente à linha do horizonte.

De volta às sensações que a constituição afetiva da cidade que se ergue a partir da reunião dessas sequências em um mesmo espaço, algumas camadas de sensações vão se sobrepondo. Em um primeiro momento, olhando as imagens destituídas dos contextos fílmicos

em que se inserem, se sobressai isolamento, vazio, perda, silêncio, a suspensão do tempo acionada pelo gesto de olhar, o *páthos* da distância a que Byung-Chul Han faz referência. Mas uma vez que se captura essas imagens por dentro dos filmes em que elas acontecem, o que me toca é especialmente a natureza de uma reivindicação, de uma vontade de apropriação e modificação não apenas dos espaços que se colocam diante desses corpos, mas simultaneamente de filmes que, ao fazer repetir esses enquadramentos, terminam cobrando por outras imagens fundantes do próprio cinema, outras possibilidades de olhar e, mais determinante ainda, outras possibilidades de paisagem que se criam justamente porque são outros corpos que as fundam.

Há uma intensidade em comum no momento em que as oito sequências são dispostas juntas: quando as pessoas em cena observam esses espaços periféricos onde vivem, seja por amor a esse espaço ou por raiva dele, elas querem ver outra coisa. E nesse desejo de ver outra coisa, desejo esse sedimentado por memórias de passado e projeções de futuro, elas terminam imaginando e nos fazendo imaginar outras paisagens, outras geografias. A cidade que se constrói a partir desse desejo é, portanto, uma em tudo aquilo que objetivamente vemos só pode ser realmente visto se for subjetivamente imaginado, projetado.

É possível afirmar que essa é a premissa mesma do cinema, de fazer mover imagens e construções espaciais a partir da nossa capacidade de imaginar sobre elas. Mas quando se trata de reivindicar pela criação de paisagem enquanto categoria estética a partir desses outros olhares fundantes diante desses outros espaços urbanos, é necessário rever as premissas do que vem a ser paisagem. Um operador central para fazer mover as oito sequências colecionadas neste capítulo é um conceito tão científico quanto poético do já citado Glissant, conceito este que se articula com a intensidade de desejar ver outras coisas: “paisagem vertical”. O termo foi usado por Glissant em algumas de suas obras, ainda que em nenhuma delas se defina, com precisão, o que se entende por paisagem vertical. Algumas pistas, no entanto, foram dadas. Sigo-as.

Em *Introdução a uma poética da diversidade*, livro em que, como o título sugere, apresenta, a partir de quatro conferências, algumas das premissas do seu pensar filosófico, Glissant escreve que a ideia de paisagem foi um ponto de partida conceitual para que ele começasse a pensar as Américas e, particularmente, aquela América das Antilhas. Em um ambiente de paisagens arquipelágicas, fragmentadas, cheias de morros, dobras, quebras, não faria sentido obedecer à constituição de um pensamento linear e horizontal, tal como as paisagens perspectivadas e de fundo infinito da história da arte europeia. Glissant dá o nome de

irrué – “uma palavra que fabriquei, evidentemente” (GLISSANT, 2005, p. 13-14) a isso que, em outros momentos, ele chama de paisagem vertical. O pensador sobe figurativamente ao topo do morro Bezaudin, onde nasceu, e se coloca na posição de observador de uma paisagem repleta de “culturas em terraço, quase verticais” (GLISSANT, 2005, p. 14). Desse ponto de vista, escreve: “nesses tipos de espaço, o olho não se familiariza com as astúcias e finezas da perspectiva; o olhar abarca com um só impulso a platitude vertical e o acúmulo rugoso do real” (GLISSANT, 2005, p. 14).

Em outro texto, *O pensamento do tremor*, ele deixa mais evidente de que maneira a noção de paisagem vertical o invadiu e, com isso, deixa também mais perceptível de que forma podemos entender o conceito a partir também de um eixo temporal em que o olhar está impregnado não apenas do presente, mas igualmente de um “passado mítico”. Trata-se, assim, de:

Uma paisagem de pé, onde o desvanecimento até o infinito é imediatamente submetido ao comprimento de um pé de homem, única largura cultivável de uma vez, e, conseqüentemente, onde a perspectiva não encontra a menor razão de correr para longe. A planura domina (...) Impõe-se a ideia de que na diferença de estrutura entre essas duas paisagens, a andina e a toscana, reside uma das partilhas entre as artes do Ocidente e as da América Latina: a oposição entre um mundo do impulso para longe, da paisagem em fuga extensa, onde a invenção da perspectiva não podia deixar de ocorrer, e um universo da representação “simultânea”, que para os Astecas ou os Incas vai de baixo para cima, do presente para o passado mais mítico, e que é solidária da experiência (da visão) de uma postura vertical na continuidade das coisas e dos seres (GLISSANT, 2014, p. 60).

Pelo “comprimento do pé de um homem” se entende uma experiência de vida (a sua e dos seus) que seu corpo e o corpo dos seus ancestrais carregam. Portanto, a paisagem que se observa está sempre tomada pela memória individual e por um inconsciente coletivo. Em seu nomeado “pensamento do tremor” que se ergue dos choques entre diferenças, Glissant lê as paisagens como um acúmulo de resíduos que surgem não apenas dos espaços que se contempla, mas dos outros espaços que se inscrevem na pele social. Leia-se: quando ele contempla as Antilhas, contempla também os vestígios de África e Europa que ali passaram a habitar. Portanto, a paisagem para ele não é um enquadramento estático.

Segundo o autor, tanto a fala quanto a escrita poética e ficcional da NeoAmérica estão atadas a uma textura e a uma estrutura móveis de suas paisagens. O espaço do romance das Américas é aberto, *éclaté*, *irrué*, ou seja, é constituído de espaços despedaçados, aos quais se acrescentam, de forma cumulativa, fragmentos adventícios que se ramificam rizomaticamente. (ROCHA, 2006, p. 46).

É possível dizer que um dos elementos que os personagens da constelação aqui disposta têm em comum é o fato de que o gesto de observação em que eles se colocam é um gesto político de reivindicar não apenas o direito à paisagem, mas à constituição dela a partir da subjetividade de cada uma dessas pessoas a partir de uma vivência que não é somente delas, mas daquelas que vieram antes e dos lugares que se acumulam sobre a imagem. O que essas paisagens contam, com toda a verticalidade da memória individual e coletiva que vai “de baixo para cima, do presente para o passado”, é o que as constitui como paisagem.

A diferença que Glissant estabelece entre a paisagem toscana perspectivada da Europa e a paisagem andina vertical das Américas pré-colonização é, sobretudo, uma diferença epistemológica. Entre um pensamento ocidental que corre linearmente de um lado para outro, na direção de um imaginado “progresso”, e um pensamento que faz enfrentamento a essa linearidade colocando o tempo como uma estrutura de constantes sobreposições. O caso dos Astecas citados por ele é exemplar para ilustrar como a noção de paisagem pode ser legitimada ou negada dependendo do lado que se está na história da colonização.

Vladimir Bartalini, em uma pesquisa sobre o paisagismo na civilização asteca, afirma que, ao contrário de famosos jardins, como o da Babilônia e o de Versalhes, os elaborados jardins astecas nunca foram reconhecidos como paisagens porque prevalecem neles “os vínculos com o cosmos, enquanto as relações com a natureza terrestre ficam em plano secundário” (BARTALINI, 2005). Glissant, portanto, não está só em seu empreendimento intelectual a respeito de uma paisagem fundada a partir de um modo de olhar que é carregado de camadas de inconsciente coletivo. É importante aqui citar dois autores fundamentais que, cada qual a seu modo, contribuem para a ideia de uma “paisagem vertical”: Rebecca Solnit e W. J. T. Mitchell.

Solnit traz uma perspectiva feminista na abordagem de paisagem e sustenta que, mais do que o espaço, é o elemento tempo o fator fundamental para a delimitação de paisagem tal como é capturada pelos estudos estéticos. O tempo do qual ela fala não é o tempo de contemplação e respiro sobre a imagem, mas o tempo como uma instituição valorativa entre algo menos e mais evoluído. A paisagem se institui, nesses termos, como algo impregnado de passado, mas não só isso: trata-se de um passado nostálgico, congelado e, principalmente, “puro”, que reverencia imagens da natureza para que, do outro lado, possa existir uma narrativa de progresso rumo a um futuro desvinculado dessa paisagem. Fala-se, enfim, de um pensamento transcendente que separa o mundo sensível dessas paisagens do mundo material e racional da ciência.

O argumento de Solnit é de que, nessa tradição ocidental, a paisagem se torna um território que equivale ao papel da mulher numa sociedade patriarcal. Leia-se: um espaço imobilizado, passivo e que precisa manter um estado de pureza para que se possa contemplá-lo. A questão, Solnit antecipa, é de que a própria fé na ideia de progresso começa a ruir no mundo contemporâneo e isso cria uma ruptura com a lógica transcendente. E é pela arte que se pode acentuar essa ruptura:

Quando o mundo natural deixa de ser percebido como um cenário lá fora e se torna os sistemas e as substâncias a nosso redor, nos deslocamos de uma perspectiva mecânica para uma perspectiva ecológica, uma que é implícita a várias instalações que lidam com substância. Ao concentrar-se na substância em vez da forma como portadora do significado, os artistas afirmam o significado decisivo da substância, em vez de considerá-lo uma questão neutra que assume significado à medida que é dada forma a ela. A própria noção de dar sentido a algo tem como premissa uma cosmologia em que as coisas são originalmente desprovidas de significado, na qual a forma está para o conteúdo assim como espírito está para a matéria, como os homens estão mulheres, e como Deus está para a natureza. A substância sugere que o significado é inerente ao mundo, e não algo que precisa ser inscrito nele, e propõe significados que podem ser lidos no próprio mundo – o mundo como linguagem (SOLNIT, 2003, p. 52-53).

Substância, intensidade, *páthos*. A filosofia da imanência concede outra abordagem de paisagem e, mais do que nunca, não é possível retirar desse conceito seu caráter político. Solnit lembra: toda paisagem é, por essência, um território. E todo território tem tanto dimensão estética quanto política, porque ele é passível de servir a noções de nacionalismo, a guerras e a genocídios étnicos. Eis aí onde cabe mencionar a pesquisa de Mitchell sobre o conceito de paisagem e como ele serve a um projeto de poder. Já na introdução de seu trabalho mais referenciado sobre o assunto, o livro *Landscape and power* (“Paisagem e poder”), Mitchell afirma que seu maior objetivo é fazer com que a palavra “paisagem” deixe de ser um substantivo para se tornar um verbo, pois ela implica “processos nos quais identidades sociais e subjetivas são formadas” (MITCHELL, 2002, p. 1). Na recapitulação de como o termo foi usado pelos estudos estéticos, ele identifica uma abordagem ora contemplativa e moderna da paisagem, vinculada às categorias imóveis e “puras” mencionadas por Solnit, ora interpretativa e pós-moderna, em que toda paisagem se tornaria campo fértil para uma hermenêutica em busca de alegorias, símbolos e leituras psicológicas.

Seu trabalho é fundamentalmente usar ambas as abordagens para chegar a uma perspectiva menos interessada em buscar o que a paisagem “é” ou o que ela “significa” e mais atenta à utilização instrumental da categoria paisagem como legitimadora de poder sobre pessoas e territórios. Entre as nove teses que desenvolve sobre paisagem, duas em particular

servem para dar potência às imagens do mapa imagético de Mirágides. “Tese 1: paisagem não é um gênero artístico, mas um meio” e “Tese 3: Como o dinheiro, a paisagem é um hieróglifo social que oculta a base real de seu valor. Isso é feito naturalizando suas convenções e convencionalizando sua natureza” (MITCHELL, 2002, p. 5). Em outras palavras, Mitchell ressalta que toda paisagem é sim a presença de convenções que cristalizam estruturas binárias tais como o que é humano pois cultural, e o que é inumano pois natureza, e que esses extremos foram/são usados para que, por exemplo, o “humano” europeu pudesse/possa colonizar o “inumano” na África e na América Latina⁴⁸.

Em um trabalho específico sobre a legitimação simbólica do Estado de Israel em espaços palestinos, em que ele cria uma conexão entre as palavras “território” e “terror”, Mitchell sustenta que Israel quebra o mais sagrado de todos os mandamentos bíblicos, o segundo mandamento, para que se possa transformar um território inteiro em uma paisagem que, tal como um falso Deus, não pode ser tocada, apenas vista: paisagem-ídolo. Leia-se: não pode ser tocada por aqueles que não tenham a consciência racional e ocidental para compreender os espaços em sua dimensão mais “pura”. E que as pessoas “nativas” de alguns territórios, por não saberem dar a dimensão de paisagem a esses ambientes, precisam ser retiradas desse espaço.

O morador primitivo ou aborígine de uma terra (literalmente, o aldeão ‘pagão’ ou ‘rústico’) é visto como parte da paisagem, não como um espectador autoconsciente que vê a natureza ‘por si mesma’ como o observador ocidental faz. Além disso, o morador nativo é visto como alguém que deixa de ver a riqueza material e o valor da terra, um valor óbvio para o observador ocidental. O fracasso do nativo em explorar, desenvolver e ‘melhorar’ a paisagem é, paradoxalmente, o que a torna tão valiosa, tão madura para a apropriação. O fracasso em explorar a terra, seu caráter ‘não desenvolvido’, também parece conferir um direito presumido de conquista e colonização ao observador ocidental, que vem armado com armas e argumentos para defender a legitimidade de sua apropriação da terra (MITCHELL, 1999, p. 237).

Existem alguns pontos de acordo contundentes entre Glissant, Solnit e Mitchell. O primeiro é de que a paisagem não pode ser lida como uma categoria estética desprovida de construção simbólica e, portanto, de uso político. O segundo é de que toda paisagem é uma imagem energeticamente carregada de tempos que se sobrepõem uns aos outros na construção daquilo que se vê, ou seja, uma capacidade de articulação entre passado e presente próxima da imagem dialética benjaminiana, que olha para as imagens do tempo-agora apenas porque elas estão imbuídas do tempo-vivido. E finalmente, o terceiro é de que retirar a territorialidade do

⁴⁸ A expressão América Latina foi cunhada pela pensadora brasileira Lélia Gonzalez como uma forma de reivindicar a presença de populações africanas, indígenas e de populações mestiças na formação de uma América cujo nome “latina” carrega em si a marca do colonizador.

conceito de paisagem só serve a um projeto de colonização patriarcal que autoriza a ocupação dos espaços para alguns, enquanto nega essa ocupação para outros.

Leia-se: o que Claudio Irineu Shokito (*Branco sai preto fica*) vê, tanto na sequência em que ele fotografa a cidade ao longe, quanto na cena em que ele está sentado, à noite, diante de um viaduto, é a verticalidade de uma paisagem tomada por experiências traumáticas de um espaço que o repele. O que Andreia (*Baronesa*) observa quando olha para a paisagem de casas de tijolos aparentes, na beira de mais um morro da região periférica de Belo Horizonte, é menos uma imagem e mais um sentimento. Quando ela, cansada, olha, o que vem junto é a sensação de que passado, presente e futuro se encontram naquele ponto de sua história. O que os personagens de *Baixo Centro* veem quando colocam seus corpos rente a paisagem sempre noturna de uma cidade que os ameaça é a reconfiguração diária de como andar por esse ambiente sem ser morto por ele, território enquanto terror. O que preenche a visão do sujeito que, diante de um esgoto, enxerga um lago (*Temporada*), é a possibilidade de continuar se movendo para frente na impulsão do que sua memória faz sobreviver. O que Ana em *No coração do mundo* vê é um “bairro feio” que potencializa toda sua experiência de viver ali. Esse espaço entra em choque com a paisagem-corpo de Ana, uma mulher que precisa ser vista por esse “bairro feio” para que ela crie distância com o entorno e, assim, vislumbre um futuro distante dali. Em outras palavras, o que já foi e o que virá está sempre repousando sobre a imagem, e esse movimento entre tempos distintos, em conjunto com o fato de que as/os observadores desses espaços são as pessoas que vivem neles, é o que cria a ideia de paisagem vertical.

Há de se perguntar então: existe algum tipo de sobrevivência da imagem acionada pelo gesto de pessoas periféricas observando paisagens periféricas? Afinal de contas, como é possível falar da sobrevivência de um tipo de construção de paisagem que não foi reconhecida nem pela história da arte oficial, nem pelo repertório cinematográfico europeu-estadunidense? Como dar conta de uma matéria visual que só se expressa na sobreposição dos tempos vividos por quem olha? Não há, neste caso, nenhuma possibilidade de encontrar uma “fórmula de *páthos*” em torno de figuras que sempre estiveram à margem da própria figuração. Mas é possível puxar duas imagens literárias que se correspondem com elas:

A primeira é uma leitura que Didi-Huberman faz de um trecho de *Ulisses*, de James Joyce, quando Stephen Dedalus, após a morte de sua mãe, contempla o mar e nele vê a mãe recém-falecida. Para Didi-Huberman, é depois da morte da mãe, e do gesto final que ela assume de olhá-lo fixamente antes de, finalmente, fechar seus olhos, que Stephen passa a ver as coisas

– e as paisagens – através da perda de sua mãe. Passa a ver, portanto, com os olhos que foram “medusados” pelo olhar da figura materna, bem como com o “corpo vidente” que antecipa aquilo que ainda não se olhou. Portanto, o que se vê vai muito além das evidências visíveis:

Quando Stephen Dedalus contempla o mar parado à sua frente, o mar não é simplesmente o objeto privilegiado de uma plenitude visual isolada, perfeito e “separado”; não se mostra a ele nem uniforme, nem abstrato, nem “puro” em sua opacidade. O mar, para Dedalus, torna-se uma tigela de humores e de mortes pressentidas, um muro horizontal ameaçador e sorrateiro, uma superfície que só é plana para dissimular e ao mesmo tempo *indicar* a profundidade que a habita, que a move, qual esse ventre materno oferecido à sua imaginação como um “broquel de velino esticado”, carregado de todas as gravidezes e de todas as mortes por vir” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 33, grifo do autor).

O que Didi-Huberman argumenta é que a máxima que se lê ainda no começo de *Ulisses*, “fechemos os olhos para ver”, pode tanto dizer respeito ao fato de que, para ver, não é preciso nem olhar, nem tocar nas coisas, mas sim “fechar os olhos” para perceber toda a paisagem de dentro e um vazio que “nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 31), quanto pode indicar também uma “obra de perda”. Ou seja, tudo aquilo que se vê é atravessado também pela ausência, daquilo que já foi e daquilo que ainda não veio. Mas o trecho que se conecta profundamente com as imagens do mapa imagético constelacional da Cidade das Paisagens vem a seguir:

Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um *ter*: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão de *ser* – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 34, grifos do autor).

Abrir os olhos diante de uma obra de arte ou de uma paisagem é também abrir a possibilidade de experimentar o que não se vê. Porque há algo, da ordem do “ser” de quem olha, que está sempre escapando da suposta objetividade que existe na materialidade da imagem. Esse afeto de perda que, de certa forma, é também um afeto de luto, é uma intensidade presente nas sequências que percorrem esses filmes. Todas as situações com os personagens que povoam essas cenas estão impregnadas dessas perdas, da visão que projeta sobre a paisagem algo que já morreu, que morrerá ou, mais grave ainda, que está lentamente morrendo enquanto se tenta viver.

A segunda imagem literária que potencializa (e se potencializa) quando colocada lado a lado das imagens que erguem a arquitetura emocional de *Mirágides* é um verso de “Poemas aos homens do nosso tempo”, de Hilda Hilst: “LÍDERES, o povo/ Não é paisagem/ Nem mansa geografia/ Para a voragem/ Do vosso olho./ POVO. POLVO. / UM DIA.”

É possível que essa categoria abstrata e planificada conhecida como “povo”, uma que facilmente seria colada à pele de todas e todos os personagens aqui descritos, se torne, “um dia”, polvo. A partir do momento em que o povo deixa de ser apenas uma “paisagem”, uma “mansa geografia” por sobre onde se encarceram, ou se mutilam, corpos, ele pode, finalmente, se tornar polvo. E capturar com seus múltiplos braços tudo aquilo que tentou capturá-lo. Há um povo em devir-polvo que atravessa os tempos.

Figura 34 - Cena do monólogo de Selma em *No coração do mundo*



Fonte: Print do filme, tirado pela Autora, 2020.

Na despedida dessa cidade, invoca-se outra imagem, a que dá título ao filme de Gabriel Martins e Maurílio Martins. Sentada sobre um fundo fixo (Figura 34), onde se vê uma paisagem em seus termos mais convencionais – árvores de uma floresta temperada, provavelmente europeia, com altas montanhas ao fundo –, Selma (Grace Passô) altera o registro naturalista de quase todo o filme para poder enunciar o discurso motor da narrativa, aquilo que vai mover os personagens a tentar escapar desse lugar onde eles estão:

No coração do mundo é o próximo lugar, é pra onde a gente quer ir. Melhor, muito melhor. É onde a gente quer pisar. Pra onde vai o desejo da gente, cara. Aqui não é mais o coração do mundo não. Já foi, não é mais, cabô. Saturou. É isso. Já foi. Agora eu quero o próximo lugar. Só isso. (SELMA, em cena de *No coração do mundo*)

O monólogo dessa personagem, bem como a maneira frontal como ela filmada, com Selma olhando direto para a câmera e com todos os dispositivos do cinema tendo sido previamente revelados na cena (luz, câmera, monitor), condensa o afeto mais nuclear da Cidade das Paisagens. Selma (Grace Passô) é quem dá a pista para que consigamos ver aquilo que todos os demais personagens veem quando se colocam diante das cidades cindidas em que eles habitam. Quando ela fala sobre o próximo lugar, é para ele que Shokito, Dimas, Robert, Djamba, Juliana, Hélio, Andreia, Ana e Marcos tentam olhar quando estão diante dessa única

cidade periférica brasileira, um lugar abandonado pelo planejamento urbano, onde as construções vão se empilhando, onde a abordagem da polícia é sempre violenta, onde os horizontes precisam ser reinventados. Porque a cidade para onde se olha “já foi. Não é mais. Cabô. Saturou”. Trata-se, como Didi-Huberman escreveria para falar das paisagens de Stephen Dedalus, de um *páhtos* de luto, “quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa”. O desejo de ir embora, de romper os pactos com os territórios que romperam as pessoas é, assim, mais uma camada de afeto que percorre as imagens.

Um novo vento sopra então em Mirágides. Os cães levantam a cabeça e pressentem a tempestade. O progresso e a destruição estão vindo à galope. Mas a cidade tenta, de alguma forma, se projetar em um próximo lugar, um lugar para onde vai o desejo. É preciso olhar para algo que não é visualmente material. E assim se tornar camuflada, invisível aos olhos de quem, olhando para ela, não lembre de nada, não veja nada, não deseje nada.

6 AGNIS – A CIDADE DO FOGO

Figura 35 - A constelação-mapa de Agnis, a Cidade do Fogo



Fonte: Print do filme, tirado pela Autora, 2020.

“O fogo queima/ Sem saber o nome/ Sem saber pra onde/ Nem de onde veio/ O fogo anda comigo”

Nação Zumbi

Nunca amanheceu em Agnis, a Cidade do Fogo. E, por isso, quem habita essas terras desenvolveu alguns sentidos que são estranhos às populações de outros centros urbanos. Conseguem, por exemplo, enxergar muito longe no escuro e escutar o silêncio em um volume alto. Mas, sobretudo, e talvez esse seja o fenômeno mais fascinante de se acompanhar por aqui, essas pessoas são capazes de aparecer e desaparecer na penumbra como vaga-lumes que se acendem e se apagam conforme seus desejos e pulsões se manifestam.

Como não há luz do sol, Agnis foi recompensada com uma lua eternamente cheia, sempre avermelhada pela terra seca que sobe ao céu quando as pessoas, os carros e as vigas tocam o chão. Portanto, na mitologia da cidade, a lua é a matriarca maior, mãe solo de cidadãos que nascem com qualidades luminescentes, adaptações biológicas capazes de sobreviver à ausência de sol e fotossíntese. É como se a cidade inteira acreditasse ela mesma espelhar o céu escuro que lhe faz teto. Mas essa é uma percepção equivocada dos poucos visitantes que conseguem entrar pelo território de Agnis, embora ela não esteja em mapa algum. Porque quando se passa um tempo a mais entre suas ruas, percebe-se que na cosmologia da cidade, não há céu de um lado e chão do outro. Há apenas um breu como extensão de outro breu. Nessa contígua escuridão, tudo que brilha pode ser tão estrela quanto gente.

O mercado de bens consumíveis, naturalmente, é afetado por esse regime noturno. Falta água, sobra gasolina (mas também sobra cachaça). Falta antídoto, sobra veneno (mas também sobram curandeiros). Do lado de dentro dos condomínios, há muitos monitores ligados. Do lado de fora, há várias pontas de cigarros iluminando ruas inteiras. Alguns são jardineiros, fumam ervas. Outros são pedreiros, e fumam pedras⁴⁹. Também nesses condomínios as velas que se acendem são brancas. Fora deles, as velas vendidas em pequenos mercados são somente marrons e vermelhas. Chamas de Xangô que se expandem com o sopro de Iansã.

A organização urbana tem características muito particulares: não existe um centro único na cidade, mas vários centros marginais, virados sempre de costas para os prédios, as casas, os edifícios públicos-privados. De costas para os olhos das construções, é possível friccionar pedras e acender fogueiras. Mas nessa cidade, o fogo que arde não é aquele que anuncia o

⁴⁹ “Eu tô ligeiro, eu tenho a minha regra, não sou pedreiro, eu não fumo pedra”, letra de “Fórmula mágica da paz”, do Racionais MCs.

apocalipse. É, pelo contrário, um que se mantém queimando para que a vida siga existindo, para que se possa, quem sabe, adiar o fim do mundo⁵⁰. É um fogo que aquece as dores de dentro e incendeia as dores de fora. É, assim, um fogo que engana seu algoz, tal como Scheherazade enganava o rei assassino com suas histórias, todas imaginadas, inventadas, contos que serviam não apenas para se salvar, mas sobretudo para salvar todas as outras mulheres. Ao redor das fogueiras, os seres luminescentes contam a si mesmos em um estado de devaneio que os reúne em rituais de salvamento coletivo.

Diante do fogo, o desabafo, a possibilidade de compartilhar agonias e pesadelos, o ritual de comunhão na dor. Diante do fogo, a memória, que vai e volta em um incessante e cíclico movimento, como chamas que se expandem e se retraem, que acendem e apagam os rostos por esse fogo aquecido.

Duas sequências noturnas do cinema brasileiro contemporâneo se espelham e cruzam olhares diante do fogo. Ambos os filmes foram lançados em 2019. Em um deles, *Tremor Iê*, de Lívia de Paiva e Elena Meirelles, há duas mulheres. Elas falam sobre violência policial que ambas sofreram em um episódio de 2013. A sequência inteira dura 22 minutos e 43 segundos. No outro filme, *Sete anos em maio*, de Affonso Uchôa, há dois homens. Um deles descreve em detalhes todas as torturas que já sofreu na mão da polícia. O outro escuta e diz que já passou também por tudo isso. A sequência inteira dura 23 minutos e 48 segundos. Ambas trazem duas mulheres e dois homens que vivem em regiões periféricas de grandes cidades. Esses dois momentos dos filmes em questão aproximam-se não somente no conteúdo do que é dito – e por quem é dito – em cena ou na duração que ocupam dentro das diegeses dos filmes, mas sobretudo nas formas de visualidade que eles acionam ao redor desse elemento absolutamente central nessas sequências: o fogo. Ou, mais especificamente, a fogueira.

⁵⁰ É preciso adiar o fim do mundo “para sempre poder contar mais uma história”, KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

Figura 36 - Duas mulheres conversam diante do fogo em Tremor Iê



Fonte: Print do filme, tirado pela Autora, 2020.

Em *Tremor Iê*, primeiro longa-metragem de duas diretoras que já haviam realizado curtas anteriormente, as duas mulheres são amigas (Figura 36). O relacionamento entre elas é dado no minuto que antecede a sequência em si, quando as vemos se abraçando no que parece, naquele momento, ser um reencontro depois de algum tempo afastadas. Pouco depois, o plano em destaque enquadra apenas uma fogueira, aqui posta como demarcação territorial de onde a sequência vai acontecer. A câmera abre enfim para um plano mais aberto que enquadra as duas mulheres sentadas juntas diante dessa fogueira. Até que há um corte para um plano médio com apenas uma dessas mulheres, no filme chamada de Janaína (interpretada por Deyse Mara). A partir desse momento, a fogueira em si se torna um elemento no fora de quadro concreto, ou seja, ainda que não esteja dentro do campo de visão, sua presença é notada pelas intermitências de luminosidade jogadas sobre os rostos de quem se filma.

O que segue então é um longo relato do que Janaína/Deyse passou quando foi pega pela polícia em protestos que aconteceram no ano de 2013 – e aqui há referências indiretas tanto às chamadas Jornadas de Junho de 2013 quanto aos protestos contra o então deputado Eduardo Cunha em 2015 – e levada para algum lugar que, na fabulação de *Tremor Iê*, diz respeito a um espaço especulado, projetado como encarceramento de mulheres vigiadas por aqueles a quem o filme chamará de “soldados do bem”, homens que se vestem, não à toa, de branco.

O depoimento borra o que é memória real e o que é invenção alimentada pelas premissas do filme. Quando a câmera sai de Janaína e passa a enquadrar somente sua amiga Cássia (interpretada por Lila M. Salu), mais uma vez o registro verbal dos acontecimentos está no centro dramático da cena. E novamente aquilo que é dito nos confunde quanto ao regime de verdade operado pelo filme. Ainda que a cena seja montada, a dicção da memória real se entrega. Cássia/Lila rememora detalhes de quando ela e algumas amigas foram pegas pela polícia e levadas à delegacia. Em determinado momento, quando recorda de como juntas elas conseguiram arrumar forças para continuar cantando naquele ambiente hostil, seus olhos marejam. Trata-se de dois monólogos filmados sem corte, pois precisam se estender no espaço de tempo necessário não apenas à reativação das lembranças, mas também à ficcionalização delas.

A cidade em que *Tremor Iê* se passa é a Fortaleza de um futuro próximo, em que os sistemas de vigilância e opressão ganham contornos ditatoriais que acentuam aspectos já presentes na Fortaleza contemporânea. Já a cidade de *Sete anos em maio* é fincada no tempo presente. Ao contrário do que acontece no filme de Livia de Paiva e Elena Meirelles, onde existem tomadas de rua, seja no centro ou na periferia da cidade, no filme de Uchôa a rua é

sempre um fundo desfocado, em que a dimensão de cidade só aparece rapidamente em segundo plano, à noite, numa panorâmica que acompanha o protagonista andando pelo ambiente em direção a uma fogueira que será testemunha de seu relato. A sequência acontece logo depois da reencenação de uma violenta abordagem policial que esse mesmo personagem sofreu anos antes.

Figura 37 - Dois homens conversam diante do fogo em Sete anos em maio



Fonte: Print do filme, tirado pela Autora, 2020.

Daí em diante, alguns procedimentos se espelham (Figura 37): do mesmo modo como acontece em *Tremor Iê*, filma-se primeiro a fogueira isoladamente com o mesmo fim de situar

territorialmente onde toda a sequência vai ocorrer. O modo monólogo com câmera fixa em um só enquadramento, sem corte, também se reproduz: Rafael 'Fael' dos Santos Rocha, protagonista do filme, começa seu relato da seguinte forma: "Em 2007, fui confundido com traficante, a polícia me pegou na porta de casa e me torturou na subestação da Cemig". A frisar que, na panorâmica que acompanha Fael até o ponto em que ele vai se sentar para contar sua história, além das luzes difusas da cidade lá atrás, também entra em quadro uma subestação da Companhia Energética de Minas Gerais (Cemig), da qual se infere que seu testemunho se reconstitui no mesmo espaço onde a violência se deu. Portanto, há nesse relato uma extensão daquilo que o filme anuncia como o prefácio da história de Fael, leia-se, a citada reencenação do momento em que a polícia o pega voltando para casa, performada por jovens tão periféricos quanto ele. A subestação da Cemig como fundo desfocado é também um indicador de que o filme trabalha primordialmente na intenção de fazer com que esse corpo possa contar sua história a partir dos elementos cênicos que atuaram efetivamente sobre ele.

Então quando a câmera se fixa no plano fechado em Fael, supõe-se nesse momento que tudo aquilo que ele começa a falar se dirige a um espectador invisível: pode ser que sejamos nós essa espectadora/espectador ou pode ser que o espectador seja o próprio enunciador da fala, uma vez que seu depoimento parece ser também um momento de desabafo. Nesse aspecto, há duas diferenças notáveis entre os modos de visualidade em *Sete anos em maio* e *Tremor Iê*, uma vez que no primeiro não se sabe se há possibilidade de interlocução quando a fala se inicia e, uma vez que essa fala acontece, a iluminação sobre o rosto de Rafael se mantém uniforme, ainda que a presença da fogueira esteja em cena a partir do som que ela emite. É somente depois de muito tempo, quando ele conta toda a trajetória entre a primeira tortura que sofreu da polícia até o momento em que consegue voltar para Contagem, após anos perambulando por cidades paulistas, trabalhando em bocas de fumo, desmanche de carros e, simultaneamente, se viciando cada vez mais no crack, é que surge um contraplano com outro personagem em cena, sem nome, interpretado por um ator já conhecido da filmografia de Uchôa: Wederson Neguinho.

Alguém, então, escuta Fael. Mas não apenas isso. Essa pessoa do outro lado da fogueira é também mais um Rafael dos Santos Rocha. Quando sua fala acontece, ela se enuncia em outro tom, mais pensado e pesado, as palavras estão carregadas de síntese dramática, como se sua presença ali fosse de certa forma a aparição de um fantasma que, no mundo dos vivos, se torna um profeta melancólico. Diferentemente do que acontece com Rafael, cuja iluminação do rosto permanece todo tempo estável, a luz da fogueira que incide sobre esse outro homem deixa seu rosto refletindo o aumentar e diminuir das chamas. Ele diz: "A sua história é triste, igual a de

muitos que encontrei por aí”. Fael pergunta: “A sua é diferente?”. Ele responde: “É igual a sua.” Mais adiante, esse mesmo personagem tem seu pequeno momento de monólogo e diz:

Tem uma pilha de gente morrendo todo dia. A gente tá cercado por uma pilha de gente morta mano. E essa pilha só tá crescendo, desde antes da gente nascer. E ela já tá tão alta que já tampou até o céu. E é por isso que tá tudo tão escuro. Mas não tem noite que dure pra sempre não. A gente tem é que seguir adiante. Por nós e por eles também.

Assim como outros filmes do cinema brasileiro contemporâneo, caso de *Era uma vez Brasília* (2017), de Adirley Queirós, e *Baixo Centro* (2018), de Ewerton Belico e Samuel Marotta, *Sete anos em maio* se passa inteiramente à noite. Não à toa, todos são filmes que falam de violência policial sobre corpos negros. Esses corpos que se empilham e tampam o céu. *Tremor Iê*, ainda que não se passe inteiramente à noite, é muito centrado nas possibilidades de ocupação da cidade e resistência a forças policiais em períodos noturnos, quando é possível ao mesmo tempo se esconder, se proteger e, sobretudo, diante das chamas que hipnotizam em seus movimentos erráticos, refletir sobre uma condição de ser/estar no mundo que, neste caso, é sempre uma condição de ser/estar em sobrevivência ao mundo.

Há uma natureza confessional no gesto de se colocar diante do fogo que as sequências de *Tremor Iê* e *Sete anos em maio* ampliam dentro de cada filme. Os planos só se estendem porque toda confissão exige o tempo de uma narração que vai se costurando entre memória e a elaboração em cima dela. Não se trata, no entanto, de testemunhos confessionais no sentido cristão da palavra, ou seja, acionados pela culpa. Mas sim relatos que culpabilizam o sistema ao redor. Ter o fogo como elemento central nas duas citadas sequências noturnas diz respeito não apenas a uma coincidência cenográfica de espelhamentos formais, mas sobretudo à sobrevivência de um *páthos* que se preserva ao longo da História, um que faz do fogo um elemento de agrupamento de pessoas em torno de algo que as aqueça e as ilumine, e simultaneamente uma necessidade primitiva de criar alianças em torno desse fogo, alianças que serão construídas a partir de um compartilhamento de histórias, frustrações e desejos em comum. Da fruição de um pensamento alimentado e mantido pelas chamas. Eis então as demais cenas que iluminam essa cidade escura.

Figura 38 - Personagens de *Era uma vez Brasília* observam um carro queimar



Fonte: Print do filme, tirado pela Autora, 2020.

Há momentos nessa cidade em que os carros podem ser naves espaciais que transportam viajantes do tempo, justiceiras e justiceiros deserdados, heroínas e heróis vingativos e todo tipo de personagem para onde a imaginação engatada na quinta marcha consegue levar. Mas há também momentos em que, depois de tantas voltas, de entrar em tantas ruas pavimentadas na poeira e delas sair, os carros deixam de ser uma possibilidade de redenção para se tornarem apenas carros, objetos nucleares para a manutenção dessa noite sem fim. A sabedoria dos viajantes do tempo, das justiceiras e justiceiros, das heroínas e heróis que habitam essa cidade exige então que um ritual seja cumprido. Os objetos do poder individual precisam ser queimados e transformados, finalmente, no combustível para um estar-junto.

O áudio com o primeiro pronunciamento de Michel Temer como presidente do Brasil, após um golpe político-judiciário-midiático realizado em 2016, é interrompido pelo disparo de uma arma intergaláctica que acerta um carro/nave e o explode em chamas que vão progressivamente crescendo (Figura 38). Esse carro/nave é o mesmo que havia transportado para a Terra um dos personagens do filme, WA4 (Wellington Abreu), que tinha inicialmente a missão de matar Juscelino Kubitschek. Esse objeto é, portanto, um atravessador da História, testemunha de alguns fracassos de ontem, de hoje, de amanhã, tempos reunidos em um só tempo aqui. Juscelino Kubitschek e Michel Temer podem ser a mesma pessoa.

A imagem do carro/nave pegando fogo catalisa muitas das angústias e paralisias de *Era uma vez Brasília*, de Adirley Queirós (2017). Há um enquadramento muito bem planejado: são quatro pessoas em cena e seus corpos estão inteiros no quadro. Permanecer com os corpos inteiros diante do caos é um gesto em si. Na ponta esquerda, o personagem de Marquim do Tropa, em uma cadeira de rodas. Ao lado dele, um homem que conhecemos na sequência anterior como “engenheiro” está acorocado. No canto direito do quadro, duas pessoas de pé: o

protagonista do filme, o viajante do espaço e da História W.A. e na ponta direita, Andreia Vieira, ex-presidiária. Praticamente sem se moverem, durante três minutos e meio, todos observam o fogo e a fumaça tomarem conta do espaço. A paleta de cores da fotografia de Joana Pimenta que a todo momento trabalha com tons de azul, laranja e a completa escuridão, deixa aqui a imagem ser preenchida pelas chamas para onde somos obrigados, tal como os personagens parados no filme, a observar, a entrar em estado de devaneio diante delas. O laranja e os tons de terra do planalto árido, do futuro árido. Há uma certa contemplação desiludida diante das coisas que perpassa toda a narrativa. Mas aqui, quando não somos capazes mais de ver o rosto de quem olha, o filme nos coloca na mesma posição dos personagens: somos obrigados a fixar nossa atenção nesse fogo e a passar um tempo sendo tomado por ele, igualmente imóveis em nossa posição de espectadores do filme. Igualmente imóveis em nossa posição de espectadores do fogo que consome o país.

Figura 39 - Personagens de *A cidade é uma só?* se reúnem ao redor do fogo



Fonte: Print do filme, tirado pela Autora, 2020.

Nas bordas da cidade, se aprende muito cedo que a sabedoria só se adquire no ritmo. Sem saber fazer batuque, sem conseguir driblar na dança e sem dominar o jogo da capoeira, não se vai muito longe. Porque é o ritmo quem vai ensinar a distinguir as sombras amigas das sombras inimigas.

Ainda nos créditos de abertura de *A cidade é uma só?*, também de Adirley Queirós (2011), vemos o famoso plano piloto de Brasília sendo desenhado via computação gráfica. Asa Norte, Asa Sul, Eixão. Uma vez que a imagem dessa cidade planejada se completa, há um efeito que simula um incêndio sobre esse mapa, destruindo Brasília completamente. Poucos minutos depois, ainda em um momento em que o filme está apresentando seus personagens, há uma sequência que se insere no meio de dois discursos antagônicos a ela: antes da sequência em

questão, escuta-se uma voz distante no rádio, voz formal, oficial, narrando as maravilhas que se erguerão sobre o Planalto Central. Essa voz do passado diz: “antevejo esta alvorada com uma fé inquebrantável”. Esse discurso é sobreposto à uma imagem produzida de dentro de um carro andando por ruas não asfaltadas e mal iluminadas de Ceilândia, cidade-satélite do Distrito Federal. Em enfrentamento direto a esse discurso, surge então um grupo de pessoas ao redor de uma fogueira (Figura 39). Não se vê a fogueira, embora ela se faça presente não apenas por seu barulho, mas também pela fraca iluminação oscilante nos rostos de quem se cerca dela. O jogo do claro-escuro não é aqui marcado por um alto contraste barroco, mas por uma luz natural que faz com que os corpos sejam um prolongamento do entorno espacial. Ao redor do fogo, esses homens e mulheres não falam de alvoradas e futuros grandiosos. Falam de suas próprias existências em um território onde a prometida alvorada não chegou. Mas fazem isso cantando, rimando, criando percussões no *beatbox*⁵¹. Ao redor do fogo, Marquim do Tropa, personagem presente em todos os longas-metragens de Adirley Queirós, canta:

Aí, eu moro da Ceilândia, uma quebrada de resposta/Se você quer conferir, vem aqui curtir a lombra/Eu vou te falar, não existe nada igual/Ceilândia é tão grande que é notícia em jornal/Chegando por aqui vem pisando de mansinho/Para ser bem tratado com amor e com carinho/Considero os seus pais, considero seus irmãos/Mas não vem bancar moral pra não levar sacode, João/Aqui tem gente do Leste e do Oeste/Tem moleque louco e também cabra da peste/Eu disse clap clap rimas funk black/Eu usei para fazer este rap.

Depois que Marquim canta esse rap “das antiga”, leia-se, uma música que demarca historicamente a presença daquelas pessoas naquele território alijado do “progresso”, a montagem faz um corte seco para imagens de arquivo de uma Brasília peça de propaganda. As imagens são de uma publicidade de 1972, em plena ditadura militar, cujo objetivo era convidar algumas pessoas a ocuparem a cidade. A peça termina com a seguinte frase: “Brasília, síntese da nacionalidade, espera por você”. A imagem dá um zoom e congela no rosto de uma criança branca sentada em um dos parques planejados da nova capital federal. Está estabelecido quais são os corpos que atendem ao “você” implícito na propaganda. As operações dialéticas do filme ainda respondem nesse momento a procedimentos de montagem clássicos, instaurados no começo do filme dentro de uma lógica de oposições que, logo, vão se complexificar a ponto de transformarem esse tempo “das antiga” em um tempo de reimaginações fictícias para reais acolhimentos dentro de um território fundado na violência de Estado.

⁵¹ Beatbox é a percussão vocal do hip hop.

Figura 40 - A fogueira de fora e de dentro de Djamba em Baixo Centro



Fonte: Print do filme, tirado pela Autora, 2020.

Quando as estrelas morrem, elas se desagregam. E formam nuvens de poeira cósmica, hidrogênio, hélio, plasma e gases ionizados. Esses cemitérios de estrelas se tornam corpos celestes difusos no espaço, pinturas abstratas a que se dão o nome de nebulosas. Em *Agnis*, há quem nasça com uma nebulosa dentro do corpo. Diante do fogo, as pessoas-nebulosa se inflamam e a cidade fica iluminada por fantasmas das estrelas.

Em *Baixo Centro* (2018), de Ewerton Belico e Samuel Marotta, a fogueira que surge no filme não toma muito tempo de cena, mas é um elemento cênico fundamental para a construção de um dos personagens do filme: o fotógrafo Djamba (Marcelo Souza e Silva). É ele que vem caminhando pela rua quando encontra um grupo de pessoas ao redor de uma fogueira, próxima a alguma construção que parece abandonada. Djamba passa por essas pessoas e se isola (Figura 40). Mas o som da fogueira queimando permanece até o final da cena. Enquanto esse som acontece, a câmera o filma então por trás de uma janela, onde o vemos com calma acender um cigarro e logo a fumaça desse cigarro se expande de seu corpo, tornando-se uma imagem diretamente relacionada à fumaça da fogueira. Os contornos nunca domados do fogo e da

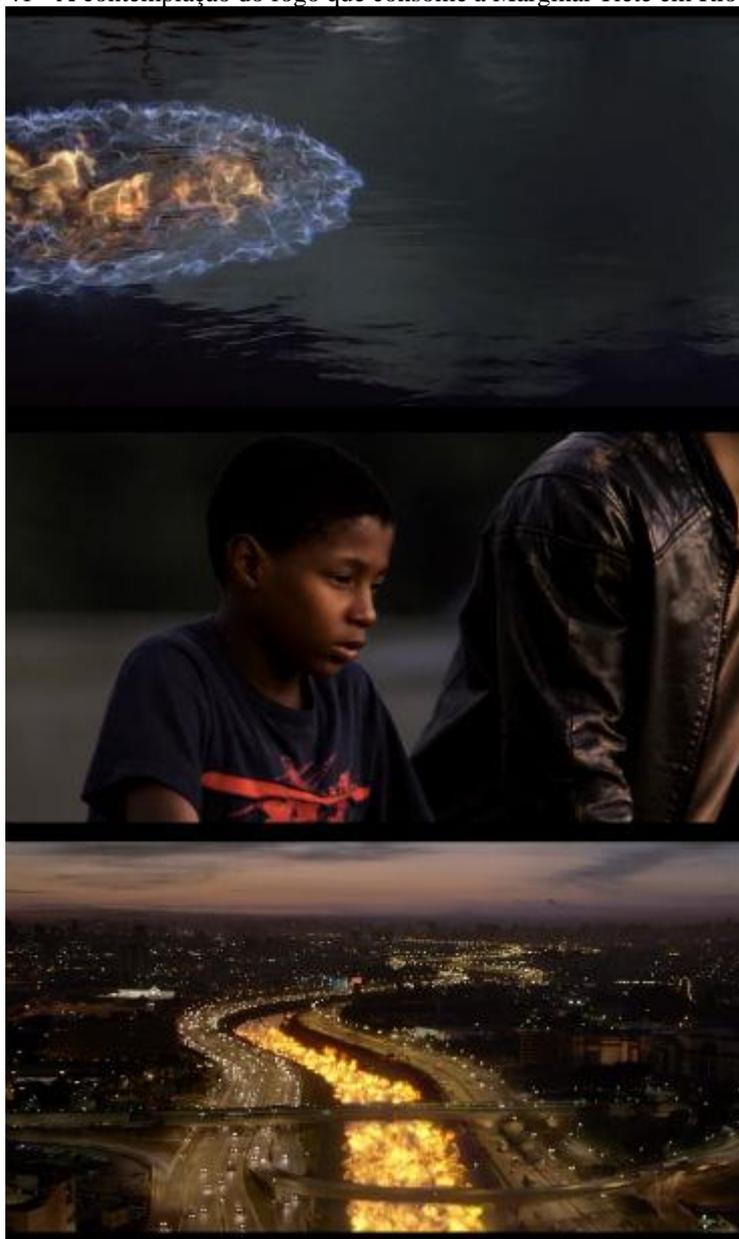
fumaça também são os contornos imprecisos nessa imagem espectral de Djamba, ele também, um elemento que queima e que não consegue ser contido, se desmanchando no ar.

Sabe-se pouco sobre Djamba porque, assim como todos os demais personagens do filme, ele se manifesta por suspiros, palavras truncadas. O que há de fixo nele está somente nas fotos que ele produz com sua câmera. Um pouco depois da sequência em que sua imagem se dilui como fumaça, há uma performance filmada frontalmente pelo filme, com o tradicional Cântico de Egun, interpretado pela artista Katia Aracelle, em que se canta:

Escorre feito azogue, piscou e já sumiu, Egun da minha ganga, trabalha e ninguém viu. Se enrosca em tua sombra, te segue onde tu vai, entra em sua casa, acampa e não sai, cuide bem do seu ebó, afirma a obrigação, Egun é bandido mas também é seu irmão.

Ainda enquanto o cântico é entoado, há uma sequência de sobreposição de rostos montados a partir de um efeito de fusão. O rosto de Katia Aracelle se mistura aos rostos de outras pessoas negras que precisam igualmente firmar compromisso com Egun para sobreviver. Egun, aquele que “piscou e já sumiu”, Egun, a sombra, o ser fugidio. O fato de que o filme deixa a câmera descansar sobre o rosto de Djamba logo após essa sequência não acontece à toa. A natureza de uma força flamejante que não consegue ser capturada manifesta-se quando a figura desse sujeito-fumaça aparece sozinho enquanto ecoa o som de fogo comendo madeira ali perto.

Figura 41 - A contemplação do fogo que consome a Marginal Tietê em Riocorrente



Fonte: Print do filme, tirado pela Autora, 2020.

O barulho do fogo consumindo madeiras, papéis e carros não é o único que se escuta com frequência pelas ruas da cidade. Há um outro som que parece ser muito típico e peculiar desse território, um constante estalar de dedos que vem não se sabe de onde. Como se os corpos aflitos de Agnis convocassem, de tempos em tempos, um som capaz de redistribuir uma energia represada. Estalos de dedos podem criar clarões no espaço e protegem quem se encontra desprotegido.

Em *Riocorrente* (2013), de Paulo Sacramento, a imagem do fogo em si surge em vários momentos-chave da história: quando o personagem de Carlos (Lee Taylor) imagina por um

momento estar segurando um coquetel molotov nas mãos; quando o menino conhecido no filme como Exu (Vinícius dos Anjos) assiste a imagens de TV reprisando o famoso incêndio no Edifício Joelma, em 1974; quando o mesmo Carlos, em mais um momento de imaginação, tem sua cabeça transformada numa bola de fogo e, finalmente, quando Exu, no desfecho do filme, está ao lado de Carlos em uma ponte e joga seu dente de leite no rio Tietê. No contato entre esse pequeno pedaço de um corpo-em-revolta e o rio que também é esgoto, o fogo acende sobre a água (Figura 41). Vê-se então o rosto do menino Exu sendo iluminado por essas chamas e ele as observa impávido. Há uma certa calma em seu rosto. Seus olhos miram o fogo abaixo dele para logo depois se erguerem para o horizonte. Esse movimento dos olhos é seguido pela montagem que, com um corte seco, mostra na sequência um plano aberto da marginal Tietê sendo gradativamente consumida por esse fogo. Assim se encerra o filme.

Para que seja possível traçar as forças que atravessam essas cenas, é fundamental buscar no próprio fogo algumas estruturas de pensamento por ele convocadas e, a partir daí, entender de que forma as chamas que veremos se acender no cinema brasileiro dos anos 2010 estão agregadas elas mesmas em torno de uma energia que as aproxima para perto uma das outras, como imagens que, juntas, entram em um estado de devaneio e contemplação diante dessa energia.

6.1 A cidade e as ardências

Na tradição do pensamento ocidental, é com um filósofo pré-socrático que o fogo assume protagonismo como elemento da *physis* que catalisa, por sua instabilidade e pela absoluta não-rigidez de seus movimentos, a própria existência. Não apenas do ser humano, mas de tudo que há. Em seus aforismas, Heráclito escreve:

67 - Deus: dia-noite, inverno-verão, guerra-paz, saciedade-fome, mas se altera como o fogo quando se confunde à fumaça, recebendo um nome conforme o gosto de cada um.

90 - Todas as coisas trocam-se a partir do fogo e o fogo a partir de todas as coisas, como do ouro as mercadorias e das mercadorias o ouro (HERÁCLITO *apud* COSTA, 2002, p. 201).

O fogo que se confunde com a fumaça. O fogo que, portanto, condensa nele dia e noite, guerra e paz, saciedade e fome. O fogo que Nietzsche, lendo Heráclito, aproximaria da ideia de

uma constante circularidade do vir-a-ser, ou devir e, portanto, de sua filosofia dionisíaca no chamado terceiro período de seu pensamento, quando o filósofo alemão revê as forças dionisíacas não mais como polo oposto às forças apolíneas de *O nascimento da tragédia*, mas sim como um Dionísio Além-do-Homem, para mencionar Zaratrusta, um deus da forma e simultaneamente do delírio, do dia e da noite, da guerra e da paz, da saciedade e da fome. Um deus, enfim, múltiplo em sua unidade. O fogo também como elemento em que tudo se faz presente, epítome do fluxo. O fluxo que ocorre, para Heráclito, na passagem de um contrário a outro, do ouro às mercadorias, das mercadorias ao ouro.

Para se aproximar do calor emanado pelo fogo heraclitiano, é necessário buscar como seu pensamento se funda a partir de uma diferença essencial que ele assume em relação aos filósofos que o antecederam: Tales, Anaximandro e Anaxímenes. Para estes, a busca por uma unidade primordial de tudo que há, ou seja, a *arkhé*, era aquilo que produzia toda a multiplicidade do mundo. Para Heráclito, no entanto, *arkhé* que, neste caso, é o próprio fogo, uma unidade múltipla, que só existe em função de uma eterna luta de forças contrárias entre si. Portanto, a unidade seria sempre multiplicidade, e não algo que por diferenciação e separação, deu origem à multiplicidade do mundo.

O que enlaça essas forças contrárias a um só tempo é o *lógos* heraclitiano, aquilo que fará possível percebermos as coisas. Leia-se, o *lógos* é não somente a palavra, o discurso, a enunciação (a pontuar que no evangelho de São João a afirmação “no princípio era o Verbo” é herdeira direta dos aforismas de Heráclito) que organiza a multiplicidade, mas é também uma lei universal que rege a existência a partir de um co-pertencimento de forças contrárias. O *lógos* é, assim, simultaneamente Apolo e Dionísio. Eis aí onde Nietzsche se sente tão bem acompanhado pelo filósofo de Éfeso. Não à toa, quando enuncia a proximidade que tem com este dentre todos os pré-socráticos, o faz a partir de uma imagem muito próxima a de um encontro às margens de uma fogueira, pois é no pensamento de Heráclito “em cuja vizinhança sinto-me mais aquecido e bem-disposto do que em qualquer outro lugar” (NIETZSCHE, 1995, p. 43).

O mel é, segundo Heráclito, simultaneamente amargo e doce, e o próprio mundo é um jarro cheio de uma mistura que tem de agitar-se constantemente. Todo devir nasce do conflito dos contrários; as qualidades definidas que nos parecem duradouras só exprimem a superioridade momentânea de um dos lutadores, mas não põem termo à guerra: a luta persiste pela eternidade afora (NIETZSCHE, 1985, p. 18).

Para conciliar sua convicção de que as coisas que percebemos estão em constante mudança, ainda que o *lógos* organize essas coisas, Heráclito introduz a ideia de que é o fogo, e não outro elemento como a água, o ar ou a terra, o princípio primordial que subjaz ao devir, ao eterno movimento do vir-a-ser que acontece na dinâmica de tensionamento, imperceptível a olho nu, que existe entre o arco e a lira. “Não compreendem como o disorde concorda consigo mesmo: harmonia, reciprocamente tensa, como a do arco e da lira.” (HERÁCLITO, DK 22 B 51). Leia-se: é justamente porque o arco e a lira movem-se em direções opostas, ainda que aparentemente ambos estejam fixos e estáveis, que um som pode ser produzido. Nietzsche observa essa regularidade no jogo de contrários postos em cena. Ou seja, o eterno vir-a-ser é, ele mesmo, uma constância, uma medida, uma em que não se pode pensar numa dimensão sem o seu contrário divergente. Em uma leitura de como esse devir aproxima Heráclito da filosofia dionisíaca nietzschiana, Bárbara Lucchesi escreve:

A *arkhé* enquanto princípio originário não significa apenas uma origem que ficou no passado, mas aquilo que, a todo instante, cria e destrói tudo continuamente, é o próprio efetivar-se do vir-a-ser. Não obstante, o fogo heraclítico não se reduz a um simples elemento da *phýsis*, tal como figurava a *arkhé* no monismo material de Tales, Anaximandro e Anaxímenes. O inaugural em Heráclito é que o fogo, elemento constitutivo de todas as coisas, é identificado com o *lógos*, com aquilo que a tudo reúne. O sentido técnico de *lógos* introduzido por Heráclito é o de medida (*métron*). Assim, se o cosmos é e sempre foi constituído pelo fogo sempre vivo que acende e apaga segundo a medida, esta medida, por sua vez, é identificada com o *lógos*. Só a partir dessa articulação entre fogo e *lógos* é possível compreender a dinâmica da multiplicidade que é unidade e da unidade que é multiplicidade (...) A leitura nietzschiana enfatiza o aspecto intuitivo do *lógos* heraclítico em contraposição à necessidade da verdade lógica exaltada por Parmênides. Heráclito, anota o filósofo alemão, apreende a verdade em intuições: contempla, num êxtase sibílico, mas não observa; conhece, mas não calcula (LUCCHESI, 1996, p. 57).

Que se retenha por um momento essa ideia do fogo como um elemento que condensa nele mesmo esse movimento constante entre forças opostas, sempre estável na instabilidade de suas chamas. O fogo enquanto imagem que organiza os contrários, uma unidade múltipla e uma multiplicidade única elaborando o jogo do devir.

Entre Heráclito e Gaston Bachelard, conhecido por seu longo estudo em torno dos quatro elementos – água, terra, fogo e ar –, há um espaço de tempo de mais de 2400 anos. É possível afirmar que especificamente o fogo, durante esse extenso período, nunca deixou de agregar as cargas simbólicas mais diversas – e opostas – possíveis. “Dentre todos os fenômenos, (o fogo) é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no Paraíso, abrasa o Inferno.” (BACHELARD, 2008, p. 11) É fazendo um movimento de regresso ao período helênico, mais especificamente à mitologia greco-romana,

que Bachelard abre algumas chaves de leitura para colocar o fogo no centro de um debate sobre o conhecimento. Ou, ao menos, a vontade de intelectualidade. Desejo esse que será reprimido. Assim como acontece na mitologia do Olimpo, essa intelectualidade não é dada de graça à humanidade, pelo contrário, ela surge apenas a partir de um gesto de desobediência de Prometeu quando este dribla a atenção de Zeus e rouba o fogo para devolvê-lo aos homens. A comparação com um famoso conceito de Freud parece então inevitável:

Subestima-se a necessidade de compreender, quando esta é colocada, como fazem o pragmatismo e o bergsonismo, sob a dependência absoluta do princípio de utilidade. Propomos, pois, agrupar sob o nome de Complexo de Prometeu, todas as tendências que nos impelem a saber tanto quanto nossos pais, mais que nossos pais, tanto quanto nossos mestres, mais que nossos mestres (...) O complexo de Prometeu é o complexo de Édipo da vida intelectual (BACHELARD, 2008, p. 18-19).

O complexo de Prometeu, ou seja, a desobediência inerente ao desejo pelo conhecimento, é apenas um dos complexos que será despertado pelo fogo, segundo Bachelard. Há também o que ele chama de complexo de Empédocles, personagem do livro *Histoire d'un rêveur*, de George Sand, que se vê absorto e envolvido pela visão do espetáculo do Etna em erupção. Novo paralelo com a obra freudiana. Porque enquanto para o pai da psicanálise o estudo dos sonhos pode servir para restaurar a potência simbólica da experiência humana, para Bachelard a própria ciência pode também se investir de um estudo do devaneio para chegar às condições psicológicas, portanto subjetivas, que permitiram as primeiras descobertas objetivas. E o fogo seria neste caso a possibilidade do devaneio. “Perto do fogo, é preciso sentar-se; é preciso repousar sem dormir; é preciso aceitar o devaneio objetivamente específico” (BACHELARD, 2008, p. 23).

A pontuar que, de acordo com Bachelard, existem três setores distintos na consciência humana: há a consciência objetiva da própria ciência, há o inconsciente do sonho e há, eis aí a especificidade da sua “hermenêutica instauradora” (DURAND, 1993), a linguagem poética que estabelece um setor sobreconsciente, que opera em devaneio, e este acontece quando estamos despertos, porém absortos numa linguagem para além da ciência objetiva. O devaneio é assim um espaço entre a racionalização e o transe, não sendo nenhum nem outro, mas um estado em que nos mantemos “na claridade de uma consciência desperta aquém das trevas do sonho” (DURAND, 1993, p. 62).

Essa sobreconsciência poética se manifestaria, originalmente, na nossa relação com o fogo e na contemplação atenta que se faz diante dele. Bachelard parece flertar com o próprio Heráclito, isolado nas montanhas em seus últimos anos de vida, quando lança a questão: “Se o

fogo, fenômeno em verdade bastante excepcional e raro, foi considerado um elemento constituinte do universo, não será porque é o elemento do pensamento, o elemento da predileção do devaneio?” (BACHELARD, 2008, p. 28-29). Curiosamente, a resposta a essa pergunta já havia sido esboçada alguns anos antes da publicação de *A psicanálise do fogo*, quando Walter Benjamin introduzia seu artigo “Ao pé do fogo”, de 1933, com a seguinte anedota:

Conta-se de Oscar Wilde: Certa vez encontrava-se ele num círculo de pessoas, e a conversa versava sobre o tédio. Cada um tinha um provérbio; Wilde calou-se por último. Cheios de expectativas, todos olhavam-no. Então, ele disse: “Quando estou entediado, pego um bom romance, sento-me na frente de uma lareira e fico admirando o fogo” (BENJAMIN, 2015, p. 191).

Benjamin escreve esse texto para estabelecer uma relação entre o gesto de ler um romance e a ação do fogo consumir a lenha que a mantém viva (“a tensão que perpassa a obra assemelha-se à corrente de ar que reaviva as chamas na lareira e dá vida à cena”), mas há também uma referência direta a uma equivalência energética entre o devaneio proporcionado por histórias inventadas e a admiração hipnótica diante do fogo.

Agamben vai ponderar que essa relação entre narrações e a mítica do fogo se estabelece também pela ideia da perda do mistério. Na introdução do ensaio “O fogo e o relato”, ele lembra de uma parábola lida em um livro de Gershom Scholem sobre a mística judaica. Nessa história, um importante rabino, que viria a ser fundador do hassidismo⁵², sempre se dirigia a um lugar específico, em um bosque que ele conhecia, acendia uma chama, fazia preces e o que ele pedia se realizava. Na geração seguinte, um outro rabino já não sabia acender o fogo, mas lembrava do bosque e das preces e seu pedido igualmente se realizava. A história segue para as gerações seguintes, em que os rabinos vão esquecendo tanto do bosque, quanto das preces e, no entanto, conseguiam não apenas ter seus pedidos atendidos, como sabiam “narrar a história de tudo isso” (SCHOLEM *apud* AGAMBEN, 2018, n.p.).

Há uma ênfase no texto de Agamben ao fato de Scholem ter usado o termo “narrar a história de tudo isso” porque, na leitura que ele faz dessa parábola para relacioná-la com o pensar literário, todas as histórias contadas, sejam as que pertencem à disciplina de catalogar a cronologia dos feitos humanos, sejam as fabulações sobre o próprio ser humano, são a história de tudo isso que é ter perdido o fogo e, com ele, o ponto místico das narrações. “Todo relato – toda a literatura – é, nesse sentido, memória da perda do fogo” (AGAMBEN, 2018, n.p.). Em outras palavras, a literatura – e no sentido mais amplo de “relato”, também o cinema – seria

⁵² O hassidismo, ou judaísmo chassídico, é um movimento dentro do judaísmo ortodoxo que dá ênfase ao misticismo judaico e ao caráter do infinito que pertenceria ao ser humano.

uma linguagem que sobrevive porque se persiste em narrar histórias *apesar da* perda do fogo e *em memória* à perda do fogo. Há um paradoxo colocado por Agamben: narram-se os mistérios justamente porque eles foram perdidos. Portanto, o fogo que não se sabe mais acender ainda persiste no núcleo criador de todas as histórias contadas.

O fato de que todas as sequências cinematográficas mencionadas se passam no período noturno indica igualmente uma outra constituição de tempo e, portanto, outras possibilidades de devir e de devaneio. Porque há no noturno convocações específicas no campo do simbólico. Durante a noite, há um tempo suspenso, de espera, um que se dilata porque, ao contrário do dia, ele deixa de ser tão funcional e passa a abrigar possibilidades de revisão, devaneio e, fundamentalmente, narrações. Na escuridão, ao redor do fogo, há uma possibilidade de narrar o mundo e, fundamentalmente, de se narrar. À exceção de *Riocorrente*, de Paulo Sacramento e de *Era uma vez Brasília*, de Adirley Queirós, esse desejo e necessidade de se narrar é um impulso que move não somente as demais sequências ao redor do fogo, como são o princípio vital dos filmes em si.

A antropologia prova essa relação entre fogo e relatos com números: uma pesquisa de Polly Wiessner sobre comunidades falantes da língua !Kung, na região próxima à fronteira entre a Namíbia e Botswana, onde o acesso à luz elétrica é escasso, indica que as conversas diurnas entre as pessoas costumam se concentrar entre queixas (34%), assuntos relativos a atividades econômicas da região (31%) e brincadeiras entre as pessoas (16%). Já no período noturno, 81% das conversas passam a se concentrar em histórias, fabuladas ou não, que são contadas sempre ao redor do fogo (WIESSNER, 2014). Naturalmente, toda essa relação com a noite, e particularmente com o fogo, se altera em territórios com acesso à luz elétrica e tecnologias digitais, mas como o próprio cinema demonstra, há algo que sobrevive e é constituinte da relação que sempre mantivemos orbitando fogueiras.

Importante lembrar também como a literatura cristaliza essa imagem: ao redor do fogo, Sinhá Vitória, o menino mais velho, o menino mais novo e Baleia escutam Fabiano inventar histórias desconexas e dar realidade a sonhos para que se pudesse sublimar todos os maus-tratos que ele e sua família haviam sofrido até aquele momento em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. É também ao redor do fogo, dentro de uma caverna gelada, que o “monstro” gerado pelo Dr. Frankenstein conta ao seu criador, durante muitas horas, sua melancólica versão dos fatos para as monstruosidades das quais havia sido acusado, no clássico *Frankenstein*, de Mary Shelley (livro cujo subtítulo, vale lembrar, chama-se “ou o Prometeu moderno”). Em ambos os casos, narra-se ao redor do fogo para sobreviver, para adiar a existência, para driblar destinos.

O tempo noturno é também, dentro do quadro da classificação isotópica das imagens, ou seja, dentro de uma cultura do imaginário tal como ela é esquematizada por Gilbert Durand, um tempo que aciona outros regimes simbólicos, distintos daqueles que costumam estar ligados ao tempo diurno. Enquanto, por exemplo, no regime diurno os reflexos dominantes estariam muito mais ligados aos sistemas sensoriais da visão e da audição, no regime noturno esses reflexos tendem a se aproximar mais de experiências sensoriais cinéticas, musicais-rítmicas, táteis e olfativas.

A classificação de Durand trabalha, naturalmente, dentro de uma organização estruturalista e binária em que o noturno convoca imagens distintas e, em vários casos, opostas ao diurno. Enquanto, por exemplo, o regime diurno, nesse esquema, reúne as imagens que implicam ascensão, verticalidade e domínio, o noturno seria o regime das imagens para dentro, da profundidade, da descida, do imprevisível. As associações, por exemplo, ao diurno como da ordem do masculino e do intelectual e do noturno como do feminino e do místico atendem a convenções fundadas em problemáticas cristalizações sobre o que vêm a ser energias socialmente reconhecidas como masculinas e femininas. Porém, não deixa de ser rico pensar que as imagens noturnas que aqui constelam usam o fogo como um elemento em torno do qual as pessoas se reúnem, colocam-se em situações de introspecção e terminam por, juntas, criar um bloco de sensações que diz respeito à sobrevivência de um devir e um devaneio tão caros à construção do pensamento e, portanto, à própria ciência “masculina” e “ascendente”.

O místico que circula por entre essas imagens, nos espaços também escuros desse mapa imagético constelacional, é uma pista para entender que a luz de um fogo nem sempre serve para iluminar algo que não se vê. Ela muitas vezes existe para aquecer e expandir as possibilidades de um imenso desconhecido, para atender a um desejo mesmo pelo desconhecido. Afinal de contas, “os vaga-lumes não se iluminam para iluminar um mundo que gostariam de ‘ver melhor’” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 55), mas para acasalar. Se iluminam porque o que cabe no corpo deles é vontade. Vontade a despeito da ofuscante luz de projetores que varrem a noite procurando culpados. Vontade apesar das lanternas da polícia que caçam suas vítimas à noite. Aqui faço uma referência direta ao primeiro bloco de *Sete anos em maio*: na reencenação da violenta abordagem policial que aconteceu com o protagonista Rafael dos Santos Rocha, jovens tão periféricos quanto ele “acham” essa mala (ali colocada pelo próprio filme) com objetos da Polícia Militar – coturnos, fardas, cacetetes e, claro, lanternas – e saem à procura de uma presa.

Nesse sentido, uma das chaves de leitura possíveis para capturar sensivelmente a reunião de imagens de personagens periféricos ao redor do fogo ou em estado de contemplação diante dele é justamente essa que Didi-Huberman fará da anunciada “morte dos vaga-lumes” tal como Pier Paolo Pasolini descrevia seu pessimismo nos anos 1970. Para o diretor e poeta italiano, o neofascismo que se manifestava nas décadas pós-guerra era ainda mais acentuado que aquele fascismo da Itália de Mussolini e da Alemanha de Hitler. Pasolini escrevia então sobre o desaparecimento dos vaga-lumes, alegoria para ele de uma resistência que estava gradativamente morrendo em um mundo tomado pela indústria cultural de massas que havia se apossado do Eros. Didi-Huberman vai usar de “sobrevivências”, uma palavra cara para Aby Warburg, para contestar as premonições fatalistas de Pasolini e afirmar que, não, os vaga-lumes não desapareceram.

O que, para Didi-Huberman, havia desaparecido teria sido a vontade de Pasolini em continuar seguindo os vaga-lumes noite adentro. O que havia desaparecido era o desejo de ver esses vaga-lumes. Fala-se, portanto, de uma perda da própria vontade de, mesmo diante de cenários desoladores, seguir procurando esses seres de brilhos intermitentes, fugidios. A sequência de *Tremor Iê* em que a luz extracampo do fogo ora ilumina completamente os rostos das atrizes, ora as apaga do quadro, não é nada senão a própria presentificação de mulheres-vaga-lumes, pessoas que um certo cinema brasileiro decide procurar em sua caminhada noturna pelas florestas dos cantos marginais da cidade. Nem Didi-Huberman, nem Lívia de Paiva e Elena Meirelles, as diretoras de *Tremor Iê*, negam o pessimismo. Mesmo porque o pessimismo é, neste caso, uma condição da existência. Mas para todas essas pessoas, mais importante é não desistir de olhar e procurar por essas luminescências.

Há sem dúvida motivos para ser pessimista, contudo é tão mais necessário abrir os olhos na noite, se deslocar sem descanso, voltar a procurar os vaga-lumes. Aprendo que existem ainda, vivas, espalhadas pelo mundo, duas mil espécies conhecidas desses pequenos bichinhos (classe: insetos, ordem: coleópteros, família: lampírides ou lampyridae). (...) É preciso saber que, apesar de tudo, os vaga-lumes formaram em outros lugares suas belas comunidades luminosas (lembro-me, então, por associação de ideias, de algumas imagens do final de *Fahrenheit 451*, quando o personagem ultrapassa os limites da cidade e se encontra na comunidade dos homens-livros) (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 49-50).

Há também algo em comum entre todas as sequências dispostas no mapa da Cidade do Fogo que diz respeito a um clamor por justiça convocado pelas imagens. Um *páthos* Xangô, orixá cujo arquétipo convoca um “profundo e constante sentimento de justiça” (VERGER, 2009, p. 94). Seja no Candomblé ou na Umbanda, Xangô é o orixá para quem se pede justiça e

o fogo é uma essência sua. Quando se pensa que não apenas todas essas pessoas são ou foram de alguma forma injustiçadas por um sistema que as oprime e as marginaliza, como suas presenças em cena são testemunho de um cinema interessado em entender de que maneira pode, ele mesmo, ser um agente de justiça diante de quem e do que se filma, Xangô é uma força que emana quando as sequências se colocam juntas.

É desse senso de justiça acionado pelo próprio cinema de que Rancière vai falar quando compara uma sequência em torno da fogueira em *Da nuvem à resistência* (1973), de Jean-Marie Straub e Danielle Huillet a filmes contemporâneos que acionam o gesto político a partir daquilo que ele chama de uma “prática de justeza” (RANCIÈRE, 2012). Leia-se: enquanto no filme de Straub e Huillet a justiça se convoca dentro de um jogo dialético presente em um longo diálogo sobre o que é justo ou injusto (acrescentaria que um procedimento semelhante acontece na conversa ao pé da fogueira entre Jesus e Judas em *A última tentação de Cristo*, de Martin Scorsese, filme de 1988), na filmografia contemporânea a que Rancière faz referência, esses jogos dialéticos se tornam jogos de espaço, permitindo que os corpos dotados de uma memória real que clama por essa justiça acionem isso em cena a partir da maneira como eles intuitivamente se movem diante da câmera. Como de hábito, é para o cineasta português Pedro Costa que Rancière vai olhar quando fala desse “contramovimento cinematográfico de sabedoria da superfície” (RANCIÈRE, 2012, p. 144), ou seja, de um cinema que se constituiria dentro de uma prática mais horizontal e justa em relação aos contextos e às pessoas que se filma, deixando com que os corpos e as peles políticas delas elaborem seus próprios textos (ainda que seja possível perceber ao longo da obra de Pedro Costa um controle formal cada vez maior sobre esses corpos).

Analisando *Sete anos em maio* sob a luz desse ensaio de Rancière, Claudia Mesquita sustenta que todas as três operações que o filme de Affonso Uchôa articula para contar a história de Fael são práticas que buscam “formas justas para elaborar” a vida desse sujeito. A reencenação de seu encontro com a polícia, o longo monólogo/diálogo diante do fogo e, por fim, o desfecho alegórico que coloca em cena o jogo do “vivo” ou “morto” dito por um homem vestido de policial enquanto as pessoas vão gradativamente “morrendo” – e Fael é o último a ficar de pé, negando-se a “morrer” enquanto o policial permanece gritando “morto” – conseguem responder ao debate sobre o que é justo ou injusto sem necessariamente colocar a pergunta de forma textual. Sobre a sequência testemunhal ao pé da fogueira, Mesquita escreve:

Não é só isso que realiza essa conversa precisa – e, por vezes, emblemática – entre os dois personagens. Ela instaura uma reflexão sobre a justiça, da perspectiva de quem vive à margem da Justiça (com J maiúsculo). É possível justiça? Que justiça? Ruminar a própria dor (e o desejo de vingança) não seria a única forma de manter viva a memória da violência sofrida? Afinal, esquecer não é justamente o projeto dos algozes? Mas se é remota a hipótese de reparação pública, a possibilidade de vingança também é colocada em questão pelo interlocutor de Fael (vivido por Wederson Neguinho, de *A vizinhança do tigre*): “policia é igual formiga, você vai atrás de um, vem cinco mil, 20 mil atrás de você para te pegar” (MESQUITA, 2019, p. 180-181).

Importante notar como em seus dois primeiros longas-metragens, o mesmo diretor faz uso do fogo como um elemento cênico que ativa pausas e respiros introspectivos em seus personagens. Em *Na vizinhança do tigre* (2014), o fogo queima restos de memória mantidas em um guarda-roupa, e em *Arábia* (2017), a fogueira serve como ponto de virada na história do protagonista, que precisa desviar a rota de sua vida depois que acidentalmente mata alguém na estrada. Em ambas as sequências, há um repouso diante do fogo e há, igualmente, uma tentativa de elaborar “práticas de justeza” com os devaneios subjetivos sobre quem se filma.

Naturalmente, nem todos os filmes aqui dispostos compartilham da mesma busca ético formal de Affonso Uchôa, mas certamente, quando fazem acontecer o fogo em suas respectivas diegeses, estão organicamente fazendo sobreviver algumas dinâmicas primitivas da relação que a humanidade tem com esse elemento da *physis* tão rico e explosivo em sentidos. O fogo-devir em Heráclito e o fogo-devaneio em Bachelard carregam, ambos, a medida de um constante fluxo intuitivo, tanto do ser quanto da imaginação simbólica. Interessa aqui pensar como, no cinema brasileiro dos anos 2010, alguns gestos de se colocar diante do fogo ou próximo a ele acionam simultaneamente 1) um devir que só acontece no tensionamento de duas forças contraditórias: as possibilidades ou impossibilidades de cura e/ou justiça e 2) um devaneio primitivo sobre a própria condição de existir. Neste caso, de existir em meio a tantas adversidades, um estado de sobreconsciência poética que se alimenta das chamas porque tudo ao redor e tudo dentro está queimando, está ardendo. Narrar a si mesmo diante do fogo e contemplar a destruição a partir do fogo produzem, no atrito entre essas imagens, alguma possibilidade de permanecer vivo, ainda que te falem “morto”.

Uma vez tendo as cenas dispostas juntas, há de se perguntar: não estariam, todos esses personagens, dando a ver o imperceptível estiramento de forças contrárias entre o arco e a lira do aforisma heraclitiano justamente porque há uma violência que os circunda e dilata esse tensionamento? O devir acontecendo diante não apenas dos nossos olhos, mas diante dos olhos desses personagens em estado de sobreconsciência poética, sendo consumidos pelo devaneio diante do fogo que os consome por dentro. Um fogo que diz respeito especificamente aos

desejos movidos por uma ideia de resposta, em alguns casos na forma de uma vingança, caso, por exemplo, de *Era uma vez Brasília* e *Riocorrente*, em que os personagens efetivamente tocam fogo nas coisas e contemplam as chamas que eles mesmos ativaram. Em outros casos essa resposta acontece na forma de um gesto de desacelerar para poder respirar. Respirar para poder lembrar. Esse respiro pode se dar na ação de acender um cigarro como em *Baixo Centro*, de escutar alguém a quem nunca se escuta como em *Sete anos em maio* ou mesmo de cantar para espantar as dores de um passado tão presente como na abertura de *A cidade é uma só?* ou no desfecho da longa sequência de *Tremor Iê* em que Janaína/Deyse adapta a música de Milton Nascimento e canta:

Há um menino, há um moleque, morando sempre no meu coração e toda vez que a tristeza balança o menino me dá a mão. Há um passado no meu presente, um sol bem quente lá no meu quintal e toda vez que a polícia balança o menino me dá a mão. E ele fala de coisas bonitas que eu acredito que não deixarão de existir. Amizade, palavra, respeito, caráter, bondade, alegria e amor. Pois não quero não devo e nem posso viver como toda essa gente insiste em viver e não vou aceitar sossegada qualquer sacanagem ser coisa normal.

É preciso ressaltar que o que se segue ao ritual ancestral do cantar frente à fogueira não é, como poderia se esperar, uma operação teleológica rumo a um desfecho alentador. Não há horizonte de esperanças e “alvoradas” nesses filmes. A sequência de *Tremor Iê* é bastante contundente quando, depois da música, o que se escuta por alguns segundos é somente o barulho do fogo queimando. A fogueira, que é vida e simultaneamente morte, amplifica a impossibilidade de respostas fáceis. Das lembranças compartilhadas diante dessas chamas em momentos de confissão, pessoal ou coletiva, verbal ou silenciosa, não se caminha para conclusões redentoras. O enquadramento mais fechado nos rostos de Cássia, em *Tremor Iê*, e de Rafael, em *Sete anos em maio*, revelam olhos marejados. O registro ficcional é absorvido por uma dor real. Há uma derrota latente. Há florestas, reais e simbólicas, sendo queimadas. Mas o cinema, que faz da luz a sua linguagem, há sempre de procurar os vaga-lumes que escapam do incêndio.

Existe assim uma imagem de cidade construída pelo cinema nacional dos anos 2010 que se revela, sim, noturna, tensa, fechada em si mesma e com um desenho urbano repleto de esquinas-precipícios, ruas-movediças. No entanto, quem habita essa cidade cedo teve de aprender a arte de olhar no escuro e driblar a iminente queda iluminando caminhos com um fogo que se engole e se guarda dentro do tórax. Quando esse fogo finalmente se apaga, é mais um corpo que sobe tampando um pedaço de céu. Dentro e fora da sala de cinema, tudo se torna

mais escuro. Relendo as anotações do caderno de viagens escrito em Agnis, vejo no canto de uma das páginas o desenho do mapa da cidade. Mas as linhas nele traçadas não se mantêm firmes, dançam sobre o papel tal qual labaredas que se esticam para tocar em algum pedaço de vida.

7 DERRELÍSIAS – A CIDADE DAS RUÍNAS FUTURISTAS

Figura 42 - A constelação-mapa de Derrelísias, a Cidade das Ruínas Futuristas



Fonte: Print do filme, tirado pela Autora, 2020.

“Aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína”

Caetano Veloso

No abrir da bússola, a primeira surpresa. Algo se move, e não apenas isso, se move freneticamente. A rosa dos ventos gira em todas as direções sem parar. A rosa dos ventos se vê finalmente livre dos polos magnéticos que domavam e podavam seus espinhos. Não há Norte, Sul, Leste e Oeste em Derrelísias, a Cidade das Ruínas Futuristas. Caminhar entre suas ruas é um processo de se descobrir constantemente em uma mesma esquina que, no entanto, já não é mais a mesma, porque os pontos fixos ao seu entorno estão constantemente se reposicionando e alterando a noção de distância que se mantém com eles. Sensação estranha de estar voltando para um lugar que não está em lugar algum. O vento que sopra carregando sacolas velhas e amassados folhetos de propaganda faz isso em movimentos parecidos com redemoinhos, de forma que as sacolas velhas e os folhetos amassados nunca deixam de se mover circularmente pelos espaços vazios.

A segunda surpresa foi que, além da bússola, o relógio parou de funcionar. Descobre-se muito rápido que aqui o tempo não se registra e não se mensura. No entanto, o que se vive não é um tempo expandido, mas retraído. É uma cidade estacionada e condenada a viver para sempre em um futuro que já chegou, já foi embora e já voltou no mesmo galope. Edifícios desabitados, terrenos tomados por mato, tratores estacionados, vigas expostas: os fósseis do progresso com os quais se esbarra nas ruas são, na verdade, testemunhos de acontecimentos porvir.

A se falar nas vigas, impossível não deixar de notar que uma das experiências marcantes de estar nessa cidade é o fato de que por detrás de todos os sons, de todas as falas, há uma base sonora constante e ininterrupta de um bate-estaca. O barulho é tão presente que logo seu corpo vai se condicionando a aceitá-lo como norma, a ponto de aprendermos a andar e se mover de acordo com o ritmo uniforme dessas batidas secas sobre o solo.

Diferente de todas as outras cidades, Derrelísias mantém uma relação espaço-tempo que não corresponde àquela do mundo-tal-qual-o-conhecemos. Mas assim como todas as outras cidades, sua escrita é palimpsestica e quando se escava a outra cidade que há por debaixo dessa, o que se encontra é um centro urbano com espaços metrados e tempos cronometrados, exatamente iguais às demais cidades do mundo-tal-qual-o-conhecemos. Ou seja, Derrelísias foi

fundada na ideia de que, caminhando para frente, seria possível chegar ao desenvolvimento, ao futuro. E que, portanto, olhar para trás seria olhar para o que não interessava mais. Ter e guardar memória era alerta de perigo, o gesto de lembrar passou a ser um progressivamente coibido entre os que aqui habitavam.

O fato é que esse projeto de mundo falhou, faliu, se enferrujou. Derrelísias se tornou uma cidade abandonada pela ontologia e epistemologia que a criou. E quem sobrou por lá tenta todos os dias descobrir como, não apenas olhando para frente, mas também tateando as inscrições de trauma no próprio corpo, será possível restaurar as reservas mnemônicas e assim sair desse lugar nenhum nesse tempo algum.

Na China há uma cidade chamada Nova Ordos, construída em tempo recorde nos anos 1990 para que um milhão de pessoas pudessem habitá-la. Mas apenas 2% dos domicílios foram preenchidos. Aeroporto, estradas, shoppings, prédios: todas as inúmeras construções de Ordos, pensadas para aquecer o mercado imobiliário chinês e distribuir a concentrada densidade de sua população, foram fadadas ao abandono. Trata-se da maior cidade fantasma do mundo tal qual o conhecemos. Derrelísias tem uma topografia semelhante à de Ordos, mas com uma distinção fundamental: não se trata de uma cidade fantasma, mas de uma cidade de corpos que foram fantasmagorizados.

Boa parte do cinema brasileiro pensado e elaborado nos anos 2010 produziu registros sintomáticos da corrida desenvolvimentista e imobiliária em grandes cidades brasileiras a partir de leituras temporais sobre os espaços filmados. Leia-se: quando deu a ver angústias com fenômenos concretos como o direito ou não direito à cidade, perturbações psicogeográficas de se viver em grandes centros urbanos ou viver em centros urbanos cindidos pelo racismo e classismo e, em vários momentos, pela perseguição a qualquer corpo dissidente, fez isso muitas vezes acionando desvios na temporalidade, projetando outras combinações entre passado, presente e futuro e, portanto, outros arranjos de historicidade.

As sequências que se avizinham neste capítulo têm palpitações em comum nas formas de enquadramento, no pensamento sobre onde os corpos devem ocupar a imagem, na reelaboração de eventos traumáticos e na superfície visível concentrada de esvaziamento. Mas sobretudo, elas latejam a sensação de que algo, no caminho de um discurso racional e iluminista que se acostumou a elaborar o futuro como uma evolução do passado, foi abandonado. E que será preciso reconfigurar os sentidos para aprender a viver dentro desse abandono.

Figura 43 - A cidade de Mate-me por favor



Fonte: Print do filme, tirado pela Autora, 2020.

Os fantasmas que dormem dentro de tratores em desuso têm medo dos zumbis que caminham pelos corredores vazios dos prédios modernos dessa cidade. Quando decidem circular pelas ruas, tantos os fantasmas quanto os zumbis andam em grupo, com medo de esbarrarem uns nos outros.

Na Figura 43, no enquadramento de cima, existe uma linha invisível que corta verticalmente a imagem em duas. Do lado esquerdo, o fundo infinito de uma avenida que parece se dirigir rumo às montanhas. Do lado direito, uma fila de tratores parece estar de prontidão à espera de um chamado que não vem. Está escurecendo, mas o lusco-fusco no horizonte não sabe se anuncia um fim ou um começo. No outro plano, a composição se monta com três naturezas distintas: o mato em primeiro plano que cresce solto em um terreno desabitado, os prédios em construção ao fundo envelopados por lonas e guindastes e, finalmente, o céu azul que cobre a parte superior da imagem.

A cidade filmada por *Mate-me por favor* é uma que decidiu, voluntariamente, traçar uma fronteira entre si própria e uma cidade outra onde ela está inserida. Fala-se aqui da “cidade” Barra da Tijuca dentro da cidade Rio de Janeiro. Um território enclave que responde por um *éthos* próprio, distinto daquele compartilhado do Túnel do Joá⁵³ para lá. Uma cidade-bairro que, registrada dentro de códigos do gênero terror adolescente, transforma-se ela mesma em uma

⁵³ Principal túnel que liga a Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro ao bairro da Barra da Tijuca.

personagem monstruosa, traiçoeira. Em um momento do filme, dois irmãos observam a cidade encostados em um carro, nesse tempo estático da madrugada, e o que se escuta em cena é um programa de rádio, em que a voz da locutora fala:

Amanhece na Barra da Tijuca. E chega ao fim mais uma edição de nosso programa. São tempos de medo, de terror, de pesadelo. É preciso tomar cuidado, andar em grupos, evitar sair à noite. E lembrem-se: as faces mais doces podem esconder um assassino. Como disse o famoso *serial killer* Ted Bundy: ‘nós somos seus amigos, nós somos seus vizinhos, nós estamos em toda parte’. Bom dia e até a próxima madrugada.

É nesse ambiente de “medo, terror, pesadelo” em que um outro assassino serial mata jovens mulheres – e, a determinada altura do filme, também jovens rapazes – nessa parte da cidade onde todos os espaços, sejam eles terrenos baldios ou edifícios de luxo de frente para terrenos baldios, parecem vazios, como um deserto projetado pelos melhores escritórios de arquitetura sediados em Miami – leia-se, sediados nos terrenos de uma imaginação de “futuro” fundada por uma elite branca.

O filme de Anita Rocha da Silveira está a todo momento usando de uma série de planos abertos para tentar capturar esse esvaziamento simultaneamente territorial e psicológico de uma região que foi pensada para representar esse “futuro” e que, no entanto, pela evidência visível de seus tratores estacionados e pelos guindastes imóveis – e é importante observar que essas máquinas da construção civil são filmadas aqui somente nesse estado de ora imobilidade, ora lentidão – mais se assemelha a uma fantasmagoria de sua própria ambição.

A relação espacial entre a personagem protagonista, Bia (Valentina Herszage) e essa cidade é explorada à exaustão, com várias sequências em que essa adolescente caminha pela cidade não-caminhável de calçadas desabitadas, tendo como fundo largos horizontes de avenidas, prédios cercados por espaços desertos e os já citados terrenos baldios, os mesmos onde jovens adolescentes vão sendo achadas e achados mortos durante o filme (Figura 44). Percebe-se aos poucos que Bia é, igualmente, um corpo baldio, onde o mato que cresce esconde mortes que secretamente se desejam. O próprio filme vai, progressivamente, esvaziando-se de intenções que não sejam exclusivamente formais, deixando de lado muito da força que existe no debate sobre a vulnerabilidade de corpos femininos caminhando pelas cidades, ou mesmo sobre as paranoias e perversidades adolescentes dentro desse ambiente pós-cidade, para tentar abraçar vários enquadramentos sofisticados que servem somente a um apuro estético que começa, em algum momento, a se desconectar da história.

Figura 44 - Bia, isolada, nos espaços vazios da cidade em Mate-me por favor



Fonte: Print do filme, tirado pela Autora, 2020.

No que diz respeito às duas imagens do filme que se agrupam no mapa imagético deste capítulo, elas surgem dentro de uma montagem em que vários outros planos abertos da Barra da Tijuca são reunidos. Ao contrário dos comuns planos de estabelecimento (*establishing shots*) usados no cinema narrativo para situar territorialmente onde a história se passa, a imagem dos tratores enfileirados margeando uma avenida e a do mato que cresce tendo como fundo edifícios em construção aparecem como um testemunho dessa condição de tempo suspenso e de um desamparo que consome não somente esses espaços, mas também os adolescentes que andam por eles. Não se trata, no entanto, de um desamparo qualquer. Há uma atmosfera de ceticismo e sadismo no projeto urbano que pretende eliminar a figura humana de sua paisagem e isso atinge a pele de quem ali habita. Fala-se, assim, de um desamparo que é lido por parte substancial dessa população como manutenção de *status quo*.

Figura 45 - Dimas Cravalaça na imagem final de Branco sai preto fica



Fonte: Print do filme, tirado pela Autora, 2020.

Todas as gambiarras estão expostas. Todas as cores estão engolidas pelas ferrugens. A cidade poderia estar pronta para um recomeço de novas instalações elétricas e tintas frescas, mas para quem sobreviveu ao fim do mundo, talvez o “mundo” não seja uma opção viável como lugar de partida.

Sobe a música final de *Branco sai preto fica* e começam a surgir desenhos que representam o apocalipse de Brasília. Neles, o que se vê é a capital federal e seus famosos monumentos do poder sendo destruídos, pânico instalado enquanto o som alto de MC Dodô cantando “Bomba explode na cabeça” toma a sala de cinema. Mas eis que a música para repentinamente. Surge então a imagem do personagem Dimas Cravalaça (Dilmar Durães) em meio àquilo que, supomos, sejam os escombros de Brasília. As ferragens que sobraram no pós-apocalipse (Figura 45). É um plano fixo, silencioso, contemplativo, que funciona como o ponto final da história. A luz do dia mal consegue iluminar a imagem, dada a quantidade de entulhos que se somam ao redor de Dimas, o agente enviado do futuro para salvar o Brasil de si mesmo. A própria figura de Dimas parece também se confundir, de forma camuflada, ao ferro velho. Esses segundos de pós-apocalipse em que se vê o personagem sozinho em um território implodido é uma inflexão no desfecho catártico do filme, uma pausa curta antes de a música retornar e os créditos subirem, mas importante o suficiente para que se estabeleça uma dúvida: será que esse é realmente o fim do mundo ou o fim do mundo já estava entre nós? Afinal, esse cenário de escombros e ferros velhos já havia sido previamente apresentado no filme. Em que tempo está essa cena? No futuro? No passado? Ou em algum intervalo fora da cronologia?

Figura 46 - Casal diante de casa demolida em *O som ao redor*



Fonte: Print do filme, tirado pela Autora, 2020.

Há ruídos indistintos que se misturam ao som quase imperceptível das estradas vazias e das águas paradas. São ondas sonoras que sobreviveram no tempo e no espaço, como ecos que permanecem vivos porque estão sendo constantemente refratados pelas paredes, muros e edifícios. Nesses ruídos, há sussurros, há estalos, há as incessantes batidas compassadas de máquinas abrindo buracos e firmando estacas, mas há também um barulho indiscernível e grave que lembra o som de árvores tombando em alguma floresta distante.

O som ao redor é um filme que orbita em torno de ruínas. Em um bairro de classe média onde todas as casas correm o risco iminente de ser derrubadas para dar lugar a prédios, a produção de ruínas é um projeto econômico. A sequência em que um casal de namorados (interpretados por Gustavo Jahn e Irma Brown) observa mais uma dessas casas abandonadas onde um edifício de 21 andares será erguido (Figura 46) tem curta duração, mas catalisa tantas das angústias dispostas pelo filme que se tornou um de seus cartazes de divulgação. Os corpos diante dessa piscina são corpos sem energia, apáticos. A imagem, sem qualquer contexto do filme, é em si carregada de abatimento: Os muros sujos, a água velha e turva da piscina, o toldo largado no chão, o homem olhando para baixo, a mulher tentando olhar para cima, a despeito do sol forte. A composição inteira emana ausência de energia. Ela pergunta ao namorado: “Será que eles dão desconto pra quem já morou aqui na casa?”. Ele, que é corretor e herdeiro de uma família que controla o mercado de venda de imóveis do bairro, sorri discretamente e não diz nada. O som de fundo que dá volume à sequência é de um bate-estaca que ecoa ali perto. É esse o barulho que dá o tom da resposta à pergunta da mulher.

Figura 47 - A cidade e os corpos da cidade em *Esse amor que nos consome*



Fonte: Print do filme, tirado pela Autora, 2020.

Todos os corpos que habitam Derrelísias são corpos cujas veias foram tecidas nas linhas de um mapa de ruas, esquinas, praças, pontes, becos e traçados de calçadas. Mas da mesma forma que esses corpos aprenderam a se mover dobrando, erguendo e girando o tronco para se adaptar ao desterro da cidade, a cidade ainda consegue se manter viva quando deixa suas paredes e asfaltos se impregnarem da energia desses corpos que ainda conseguem brincar, amar e desafiar o compasso mecânico do abrir e fechar dos sinais de trânsito. Na cidade que foi abandonada pelas medidas do espaço e do tempo, na cidade condenada a viver um eterno projeto de futuro fundado em valores passados, algumas pessoas aprenderam a criar pactos de sangue e betume para conseguir plantar hortas em chãos de pedras.

“O homem está na cidade, assim como a cidade está no homem”. São com essas palavras, ditas numa narração em off pelo coreógrafo Gatto Larsen, que *Esse amor que nos consome*, de Allan Ribeiro, coloca em colisão essas duas imagens (Figura 47): a primeira, o plano aberto de uma cidade e seus gigantes equipamentos de construção. Logo depois, surge um grupo de três homens, todos negros, emulando em seus corpos a coreografia automatizada e robótica dessa cidade e das máquinas que fundam seus edifícios no chão. Ao centro do quadro,

um desses homens vira um corpo-britadeira. Do lado direito da tela, um outro dá voltas em torno de algum eixo invisível que o parece puxar sempre para o mesmo lugar. No canto esquerdo, o terceiro sujeito está ajoelhado criando movimentos com os braços que podem tanto indicar gestos de reverência como tentativas frustradas de alguém que não consegue se erguer. A dança lateja transe. A música que faz surgir esse transe é das máquinas de construção. “Os dias se movem sem sair do lugar”, Gatto Larsen havia dito pouco antes em seu ensaio sobre a cidade. Os três homens que têm como cenário de fundo carros, viaduto, uma construção que se assemelha a uma fábrica e um gigante guindaste se movem igualmente sem conseguir sair do lugar. Uma cidade dá voltas em torno de si mesma e todo movimento se torna, na verdade, um transe coletivo da imobilidade e do autocentramento. Um transe que, não obstante, produz um pensamento sobre a condição urbana. Um transe de saberes ainda não domesticados pela palavra.

Figura 48 - Dimas corre para sua “máquina do tempo” em Branco sai preto fica



Fonte: Print do filme, tirado pela Autora, 2020.

É preciso dizer que o caminho que leva até Derrelísias é de difícil acesso. A visibilidade na estrada é sempre turva, tomada por uma fuligem escura que dificulta o percurso. Dizem que essa fuligem é provocada pelos resilientes resíduos de todos os projetos de cidade que existiram desde o primeiro vapor industrial até os carburadores que testemunharam as últimas gotas de petróleo. Diante dessa poeira externa ao seu território, é até fácil se acostumar com os ventos de barro que sobem na parte de dentro da cidade.

Quando a nave espacial de Dimas Cravalança pousa na Terra em *Branco sai preto fica*, ela estaciona no meio de um terreno baldio (Figura 48). Na verdade, de vários terrenos baldios. O que se encontra na sequência em questão é apenas um deles. Atrás desse terreno, mais um

edifício cuja construção parece ter sido abandonada. Cobrindo tudo isso, um céu chapado, nem chuva, nem sol, um céu sem vida, sem drama. A grande angular amplifica a sensação de esvaziamento. Uma sirene dispara, algum alerta está sendo emitido. Dimas, corpo ínfimo dentro da imagem, cruza o quadro correndo e entra em sua nave do futuro. Essa máquina do tempo é, na verdade, um contêiner, desses que atravessam oceanos em navios de carga levando mercadorias fabricadas com mão de obra barata. A imagem desse contêiner-nave diante de um grande edifício inacabado e abandonado é uma sofisticada elaboração de *mise-en-scène* que usa dos artifícios da invenção na precariedade para fazer vibrar um estado de falência não apenas de um projeto de cidade, mas de uma metástase na própria estrutura do Capital cujos sintomas aparecem primeiro na epiderme dos centros urbanos. Trata-se de uma imagem minimalista nos objetos que a adornam. Prédio, “nave”, homem, céu chapado e um vasto chão de terra batida. Uma imagem que, portanto, transmite sensações imediatas de ausência e, sobretudo, impotência, tão pequeno é esse homem dentro de um espaço que o parece esmagar. A existência é vulnerável e andar por uma cidade que emana dessas sensações é entender que as ruas podem ser, em vários momentos, cordas bambas tecidas com as mais finas teias de aranha.

Figura 49 - Personagens observam os cenários do futuro em A Seita



Uma vez que a geografia da cidade vai se tornando familiar, é possível encontrar os becos que se escondem atrás das construções abandonadas. São nesses espaços em que por dentro das paredes nascem plantas. São neles que se pode ainda exercer a arte da volúpia, do amor desinteressado em compromissos, mas bastante estimulado pelo gozo. Eros, ao contrário do que previram alguns, sobreviveu.

A cidade pela qual se anda em *A Seita* (Figura 49), de André Antônio, foi, de fato, abandonada por boa parte da humanidade, que decidiu colonizar outros territórios, no caso “colônias espaciais”, onde as pessoas não mais dormem e, portanto, não mais sonham. O Recife de 2040, onde e quando o filme se passa, é dessa forma uma cidade que, embora esteja largada às ruínas e às poucas pessoas que nela sobraram, ainda consegue criar núcleos de resistência onde é possível dormir e sonhar, onde é possível ser inútil. Mas a inutilidade e o abraço à indiferença não parte aqui de um pensamento previamente combativo. Caminhar desinteressadamente por uma cidade de construções abandonadas é antes um gesto que se funda no tédio e é por dentro desse tédio, tão presente na pele do protagonista e de seus amantes, que é possível vislumbrar um tempo outro que não mais atende ao tempo funcional das “colônias”. Poder sonhar é, sobretudo, poder pertencer a uma outra estrutura de tempo, uma em que todas as convenções de causalidade e linearidade evaporam. A contemplação dos espaços vazios enquanto ação diletante é um despropósito e isso é um fim em si mesmo. Leia-se: as ruínas da cidade não mais funcionam para um propósito de cidade da mesma forma que os corpos *queers* e *dândis* igualmente nunca funcionaram a um propósito de “progresso”. O dandismo, aliás, é um elemento chave para atravessar os modos de pensamento fílmico elaborados quando se colocam esses sujeitos em sobreposição à cidade. O fato, por exemplo, de que os corpos são sempre filmados de longe nos momentos em que observam o entorno de paredes sujas, azulejos quebrados e caminhos de cupins, é uma adesão formal ao próprio *éthos* distanciado e indiferente do dandismo, posto que este seria:

Um modo de se relacionar com o mundo que, por um lado, privilegia a doçura agradável do esteticismo, da beleza, da elegância, da delicadeza, do pitoresco ou pictórico, isto é, uma ordem e, por outro lado, paradoxalmente, pondo em xeque essa “ordem”, como que a esvaziando, ao privilegiar a superficialidade, a frivolidade, a fragilidade, o artifício, o lúdico, a ironia ou *wit*, a indiferença ou a frieza (BARBOSA; LOPES; NEVES; DUARTE FILHO, 2019, p. 69).

Em uma das imagens, a de número 7 na Figura 42, o protagonista (Pedro Neves) que observa a cidade-ruína de dentro de uma escola abandonada tenta dar conta dos afetos que o preenchem enquanto caminha por esse espaço: “não é nostalgia, é outra coisa, como se meu corpo ainda conhecesse esse lugar”. Ele pode tanto estar se referindo ao fato de ter estudado

também nessa escola, como também, numa perspectiva mais subjetiva, ter profunda aderência psicológica a esse espaço em função de uma irmandade entre corpos – ele e a cidade, ele e as construções desabitadas – que não “servem”.

Figura 50 - Homens fazem sexo em canteiro de obras no filme Nova Dubai



Fonte: Print do filme, tirado pela Autora, 2020.

Quando recebeu do oráculo a profecia de que seria morto pelo próprio filho, Laio, o rei, mandou matar a criança que atendia pelo nome de Édipo. No entanto, de forma desobediente, o bebê foi levado aos cuidados de um outro rei que tratou Édipo como um filho. Já adulto, ao se descobrir adotado, Édipo sorriu. E vagou pelas ruas com tênis, short e jaqueta colorida até que a figura de um pai, que podia ser qualquer um, mas podia também ser o seu próprio, surgiu no caminho. Édipo quis sodomizar esse pai e assim o fez. O pai quis ser sodomizado e assim o foi. Na sua imaginação, Édipo estava ali penetrando em todos os pais, incluindo Laio. O oráculo, dessa forma, confirmava sua profecia. Pois que ao penetrar em um pai, Édipo penetrou em todos. E com isso matou qualquer possibilidade de que essa figura paterna assumisse o controle da narração sobre os povos e sobre o próprio Édipo. A Cidade das Ruínas Futuristas é uma cidade de canteiros pincelados pelo esperma desse desejo que é, simultaneamente, antipatriarcal e incestuoso.

Edifícios cada vez mais altos se multiplicam pela cidade. Quanto mais altos, mais eretos. As associações entre o projeto de verticalização das cidades e as pulsões fálicas de um desenvolvimento pensado e movido pelas instituições patriarcais (e, portanto, brancas e heterossexuais) estão dadas em *Nova Dubai*. Mas elas se tornam, de fato, explícitas quando o sujeito que conhecemos apenas pelo nome de “Pai” é penetrado em um canteiro de obras pelo personagem protagonista, vivido pelo ator/diretor Gustavo Vinagre (Figura 50). Isolada em si

mesma, a sequência entre Gustavo e o “Pai”, que já havia na verdade sido apresentado como o pai do namorado de Gustavo no filme, é uma que exhibe o gozo dentro de um ambiente desabitado que, não fosse pelas brechas de prédios em construção vistas no canto de cima do quadro, poderia ser chamado de deserto. Os elementos em cena são uma narrativa em si mesma: o carro de um lado, os prédios do outro, o sexo no meio.

Dentro do arco do filme, a sequência é o desdobramento de outros dois momentos, um que precede e outro que sucede à cena em questão. O que se vê antes é primeiro, uma rápida interação entre o casal de namorados e o “Pai” que assiste ao *Domingão do Faustão* na TV, depois o encontro entre o personagem de Gustavo e esse homem que passa de carro na rua e decide dar uma “carona” ao namorado do filho. Na sequência, de dentro do carro, a câmera filma todos esses edifícios sendo erguidos na cidade. Depois que Gustavo penetra no “Pai”, o chamando a todo momento de “pai” e “papai”, há um depoimento clássico em estilo documental desse homem mais velho falando frontalmente de como ele foi estuprado quando criança por vários meninos mais velhos. Os gritos de socorro não foram ouvidos porque, ele relata, o som de uma marcenaria ali perto abafou sua voz. Na conversa que ele estabelece com o diretor do filme, “Pai” conta ainda que depois, mais velho, descobriu-se excitado com cenas de estupro heterossexuais que o cinema trazia. Essas histórias, na verdade, potencializam o fato de que a sequência do sexo ao ar livre, nesse cenário desolador e embrutecido de vazios canteiros de obra – ou de marcenarias distantes – carrega toda a ambiguidade de projetos de cidades que se pensam “novos” apenas para repetir violências antigas.

As questões espaciais e temporais que se expandem a partir das sequências em questão são fundamentais para observar o que pode ser inferido sobre o cinema nacional dos anos 2010 quando ele manifesta, em várias sequências (as escolhidas aqui são apenas algumas delas) esse sintomático afeto da derrelição em planos abertos que colocam um certo projeto de cidade em questão. É imperioso então primeiro definir de que tipo de espaço se está falando quando as cenas pulsam para além dos filmes em que elas se encontram. Trata-se de espaços utópicos ou distópicos? Territorializados ou desterritorializados? Espaços mais centrados em atributos ópticos ou fundamentalmente hápticos? Espaços de ruínas para onde se pode contemplar ou espaços arruinados pela própria ideia de progresso? Em seguida, faz-se necessário também falar sobre os regimes de temporalidade que atravessam especificamente essas sequências fílmicas. São tempos lineares? Cíclicos? Que relação as durações estabelecidas por essas imagens criam com os espaços que elas ocupam?

7.1 A cidade e os espaços (temporais)

No que diz respeito ao utópico ou distópico, existe uma discussão cara não apenas ao lugar próprio das artes diante dos contextos históricos em que elas se inserem, mas particularmente às condições de existência da vastidão do “ser brasileiro” que foi, tantas vezes, condenado a acreditar em imaginários totalizantes de slogans promissores. Desde o “em se plantando tudo dá” na carta do português Pero Vaz de Caminha até o “país do futuro”, sobre o qual o austríaco Stefan Zweig escreveu, e que terminou servindo de propaganda política tanto para o período ditatorial de Getúlio Vargas quanto para a ditadura militar pós golpe de 1964, o país foi durante séculos – e é até hoje – sendo moldado internamente por idealizações utópicas de fora. Idealizações essas cooptadas e endossadas pela elite brasileira, enquanto negava – e continua negando – tratar das memórias traumáticas dos genocídios e séculos de escravidão das populações indígenas e negras.

No cinema brasileiro, um dos mais conhecidos gestos utópicos já figurados surge quando Glauber Rocha dá visualidade a um Antônio Conselheiro que profetizava: “o Sertão vai virar Mar, o Mar vai virar Sertão”. Há uma ambiguidade nessa máxima. Ao mesmo tempo que ela se endereça ao original mito edênico presente tanto na carta de Pero Vaz de Caminha quanto nas missivas dos padres jesuítas enviados à corte portuguesa, a frase também carrega uma convocação de levante popular, inspirada diretamente da Guerra de Canudos e sintomática de um momento do país que beirava o golpe militar. Pouco depois, já em período pós instalação da ditadura, o mesmo Glauber faria com *Terra em transe* um gesto anti-utópico ao colocar em cena “o fim do sonho paradisíaco de miseráveis oprimidos” (NAGIB, 2006, p. 43) diante de um mar não mais carregado de potência, mas de frustrações.

Observar a combinação de imagens de abandono e ruínas no cinema brasileiro dos anos 2010 no contexto de aceleradas alterações econômicas e políticas no país é também se colocar diante das possibilidades ou impossibilidades de elaborações utópicas e das pulsões pelas análises mais próximas de narrativas distópicas. A se mencionar, por exemplo, a mostra/catálogo “Brasil Distópico”, realizada em 2017 na Caixa Cultural do Rio de Janeiro, que se debruçou sobre a emergência de uma filmografia contemporânea brasileira frontalmente dirigida ao pós-apocalíptico (tanto *Branco sai preto fica* quanto *A Seita* participaram dessa mostra), e sobre produções que desde os anos 1960 já flertavam com energias distópicas. Por trás desses espaços imaginados ora como saídas possíveis, ora como testemunhos de derrotas

inevitáveis, há sempre uma relação de enfrentamento aos contextos históricos em que o objeto artístico se insere.

Fredric Jameson é um dos mais atuantes advogados da utopia como elemento de combate ao processo de a-historização e a-politização que, segundo ele, a pós-modernidade do capitalismo financeiro e uma falsa ideia de “globalização” teriam imputado ao mundo. Ele reconhece que, desde Thomas Moore e a fabulação sobre sua ilha Utopia em 1517, a forma utópica (mas não exatamente o desejo utópico) foi usada a serviço de ideologias – com frequência colonizadoras – para a manutenção de poder. A partir daí, Jameson analisa o momento em que, com a consolidação do capitalismo tardio e a dissolução dos grandes projetos socialistas, houve também a extinção de qualquer “alteridade sistêmica radical” (JAMESON, 2004, p. 264), ou seja, a extinção de qualquer possibilidade de perspectiva humana que não estivesse encapsulada pelo capitalismo. Com isso, os projetos coletivos de utopia teriam sido substituídos por ilusões utópicas atomizadas, ou seja, individuais, egoístas: “Não seria apropriado caracterizar o estado atual da produção utópica como a substituição da imaginação utópica pela ilusão utópica, da mudança de uma visão utópica superior ou estrutural pelo prazer em um enxame de detalhes utópicos individuais?” (JAMESON, 2009, p. 263).

Nesse sentido, Jameson cria proposições para pensar como as artes precisariam revitalizar o espaço utópico como um contrapeso à suspensão do sujeito político e, portanto, do sujeito coletivo. “Podemos propor o espaço utópico como um enclave imaginário dentro do espaço social real, em outras palavras, que a mesma possibilidade do espaço utópico seja em si resultado da diferenciação espacial e social” (JAMESON, 2009, p. 31). Esse “enclave imaginário”, ele ressalta, deveria se aproximar inclusive da ilha de Thomas Moore no sentido de se pensar em espaços onde não mais haveria moeda ou qualquer ideia de propriedade privada.

Tal como na ilha fictícia imaginada por Moore, a distopia também é uma construção de espaço que surge na literatura, mais especificamente na literatura de ficção científica, em que autores como Aldous Huxley e George Orwell criam, no começo do século XX, espaços em que o totalitarismo e o autoritarismo assumem contornos extremos, gerando assim territórios com frequência considerados pós-apocalípticos. A figuração distópica no cinema assume esse afeto do desterro a partir de fabulações sobre sociedades devoradas e destruídas ora pela própria tecnologia humana, ora por forças alienígenas.

Vale ressaltar aqui que, dentro dos estudos de afrofuturismo, os espaços distópicos são lidos em relação direta ao empreendimento colonial. Ou seja, as naves extraterrenas que surgem para dominar o planeta, por exemplo, são analisadas à luz dos paralelos com as naus colonizadoras que cruzaram o Atlântico. No artigo “Why Sci-Fi Keeps Imagining the Subjugation of White People” [“Por que a ficção científica continua imaginando a subjugação de gente branca”], Noah Berlatsky revê a criação desses espaços distópicos da ficção científica como sintoma do medo das pessoas brancas de experimentar na pele aquilo que causaram às pessoas negras:

(...) com suas invasões alienígenas, impérios do mal, distopias autoritárias, e novos territórios descobertos e pacificados, o gênero pode se parecer muito tanto com o passado, quanto com o futuro. Particularmente, a ficção científica é em grande medida obcecada pelo colonialismo e a aventura imperial, os quais tornaram o Império Britânico um império e que ainda sustentam o poder dos EUA mundialmente (BERLATSKY, 2014, tradução minha).

A própria noção de apocalipse, ou armagedon, tão presente na imaginação de espaços distópicos, é uma que se imbrica completamente à necropolítica (MBEMBE, 2018), ou seja, à política de eliminação de corpos subalternizados, instituída pelo aparato colonial em sua execução de corpos e subjetividades durante os séculos escravagistas. Especulando sobre espaços possíveis que não se compreendiam nem utópicos ou distópicos, Mark Sinker vai pensar a possibilidade do afrofuturismo a partir do reconhecimento de que “o fato central da ficção científica negra – conscientemente assim chamada ou não – é um reconhecimento de que o apocalipse já aconteceu: que (tal como na frase do Public Enemy) ‘O armagedon estava em vigor’” (SINKER, 1992, tradução minha).

Isoladas, cada uma das sequências que constela nessa Cidade das Ruínas Futuristas tem muito a falar sobre possibilidades utópicas e distópicas dos territórios. Em *Mate-me por favor*, o enclave que representa o bairro da Barra da Tijuca para a cidade do Rio de Janeiro só pode ser utópico para um projeto de elitização urbana, algo que o próprio Jameson vai chamar de “disneyficação” dos espaços, acionados por uma especulação imobiliária que opera dentro de uma utopia de cidade como espaços “higienizados”, leia-se, segregacionados e revestidos por um verniz de bem-estar diretamente ligado ao consumo. A arquitetura emocional da cidade se assemelha, nesse sentido, à arquitetura emocional de um shopping center. No entanto, no corpo das elaborações fictícias de *Mate-me por favor*, esses espaços são ambientes de pesadelo, de desterro.

Por exata oposição a essas utopias urbanas progressistas e esterilizadas, tão bem representadas pela construção de Brasília nos anos 1950, é que surge a cidade de Ceilândia, onde se passa *Branco sai preto fica*. Mas se no seu primeiro longa-metragem, *A cidade é uma só?*, Adirley Queirós historicizava a fundação de Ceilândia como um projeto de cidade que serviu para que se “erradicasse” a imagem da pobreza do Plano Piloto de Brasília, aqui ele vai em códigos da própria ficção científica para, com raiva mas não sem fina ironia, endereçar-se à Ceilândia como um espaço que planeja, secretamente, o fim daquele outro projeto utópico: “a” Brasília (o artigo definido antes do nome da capital é usado pelo próprio filme como um demarcador a mais do apartheid entre esses territórios em choque).

É possível pensar esses espaços esvaziados da Ceilândia de *BSPF* como a resposta utópica ou mesmo distópica àquela outra cidade planejada e moderna que simbolizava o “futuro” do Brasil? Seria ela um “enclave imaginário” nos termos de Jameson ou uma distopia típica de projeções desoladoras da ficção científica?

Para usar uma imagem invocada pelo texto de Sinker ao buscar a gênese do afrofuturismo, leia-se, a abertura do disco *It takes a nation of millions to hold us back*, de 1988, da banda Public Enemy: a sirene que dispara na introdução do disco é uma que carrega a mesma vibração da sirene que toca no momento em que Dimas Cravalaça corre em direção ao seu contêiner-nave. Leia-se: tanto o Professor Griff, do Public Enemy, quanto Dimas Cravalaça estão cientes de que o apocalipse já aconteceu. Os espaços a partir daí se tornam topografias da invenção e, nesse sentido, não são nem utopias (lugar para além da história), nem distopias (lugar pós-história), mas um espaço fundado para repensar a própria história a partir de corpos tomados de memória, e de memórias tomadas de traumas. A sirene – corra, esconda-se, proteja-se – é só mais uma manifestação desses traumas.

Se mais do que previsões ou premonições do futuro, as narrativas de ficção científica são formas especulativas de pensar o presente, essa distinção é crucial para pensarmos *Branco sai preto fica* como uma exploração afrofuturista do dia a dia da população negra brasileira (FREITAS, 2015).

Quando se pensa em *Nova Dubai*, filme que já carrega no título a ironia implícita na promessa de uma cidade “modelo Dubai”, ou seja, extremamente vertical e, quanto mais vertical, mais desenvolvida e mais “nova” – o sarcasmo com a ideia do utópico urbano revela-se rapidamente um dos motores centrais da narrativa. Com *O som ao redor* acontece algo semelhante tanto na cena já descrita aqui em que o casal de namorados pisa no solo de uma casa que em breve se transformará num edifício de 21 andares, como quando, mais cedo no

filme, o mesmo rapaz da cena, que é corretor de imóveis, apresenta um apartamento para uma mulher e esta fala que os edifícios ali são tão “modernos” que “parecem até fábricas”. Os espaços nesses dois filmes certamente não são utópicos, tampouco distópicos. Localizam-se em algum território do realismo que acentua elementos e sensações à flor da pele nessas projeções atomizadas da classe média brasileira. No caso de *Nova Dubai*, é o tesão que salta do corpo para os espaços públicos. Em *O som ao redor*, é o medo dos espaços públicos que pula para dentro do muro.

Em *A Seita*, cujos créditos de abertura são enquadramentos fixos em várias imagens de um Recife desertificado no imaginado ano de 2040, com ruas e prédios vazios, a projeção distópica parece ser a presença mais imediata do filme. Mas porque esse é um trabalho que joga o jogo da superficialidade, essa distopia se torna, no último bloco do longa, disfarce para um outro tipo de espaço com o qual o filme compactua mais firmemente, que é literalmente sonhado em nome de uma experiência coletiva. “A Seita” em questão é um grupo de pessoas que se reúne num ambiente dedicado à contemplação estética, ao “belo”. São elas quem planejam eliminar o efeito da vacina dada à população para que esta não possa mais nem dormir, nem sonhar. Na sensibilidade dândi, seria esse o espaço da utopia? Seria essa “a epítome da revolução pela inércia” (BARBOSA, 2019)? Possivelmente. Mas o desvio feito pelo filme em seu último momento, quando se sabe que o líder do grupo foi assassinado pela polícia e que toda essa bebida que iria libertar a população de sua compulsória funcionalidade teria sido apreendida, prova mais uma vez que os destroços de cidade pesam mais que os sonhos na cidade.

Esse amor que nos consome, de todos os filmes que compõem o corpus desta pesquisa, é certamente aquele que mais apresenta possibilidades de respiro e um desfecho otimista, ainda que esse otimismo se refira às pessoas, e não à cidade. Mesmo nas sequências que revelam esses espaços cercados de máquinas pesadas e um horizonte frio de edifícios e homens cujos corpos adquirem também um peso mecânico, as mobilizações poéticas em cena – a voz de Gatto Larsen e a coreografia dos bailarinos na rua – carregam aquilo que se pode chamar de melancolia amorosa.

Ao contrário de *Filme de Amor* (2003), de Júlio Bressane, em que três personagens abandonam suas vidas cinzas e exercitam a liberdade num espaço fechado, *Esse Amor que nos Consome* se volta para fora, para as ruas, praças, cantos, porto, água. “O homem é a cidade, a cidade é o homem” – ou algo assim –, diz Gatto Larsen. Com a dança, o filme se volta ao Rio de Janeiro e diz “eu te amo”. *Esse Amor que nos Consome* é também uma carta de amor. (...) Mas esse amor pela cidade também nos consome porque somos nanicos. Porque enquanto declaramos amor ela nos devolve na fuça as Trump Towers. Difícil amar alguém que te espezinha categoricamente.

Você diz “eu te amo”. A cidade responde: “Foda-se. Caguei pra ti” (AUGUSTO, 2013).

A companhia de dança Rubens Barbot, que passa o filme inteiro sendo ameaçada de despejo em função da especulação imobiliária no centro do Rio de Janeiro, responde às pequenas e grandes violências da cidade dançando e pedindo proteção aos orixás. Neste caso, a figura de Exu fumando seu cachimbo chega a ser colocada em alguns momentos diante da casa ocupada pelos dançarinos, guardando o espaço. Há, portanto, um gesto utópico no filme de Allan Ribeiro, mas ele não se endereça à cidade, e sim aos corpos que ocupam o espaço da casa, da praça, da rua, do cais do porto.

Quando se fala de utopias enquanto “enclaves imaginários” e de distopias como o abandono da própria história, é possível pensar que, juntas, essas sequências constelam um cinema que precisou imaginar o abandono dos espaços para conseguir sobreviver a ele e, com isso, sobreviver à própria História. Não se trata, contudo, de um gesto utópico. Porque quando essas cidades são imaginadas em seu esgotamento, o cinema que convoca esses espaços não está interessado em obter respostas rumo a um lugar melhor, a horizontes possíveis. Pelo contrário, ao deixar o vazio consumir as imagens, esse cinema cria, ele mesmo, seu canteiro de obras onde, quadro por quadro, constrói o abandono a partir de uma pergunta central: o que é, de fato, um lugar melhor?

Acionadas coletivamente, essas imagens também evocam uma natureza de espaço muito específica no que diz respeito às suas forças ópticas e hápticas. Porque do mesmo modo que nesses espaços vazados é possível criar muitos preenchimentos dentro da imagem – os enquadramentos e o tempo que eles duram permitem e mesmo convocam o gesto de ocupar e elaborar por dentro deles –, quando são dispostas ao mesmo instante as sequências manifestam mais uma sensação de distância que de medida. Em outras palavras, dentro da perspectiva entre o liso e o estriado de Deleuze e Guatarri, são mais intensas que extensas.

O espaço liso é direcional, e não dimensional ou métrico. O espaço liso é ocupado por acontecimentos ou hecceidades, muito mais do que por coisas transformadas ou percebidas. É um espaço de afectos, mais do que de propriedades. É uma percepção háptica, mais do que óptica (...) Por isso, o que ocupa o espaço liso são as intensidades, os ventos e ruídos, as forças e as qualidades tácteis e sonoras, como no deserto, na estepe ou no gelo (DELEUZE; GUATARRI, 2012, p. 197-198).

A se pensar que a própria organização de imagens a partir de suas intensidades, e não de suas representações, é a força inicial que atua para elaboração dos mapas imagéticos constelacionais aqui reunidos, seria fácil deduzir a natureza “lisa” de todas elas. Mas a distinção

entre esses dois tipos de espaços é necessária primeiro para esclarecer que o próprio gesto da pesquisa é um de alisar estriamentos. Quando Deleuze e Guatarri escrevem que o “espaço liso dispõe sempre de uma potência desterritorialização superior ao estriado” (DELEUZE; GUATARRI, 2012, p. 200), penso que é importante também transformar essas cidades específicas – Rio de Janeiro, Ceilândia, Recife, São José dos Campos – em uma só cidade imaginária para que se possa capturar as essências do caráter sintomático dessa cinematografia. E segundo porque, quando se pensa em cidades, convencionou-se imaginá-las como espaços de medidas e controles, de arranjos e ordens. No entanto, o que esses e outros filmes demonstram ao criarem gestos de revide às limitações urbanas é a produção de energias que também alisam, ou seja, libertam os espaços:

A cidade libera os espaços lisos, que já não são só os da organização mundial, mas os de um revide que combina o liso e o esburacado, voltando-se contra a cidade: imensas favelas móveis, temporárias, de nômades e trogloditas, restos de metal e de tecido, *patchwork*, que já nem sequer são afetados pelas estriagens do dinheiro, do trabalho ou da habitação (...) Força condensada, potencialidade de um revide? (DELEUZE; GUATARRI, 2012, p. 201).

Qualquer aproximação dessa ideia de revide a partir do “alisamento” e qualidade nômade dos espaços periféricos das cidades e algumas sequências dos capítulos da Cidade dos Levantes, da Cidade das Paisagens e da Cidade do Fogo não é mera coincidência. É testemunho de que os caminhos entre todas essas imaginações de cidade dão conta de “estados de espírito transformados em imagens” (BING *apud* GINZBURG, 2007) que Aby Warburg buscava identificar em representações da Antiguidade.

A construção espacial dessas imagens, carregadas de questões diante de projeções utópicas e distópicas postas sobre elas, bem como de afetos e intensidades que nos fazem sentir o abandono pulsando pelo caminho psicogeográfico percorrido em suas ruas, possui ainda uma outra camada: as ruínas. Em várias dessas sequências há a evidência visual da deterioração dos espaços. Em outras, o que existe é sugestão dessa deterioração. De todo modo, o *páthos* ruína atravessa todas as sequências e, portanto, é fundamental investigar em que lugar se funda a ideia de ruína dentro dos estudos estéticos na modernidade.

A literatura sobre a ruína é bastante vasta e, na modernidade, ela passa por ensaios importantes de nomes como Denis Diderot, Georg Simmel e, de forma mais próxima aos debates que me interessam aqui, chega a Walter Benjamin. É primeiro com o ensaio da “Origem do drama barroco alemão” e depois com seu projeto inacabado, *Passagens*, que Benjamin vai tratar a ruína como uma alegoria da própria existência humana. Nesse sentido, a ruína espelha

a natureza indeterminada do ser humano, mas não só isso, espelha igualmente a falência do próprio sistema capitalista de excedentes. A ruína é, enquanto um espaço de desperdício, de desuso, um excedente ela própria. No entanto, é um excedente que se mantém presente, visível aos olhos de quem anda pelas cidades. Torna-se, assim, a alegoria material de um declínio à espreita. O desvio da marcha temporal-linear propagandeada pela ideia de “progresso” da história, testemunho daquilo que não foi, mas poderia ter sido. A ruína, então, torna-se um *páthos*, um afeto, uma experiência sensorial. Ou, nas palavras de Benjamin:

Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. Com isso, a alegoria reconhece estar além do belo. As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas (BENJAMIN, 1984, p. 200).

Para Benjamin, há um gesto transformador quando o artista barroco busca na ruína um elemento central de sua escrita, pois existe aí o desvio de retirar a ruína de seu destino, a morte, para que se dê passagem à história rumo ao “futuro” desenvolvido. Manter viva essa estrutura de estilhaços é também manter viva a possibilidade de interromper a marcha, de dar a ver as indeterminações de ser humano. A beleza da ruína está, pois, em sua capacidade de renascimento e, com isso, de questionamento sobre a linearidade temporal da história.

A sensação de ruína enquanto desvio e enquanto regime sensorial percorre sequências do cinema contemporâneo brasileiro com seus planos abertos e enquadramentos rígidos diante de cidades que, na tentativa de erguer o progresso, só conseguem efetivamente construir o abandono. Os gigantes prédios que se colocam ao fundo de *Mate-me por favor*, *Branco sai preto fica*, *Esse amor que nos consome* e *Nova Dubai* são a materialização disso que deveria ter sido e não foi e que, portanto, no tempo presente, se tornam elementos dessincronizados, desviantes. Em *O som ao redor*, o prédio que ainda não existe é uma presença mais concreta que a fantasmagoria da casa que será, em breve, derrubada. Portanto, aquilo que vemos em cena já é uma não-imagem, algo reforçado pelo som diegético de um bate-estaca que trabalha ali perto. Em *A Seita*, as construções velhas de uma cidade condenada a não mais poder sonhar espelham um estado de inércia e distanciamento dos próprios personagens, a ruína é um estado de espírito, bem como a possibilidade de contemplar esteticamente um tempo que não conseguiu entrar no compasso dos avanços de um futuro progressista e patriarcal. Os edifícios pertencem e, ao mesmo tempo, não pertencem ao tempo. E quando são filmadas, as máquinas de construção, não à toa, estão sempre em estado de imobilidade, refutando a “vida eterna” e salientando o “inevitável declínio”.

Na história do cinema, fala-se muito de como as ruínas foram elementos essenciais no momento pós Segunda Guerra, quando os filmes começaram a rever não somente suas construções internas de espaço-tempo a partir das imagens de cidades arruinadas, mas sobretudo como esses filmes fizeram das ruínas uma alegoria da fragmentação do sujeito europeu pós-guerra. *Alemanha, ano zero*, de Roberto Rossellini e *Expresso para Berlim*, de Jacques Tourneur, ambos de 1948, são dois exemplos clássicos disso. Mas as ruínas dispostas em muitos dos filmes produzidos no Brasil nos anos 2010, ainda que cotejem a ideia de fragmentação dos personagens, apontam em alguns momentos para uma outra perspectiva. Porque não é só mais do sujeito fragmentado que se fala aqui, mesmo porque as imagens de vários desses filmes convocam por uma revisão do que vem a ser esse sujeito. Em longas como *Branco sai preto fica*, *Esse amor que nos consome* e, pelo devir-*queer* desviante da norma, também em *Nova Dubai* e *A Seita*, as ruínas indicam a falência da própria noção de sujeito ocidental, leia-se, o sujeito autodeterminado do pós-Iluminismo que, para “ser”, não mais depende de uma revelação divina, mas de um cogito “penso, logo existo” que dissociou mente e corpo e, com essa separação, criou as bases para subjugações raciais de qualquer sujeito não caucasiano europeu (e, por derivação, o caucasiano norte-americano).

Naturalmente, é muito difícil falar de rupturas do sujeito autodeterminado, fundado em uma relação espaço-temporal que separa, determina e sequencia as coisas do mundo, sem ao menos criar uma inflexão de algumas páginas sobre as formas como essa ontologia e epistemologia foram fundadas. A tentativa aqui não é desdobrar as implicações mais profundas da formação dessa ideia de sujeito, mesmo porque não é esse o objetivo desta pesquisa, mas apontar alguns pilares do edifício do pensamento sobre o qual foram erguidas as próprias ciências que aqui se escrevem e se comunicam e de como esse pensamento afeta diretamente a existência dos habitantes da cidade imaginada neste capítulo. Sigo alguns apontamentos achados no longo caminho percorrido por Denise Ferreira da Silva no livro *Toward a global idea of race*, em que ela faz um mapeamento de como, desde Descartes até Hegel, com uma passagem bastante fundamental por Kant, a construção do sujeito autodeterminado será sedimento para o empreendimento colonial e suas diversas atualizações contemporâneas – entre elas, a própria ideia de “desenvolvimento acelerado” dentro de uma economia capitalista que atravessa as imagens mobilizadas neste capítulo. O objetivo maior de Da Silva é deixar evidente que as ferramentas críticas disponíveis em nosso arsenal do pensamento são insuficientes para dar conta de questões que se colocam na contemporaneidade. Tomo a liberdade para afirmar que elas são também insuficientes para lidar com algumas imagens.

Ao traçar a análise da racialidade, identifico a produtividade da raça e como ela está ligada ao surgimento de um contexto ontológico - globalidade - que funde traços corporais particulares, configurações sociais e regiões globais, nas quais a diferença humana é reproduzida como irreduzível e não sustentável. Com isso, desafio o privilégio ontológico concedido à historicidade e ofereço um relato da representação moderna que reconfigura o sujeito como *homo modernus*. Ou seja, eu demonstro como as armas produtivas da razão, as ferramentas da ciência e da história, instituem o homem e seus outros como seres históricos-globais (DA SILVA, 2007, p. XIX, tradução minha).

Em seu caminho por dentro dos edifícios do pensamento moderno, a pesquisadora encontra três momentos de enunciados ontológicos e epistemológicos que servirão de base para a civilização ocidental. O primeiro surge com o já mencionado cogito cartesiano no século XVII, que elimina a espacialidade do corpo, visto que o corpo não é necessário para estabelecer a existência do sujeito. Ou seja, uma pessoa pode conhecer o mundo e ser no mundo – porque ela “pensa” – porém, ela não precisa se misturar às coisas do mundo. O segundo momento surge no século XVIII com Immanuel Kant que, embora reconheça não haver conhecimento sem experiência, ou seja, sem contato com o mundo, nega que essa mesma experiência do contato, ou seja, da visão, do toque, do cheiro, seja necessária para constituir o pensamento em si. Os sentidos do corpo humano são negados por Kant como atuantes para a produção do pensamento, pois os elementos que servem como ponto de partida para a autopercepção do ser humano seriam, na verdade, a sua intuição pura do espaço (eu sei que sou eu e não sou vocês) e sua intuição pura do tempo (eu sei que fui eu ontem e sei que serei eu amanhã). Todas as coisas fora do interior do ser humano seriam apenas objetos de experiência possível.

Nessas afirmações, encontro um gesto radical, a declaração da inexistência ontoepistemológica das coisas exteriores, ou seja, a afirmação de que, como objetos de conhecimento, os fenômenos constituem apenas efeitos das ferramentas interiores da “razão pura” (DA SILVA, 2007, p. 60-61, tradução minha).

Em outras palavras, Kant reconhece aquilo que Da Silva chama de “afetabilidade” do corpo apenas para delegar a ela um papel menor, desimportante. Quando Hegel publica sua *Fenomenologia do espírito*, faz-se uma contundente crítica ao que ele chamará de “razão morta” kantiana. Uma razão que, para Hegel, desconhecia a alma das coisas. Mas se permanece usando a relação espaço-temporal para definir o sujeito que, no caso hegeliano, será nomeado de Espírito. Para Hegel, o Espírito é a entidade em que se manifesta tanto corpo e mente, natureza e razão, espaço e tempo. Há uma categoria nova e essencial no pensamento hegeliano: a noção de sequencialidade, ou seja, de que há um movimento de trajetória do Espírito e as diferenças

culturais seriam definidas por diferentes momentos de desenvolvimento do Espírito nessa trajetória, leia-se, diferentes momentos de “evolução” na história.

O fato para Da Silva é que tanto Descartes, quanto Kant e depois Hegel fundaram os três principais pilares ontológicos do pensamento moderno: separabilidade (do divino, da filosofia medieval, da tradição escolástica e das diferenças entre seres), determinabilidade (especialização que impõe, desde a geometria, a descrição das formas e medidas das coisas do mundo) e sequencialidade (o movimento progressivo e evolutivo do tempo). Com esses pilares, Georges Cuvier (1769-1832) hierarquiza as formas de vida da ameba até o ser humano, diferenciando-o dos demais seres vivos por sua capacidade de pensamento abstrato. Depois, Charles Darwin (1809-1882) elabora outro tipo de hierarquização com base no chamado processo de seleção natural, que cria diferenciação e organização entre as coisas que existem no mundo. As bases para o racismo científico estavam dadas.

A partir daí, foram desenvolvidas ferramentas formais, tais como o índice facial para medir corpos humanos e, com isso, identificar imaginadas diferenças mentais entre os seres humanos⁵⁴. As justificativas científicas para subjugação do sujeito não-europeu, no entanto, não pararam aí. Franz Boas (1858-1942), em sua antropologia cultural, sustentaria que seriam as formas culturais, e não físicas, que explicariam as diferenças morais e intelectuais entre os homens. A diferença sem separabilidade, portanto, torna-se um exercício inconcebível para o pensamento moderno. Os espaços e as formas sem medidas precisas: igualmente inviáveis. O tempo sem o vetor de continuidade e evolução? Impossível. Eis então aquilo que Silva chamará de “O Mundo Ordenado” e, com base nele, faz suas provocações: precisamos sim do fim do mundo, no caso, deste “Mundo Ordenado”, o mundo tal qual o conhecemos, para poder, quem sabe, sobreviver ao inevitável declínio, ao estado ruína do espírito.

E se, em vez d'O Mundo Ordenado, imaginássemos cada existente (humano e mais-que-humano) constituído não de formas separadas, associadas pela mediação de forças, mas como expressão singular de cada um dos outros existentes, e também de todo emaranhado em que elas existem? E se, em vez de procurar na física de partículas os modelos para análises mais científicas e críticas do social, nós nos concentrássemos em suas descobertas mais perturbadoras - por exemplo, a não localidade (como princípio epistemológico) e a virtualidade (como descritor ontológico) - como descritores poéticos, isto é, indicadores da impossibilidade de se compreender a existência com as ferramentas do pensamento que só fazem reproduzir a

⁵⁴ Os primeiros cientistas a usarem o conceito “tipo racial” foram Josiah Nott e George Gliddon, em 1854, afirmando então que haveria “raças da humanidade” definidas por alguns padrões específicos. Dez anos mais tarde, em 1864, Paul Broca se torna um dos mais proeminentes nomes do racismo científico quando relaciona medidas do crânio e índices fenóticos, como cor da pele e tipo de cabelo, com capacidade intelectual.

separabilidade e suas assistentes, a saber, a determinabilidade e a sequencialidade? (DA SILVA, 2016, p. 64).

“O Mundo Ordenado” é também o mundo que entra em colapso dentro das sequências cinematográficas acionadas por este capítulo e, sobretudo, entre elas. “O Mundo Ordenado” cria regimes de subjetivação que encarceram corpos subalternizados em transparências (GLISSANT, 2008), corpos “livres de asperezas” (FANON, 2008). Para Dimas Cravalaça, bem como para os outros dois protagonistas de *BSPF*, Marquim do Tropa e Shokito/Sartana, é justamente o repúdio ontológico e epistemológico de seus corpos negros enquanto produtores de pensamento que fez com que eles fossem perseguidos e, no caso de Marquim e Shokito, fraturados, amputados e, portanto, impedidos de ocupar a cidade na plenitude com a qual um corpo pode ocupar os espaços. Por isso os espaços vazios entre o prédio abandonado, o contêiner-nave e o terreno baldio se tornam espaços que materializam essa perseguição: não à toa, Dimas irrompe o quadro correndo – como quem corre da polícia ou corre para casa em um toque de recolher – quando a sirene toca.

Para os bailarinos negros de *Esse amor que nos consome* existe um atrito que funciona como motor da narrativa: de um lado, há esse grupo de dança que ocupa um casarão no centro do Rio de Janeiro, mesmo sabendo que não tem dinheiro para comprar o imóvel. Do outro, o filme ficcionaliza constantes visitas que possíveis compradores do casarão fazem ao local. A permanência desses bailarinos dentro da casa se torna um gesto de resistência. Mas essa é uma conta que não fecha no lápis, não obedece à razão do mercado: a casa custa R\$ 1 milhão, e o grupo não tem dinheiro para pagar. No entanto, o “fazer sentido” se explica com clareza nos búzios que são jogados já na primeira imagem do filme: “Iansã diz pra mim, meu filho, que vocês entrarão nessa casa e não vão sair”, a mãe de santo avisa a Gatto. De modo que a paisagem dos prédios em construção, seguida desses corpos simulando o automatismo da mesma cidade dentro deles aponta para os tensionamentos invisíveis, porém táteis, desse espaço que repelem essas pessoas, mas o qual elas insistem em ocupar. Um espaço que a razão rejeita, e a força dos orixás acolhe. A vida movida por uma dança que puxa e afasta um corpo do outro.

Em *Nova Dubai*, o fato de que o protagonista do filme, interpretado por seu diretor, se excita mais em lugares públicos e abertos do que em espaços fechados, fala de uma recusa a esconder seu corpo dissidente, *queer*, que foi ao longo da história sendo devidamente separado dos demais corpos, domado por contratos de aparência com o patriarcado heteronormativo. A *flanêurie* sexual do personagem de Gustavo Vinagre é movida também pelo fato de que, uma vez sendo corpo dissidente – ainda que branco e cisgênero –, ele é um sujeito que só pode

romper com a superfície de normalidade implícita à ideia de um tempo progressivo e evolutivo a partir da sua presença dentro dos espaços que, no imaginário das grandes cidades, condensam esse progresso e evolução: os canteiros de obra. Um homem que penetra uma figura patriarcal nesse território do desejo fálico pelos edifícios de muitos andares é uma imagem que implode o projeto epistemológico ocidental por dentro.

O caso de *A Seita* é ainda mais particular, visto que todos os corpos do filme são simultaneamente manifestações de recusa da ordem estabelecida e de pactos com o repertório estético fundado por essa mesma ordem. No entanto, esse pacto é feito somente em nome de uma práxis que refuta os modelos binários e masculinizantes, e mais, desafia-os com performances feminilizadas de corpos lidos superficialmente como masculinos, criando zonas de ambiguidade e indeterminação. O dandismo do protagonista (e seus amantes) é possibilidade assim de uma “revolta contra normas heterossexuais, materialismo, industrialização e utilitarismo” (GLICK *apud* BARBOSA, 2019, p. 79). Quando esse personagem caminha pela cidade vazia e observa suas ruínas com uma contemplação desinteressada, esse gesto de olhar tem a potência de atribuir requinte e sofisticação àquilo que não mais interessa à máquina do progresso.

Mesmo os corpos retraídos e apáticos do casal de namorados em *O som ao redor* e os corpos zumbis dos adolescentes de *Mate-me por favor* que, no caso das imagens selecionadas aqui, sequer estão em cena, são figurações fantasmagóricas cuja presença no mundo está sob revisão de uma força maior que apaga a vontade de potência por onde ela passa. Mesmo quando estão em cena, caso de *O som ao redor*, esses corpos parecem estar tão fadados ao desaparecimento quanto a piscina de água suja diante deles.

Advogo aqui que o espaço de abandono, e aí, sim, fala-se do abandono mobilizado quando todas as sequências deste capítulo se colocam juntas, está fraturado não apenas pela quebra de um pacto com uma projeção não vingada de país, mas mais essencialmente com a falência desse sujeito autodeterminado pela razão porque é a legitimidade desse sujeito sobre as coisas do mundo – coisas das quais ele não se enxerga como pertencente – que provocam as ruínas do passado e as ruínas do futuro. Mas, sobretudo, as ruínas de um tempo que parece abraçar todos os tempos.

A cidade que se ergue dessa combinação de imagens é a manifestação óptica e háptica de um esgotamento do Mundo Ordenado. Suas estruturas, portanto, já nasceram fraturadas. Os prédios foram se partindo à medida em que iam sendo construídos, as ruas foram abrindo

buracos à medida em que iam sendo pavimentadas, as pontes foram caindo à medida em que tentavam alcançar o outro lado. As pessoas foram aprendendo a conviver com essa cidade à medida em que as cicatrizes se tornavam tatuagens.

7.2 A cidade e os tempos (espaciais)

Em que espaço de tempo é possível localizar o abandono quando este parece ser um projeto ainda em construção? Por que as sequências que se encontram neste capítulo carregam dentro de suas composições um tempo que parece em vários momentos ser um “agora” que simultaneamente já aconteceu e ainda não chegou? Essas perguntas me movem ao desafio de indagar a própria noção de tempo com a qual a epistemologia ocidental nos acostumou a ler “O Mundo Ordenado”. Por um lado, é inegável que essa mesma epistemologia abre brechas – e apresenta rasgos – fundamentais para o deslocamento do tempo e, particularmente da história enquanto linearidade em inequívoca caminhada rumo a um futuro “melhor”. A se contar todas as vezes que essa noção de história foi contestada seja pela crítica à linearidade a partir da ideia do “eterno retorno” em Nietzsche, pela própria “ciência da cultura” (*Kulturwissenschaft*) e possibilidade de “sobrevivências” (*Nachleben*) warburguanas e, claro, pelo “anjo da história” benjaminiano que, em lugar de ver “uma cadeia de acontecimentos, vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa sobre nossos pés” (BENJAMIN, 1987, p. 226). Por outro lado, me parece ser fundamental costurar essas rupturas com modos de pensamento não tão familiares aos estudos sobre a história e sua relação com as medidas de tempo.

Por isso, dedico as próximas páginas a apresentar, ainda que de maneira resumida, três noções de tempo fundadas em outras epistemologias que não sustentadas pelos princípios de separabilidade, determinabilidade e sequencialidade que, segundo Denise Ferreira da Silva, se tornaram os pilares ontológicos do pensamento moderno. A saber: o conceito andino ecobiótico e cosmogônico de tempo tal como ele é descrito por Simón Yampara; a noção de “tempo espiralar” desenvolvida por Leda Maria Martins e, finalmente, as premissas do “tempo Exu”

esmiuçadas por Muniz Sodré. Todas elas ajudam a expandir o tempo-ruína latente não apenas nas sequências de filmes acionadas neste capítulo, como igualmente em várias outras imagens mobilizadas pelo cinema brasileiro realizado nos anos 2010.

Yampara, índio aymara qullana, nascido em uma tribo que vive na fronteira entre a cidade de La Paz e Oruro, na Bolívia, tem um trabalho acadêmico que é dedicado em boa parte a tentar criar possíveis traduções para as ciências ocidentais do conceito de Suma Qamaña, modo de viver, de pensar e conhecer em várias comunidades andinas. O problema dessa tradução já assume de largada um risco perigoso: o de “dar o chip ocidental a um paradigma de vida e valores do mundo andino” (YAMPARA, 2010), leia-se, de tentar explicar o conceito a partir de uma lógica ela mesma fincada em um modo de pensar acostumado a separar materialidade de espiritualidade.

A partir de uma entrevista dada à Revista do Instituto Humanitas, da Unisinos, Yampara relaciona o Suma Qamaña a uma “interação harmonizada” entre essas dimensões que, no “monopensamento” ocidental, estariam cindidas: não apenas a materialidade e espiritualidade se comunicam, como forças externas e forças internas, ambas movidas por energias do dia e da noite, estariam a todo momento atuando sobre um ponto de encontro (*taypi*) entre vida e morte. Ao processo de equilíbrio de todas essas dimensões é dado o nome de *qama* (simultaneamente vivência e convivência) e ao *taypi* entre essa *qama* harmônica e às experiências de sofrimento e mal-estar do ser humano é dado o nome de Suma Qamaña.

Mas, dentre as várias articulações que o Suma Qamaña aciona, a mais importante para este capítulo é a possibilidade que ela nos dá de pensar em outra relação entre espaço e tempo que essa epistemologia andina move. Nos acostumamos a relacionar a ideia de passado a uma espacialidade que se coloca atrás de nós, o caminho pelo qual já percorremos. Enquanto o futuro está, espacialmente, na nossa frente, o caminho que ainda vamos percorrer. O Suma Qamaña não apenas inverte essa relação, como quebra sua própria lógica de linearidade. Para a cosmologia andina, o tempo “passado” é aquele que se coloca diante das pessoas, pois que quando se ergue os olhos para a frente, o que se vê é o acúmulo de experiências já vividas, não apenas pelo corpo de quem olha, mas pelos corpos de todos aqueles que já acumularam vivências anteriores (as vibrações em comum com a noção de “paisagem vertical”, mobilizada por Glissant e descritas no capítulo da Cidade das Paisagens não surgem à toa). O tempo “futuro”, por sua vez, estaria espacialmente localizado atrás de nós, uma vez que ele ainda não chegou, não nos alcançou:

(...) uma coisa é olhar para a história e ver a lógica da linearidade da vida, em que o futuro ganha importância, e o passado é algo superado e, portanto, sem importância; e, a partir do presente, deve-se olhar e adivinhar o futuro. Outra coisa é olhar para a história ciclicamente, o processo da vida em espiral. Aqui, o passado está à frente e tem importância substancial, pois ali está a acumulação de experiências e saberes. O futuro está atrás, por vir. E o futuro deve ser projetado em função da experiência milenar. (YAMPARA, 2010).

O tempo em “espiral” que cria o movimento cíclico de constante encontro entre esse passado diante e o futuro detrás está também nas bases de uma noção filosófica-conceitual de matriz africana de “tempo espiralar”, a qual Leda Maria Martins acionará para falar de performances ritualísticas, neste caso, especificamente rituais do Congado, sistema religioso afro-brasileiro fundado nas “encruzilhadas” entre religiões de matriz africana e europeia. É, portanto, a partir do corpo e dos movimentos que ele escreve dentro do ritual, que se estabelece um registro de temporalidade desviante de uma lógica de sequencialidade linear. Martins descreve o mito fundador do Congado, que é o aparecimento de Nossa Senhora do Rosário no mar durante o período de escravidão no Brasil e sua busca primeiro por um grupo de homens escravizados do Congo e posteriormente pelo grupo dos Candombes. Ambos os grupos tentaram cativar a santa a sair do mar e chamá-la para terra a partir de cânticos, batidas sincopadas e danças. Com o grupo do Congo ela se ergueu das águas, com o de Candombe, ela acompanhou as pessoas até a terra. As celebrações do Congado recriam esse mito fundador a partir de rituais intrincados e complexos que, dependendo de onde é performado, assume algumas características particulares. Mas alguns elementos centrais são comuns a todo Congado. Martins frisa que nessas dramatizações há três enunciados fundamentais:

1) A descrição de uma situação de repressão vivenciada pelo negro escravo; 2) a reversão simbólica dessa situação com a retirada da santa das águas, sendo o canto e dança regidos pelos tambores; 3) instituição de uma hierarquia e de um outro poder, o africano, fundados pelo arcabouço mítico e místico (MARTINS, 2002, p. 80).

Nesse movimento de reversões simbólicas e a instituição, via ritual, de outra ordem de poder, Martins afirma que o texto mítico católico é rasurado e sobre ele se cria uma outra escritura em que Nossa Senhora do Rosário passa a evocar também “mães ctônicas africanas”. A estrutura palimpsestica e fabular dessas encenações reverte, portanto, processos de dor em processos de libertação e “insemina o tecido religioso católico com a telúrica teologia africana” (MARTINS, 2002, p. 83).

Essas reversões e deslocamentos, no entanto, só são possíveis porque há dentro das performances do Congado gestos mobilizados pelas chamadas guardas que atualizam uma concepção elementar dentro da epistemologia africana que é o da ancestralidade. Fala-se aqui

de uma cosmovisão em que a reverência aos ancestrais não se reduz a uma reverência ao passado, mas sim às possibilidades de vida, incluindo nela aquilo que seria entendido como futuros possíveis e desejáveis. Pois que a ideia de ancestralidade implica necessariamente em circuitos que fazem cruzar o mundo dos vivos, dos mortos, do material e do divino, do individual e do coletivo que existem sempre em complementaridade. A convocação dessa ancestralidade dentro do ritual se dá a partir de corpos, muitas vezes ornados de objetos/instrumentos musicais que emitem sons, em cânticos e danças que, ao mesmo tempo que reverenciam os antepassados, criam “seus próprios tons e pegadas” como que afirmando algo sempre novo mesmo em danças que se repetem ritual após ritual. É sobre esse movimento dos corpos que Martins se debruça para criar a imagem de um tempo que condensa no presente da ação performática a simultaneidade do passado e do futuro:

As coreografias das danças mimetizam essa singularidade espiralada, quer no bailado do corpo, quer na ocupação espacial que o corpo em voleios sobre si mesmo desenha. (...) O corpo em performance, nos Congados, é o lugar do curviliniamente *ainda é e já é*, do que pôde e pode vir a ser, por sê-lo na simultaneidade da presença e da pertença. O evento encenado no e pelo corpo inscreve o sujeito e a cultura numa espacialidade descontínua que engendra uma temporalidade cumulativa e acumulativa, compacta e fluida (MARTINS, 2002, p. 86-87, grifos da autora).

O corpo que performa dentro dessa convocação de ancestralidades produz: 1) o que Pierre Nora chama de ambientes de memória (*milieux de mémoire*), que são diferentes do que lugares de memória (*lieux de mémoire*), ou seja, dos espaços institucionais que organizam, catalogam e oficializam a memória, tais como museus, bibliotecas e monumentos públicos e 2) o que a própria Leda Maria Martins chama de *oralitura*, uma escrita do corpo criada a partir de coreografias côncavas e convexas que abrem o tempo do acontecimento da performance em uma espiral onde as repetições são sempre originais.

O repertório da ancestralidade está também atravessado na complexa concepção de tempo no pensamento nagô a partir da figura de Exu. É com um aforisma popular que Muniz Sodré começa seu caminho pela compreensão filosófica desse conceito: “Exu matou um pássaro ontem com a pedra que atirou hoje”. Para que se possa chegar à operação de tempo dada pelo aforisma é preciso, primeiro, entender o lugar de Exu dentro das estruturas ontológicas e epistemológicas iorubá-nagô. A começar pelo fato de que Exu é uma força constituinte da vida. Pelo fato de que ele é o princípio da existência, não é possível haver vida sem Exu, e todos os seres vivos, da fauna e da flora, têm o seu próprio Exu. Isso diz respeito também a como é fundada a ideia de sujeito no pensamento nagô que, ao contrário do pensamento ocidental, não é um sujeito autodeterminado.

O “eu”, neste caso, “não figura como fundamento da subjetividade e sim como uma unidade diferencial e pré-individual (*Exu*) investida de uma potência (*axé*) cuja intensidade se desdobra no desenvolvimento ontogenético do indivíduo” (SODRÉ, 2017, n.p, grifos do autor). Em outras palavras, não existe um tornar-se sujeito a partir de um processo isolado, atomizado, distante do entorno. Não há individualização, mas sim algo mais próximo àquilo que Jung chamaria de individuação (o indivíduo em ação), em que o “eu” só conquista um equilíbrio a partir de um constante e incessante movimento entre o cósmico e o físico. No caso de *Exu*, é ele o responsável por ir buscar no espaço suprasensível (*orun*) a matéria originária da vida (*ipori*, a placenta) e levá-la até o espaço natural (*aiê*). Essa comunicação que se estabelece entre o cósmico e o físico, entre o *orun* e o *aiê*, entre a água (o sêmen) e a terra (o útero) é dada por *Exu*.

Para além da dimensão comunicativa de *Exu*, existe uma importante dimensão erótica que, igualmente, abrirá chaves de compreensão de como a ideia de tempo se organiza nessa cosmologia. Porque ao contrário a reflexão ocidental sobre a sexualidade que, a partir de códigos morais, foi gradativamente assumindo a reprodução sexual como a legítima atividade sexual, *Exu* compreende o erótico como uma força afirmativa da vida e, como tal, uma energia diretamente ligada ao sagrado. A “*arkhé* africana reserva ao erótico uma dimensão de ambivalências – profundidade e mistério – mais ampla do que a implicada na simples reprodução sexual” (SODRÉ, 2017, n.p).

Eis aqui um ponto fundamental para a compreensão do tempo dentro desse princípio vital que é *Exu*. O erótico quando lido apenas como uma ação com vistas à reprodução dos seres e, particularmente, do ser humano, obedece a uma estrutura cronológica do pensamento porque pressupõe a atividade sexual como uma linha de continuidade das espécies. Para o pensamento nagô, o sexo é antes um processo de comunicação entre ancestralidade e descendência, entre o que está dentro e o que está fora. O sexo é uma insubordinação à materialidade de um corpo mortal, uma vez que o gozo cria uma comunicação direta com o mítico e o sagrado e esse elo é capaz de abrir o tempo da vida, não mais como continuidade, mas como acontecimento.

É pela noção de acontecimento que Sodré busca introduzir as diferenças mais centrais entre o tempo *Exu* e o tempo que se temporaliza como medida. O acontecimento, neste caso, não pode ser lido como um evento, mas como uma experiência singular e única, que rompe o fluxo das coisas porque introduz algo radicalmente novo. Não se trata, no entanto, de um ponto “original” que se possa datar, mas de uma potência de começo porque estabelece um princípio

(princípio enquanto fundamento) tanto do ponto de partida quanto do ponto de chegada. “Em outras palavras, o acontecimento é o começo de algo *que vem*, de um *a vir*, mas um começo que se dá *no meio*” (SODRÉ, 2017, n.p.). Sodré, não à toa, busca outro aforisma, esse de Heráclito, para criar um paralelo com essa ideia de algo que se constitui nas duas pontas do pensamento: *arkhé é eskaton*, leia-se, origem é destino.

Exu, que é simultaneamente a representação do ancestral e do descendente, condensa assim a imagem – e talvez essa seja a forma mais fácil de compreender o tempo Exu – de um “agora” que surge a partir da coexistência entre o nascente e o poente, visto que esses dois fenômenos, quando observados de uma distância da Terra, acontecem sempre exatamente no mesmo momento. É o agora, portanto, que funda todos os tempos, o começo e o fim. E porque é esse agora que possibilita o desdobramento para frente e para trás do tempo, que se pode entender “Exu matou um pássaro ontem com a pedra que atirou hoje”. Pois que “hoje”, em Exu, é o acontecimento-princípio que coexiste, tal como o nascente e o poente, com o passado. É o acontecimento-princípio que funda, ele mesmo, o tempo. “Em termos mais claros, a ação de Exu não está dentro do tempo, *ela o inventa*” (SODRÉ, 2017, n.p., grifo do autor).

Existe aí uma ruptura drástica com a ideia de tempo linear e, mais substancialmente, com um princípio de irreversibilidade de todas as coisas e, por consequência, de sistemas de poder que se alimentam não apenas de um direcionamento para “rumo ao futuro”, mas mais particularmente na noção de que não é possível reverter o tempo, pois isso faria extinguir o medo e, portanto, a possibilidade de fundar regimes de poder com base na administração desse medo.

A chave do provérbio está, assim, na experiência da *reversibilidade* (a restituição pelo sacrifício ou pela oferenda), que é maior do que a cronologia dos relógios. A situação oposta, isto é, a *irreversibilidade*, está na base de todos os sistemas de poder, africanos ou não (SODRÉ, 2017, n.p., grifos do autor).

Diante dessas perspectivas de tempo, volto à pergunta de algumas páginas atrás: Em que espaço de tempo é possível localizar o abandono quando este parece ser um projeto ainda em construção? Fala-se do “abandono” lido como algo que foi, dentro de uma lógica de temporalidade moderna, deixado “para trás, no passado” e do “projeto em construção” como um elemento visando ao “para frente, no futuro”. Se pensarmos que dentro da cosmovisão ecobiótica andina, por exemplo, aquilo que está diante de nós é o tempo que passou e aquilo que está atrás é o tempo que ainda não chegou, é possível perceber o cinema apontando a câmera para um acúmulo de ruínas – a “catástrofe única” de Benjamin – que, mais do que imaginar

ambientes distópicos do presente e do futuro, projeta na verdade imagens potencialmente arqueológicas. O que se enquadra só virá a acontecer porque, de fato, já aconteceu.

Os prédios corroídos de *A Seita*, os canteiros de obra desabitados de *Nova Dubai*, a casa que foi propositalmente deixada em ruínas em *O som ao redor*, tudo isso adquire uma natureza fóssil diante das perspectivas de vidas apáticas que estão dadas nas cidades onde esses filmes se passam. A apatia, aliás, é um denominador comum não apenas nesses três filmes, mas sobretudo em *Mate-me por favor*, cuja imagem final captura mais um terreno baldio diante de edifícios ao fundo e onde se vê, aos poucos, figurações zumbis surgirem em cena, adolescentes mortos caminhando rumo ao nada que se coloca diante deles. As retroescavadeiras prostradas sobre a larga avenida da Barra da Tijuca não são, nesse sentido, objetos que catalisam a ideia de desenvolvimento, mas sim máquinas que quando simulam erguer o futuro, escavam ossos de uma classe média que devora a si mesma em cotidianos exercícios ilusionistas de normalidade.

Em seu processo de elaborar distopias arqueológicas, esse cinema cria também corpos que, tais como aqueles que se movem em coreografias côncavas e convexas na sequência-chave de *Esse amor que nos consome*, produzem *oralituras* sobre a experiência urbana (que bibliotecas saberão guardar esses escritos?) e mimetizam esse tempo cíclico que não para de se repetir, ainda que a cada repetição, um acontecimento novo exploda o tempo para todos os lados. O filme de Allan Ribeiro, aliás, faz dentro dele mesmo um exercício de transformar a cidade em um espaço de encruzilhadas, onde o externo e o interno se encontram, se atraem e se repelem a partir justamente das performances de dança. A montagem dentro do filme que sai da paisagem fria de um Rio de Janeiro tomado por máquinas de construção e prédios gigantes para a imagem de dançarinos numa coreografia de transe que emula os movimentos dessa mesma cidade pode ser lida como uma montagem-encruzilhada, no sentido específico de que ela cria um ponto de encontro e dispersão entre o ser a cidade e o ser na cidade. Usando esse conceito como uma chave teórica para observar os ritos do Congado, Martins escreve:

Na concepção filosófica nagô/iorubá, assim como na cosmovisão de mundo das culturas banto, a encruzilhada é o lugar sagrado das intermediações entre sistemas e instâncias de conhecimentos diversos, sendo frequentemente traduzida por um cosmograma que aponta para o movimento circular do cosmos e do espírito humano que gravitam na circunferência de suas linhas de interseção. (...) Da esfera do rito e, portanto, da performance, a encruzilhada é um lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação (MARTINS, 2002, p. 73).

A encruzilhada é, portanto, um operador capaz de simultaneamente articular os cruzamentos e irradiações entre espaços (“centramento e descentramento”), como os cruzamentos e a irradiações entre tempos (“origem e disseminação”). O tempo de *Branco sai preto fica*, por exemplo, encontra-se na encruzilhada da história e, não à toa, termina explodindo para todos os lados em seu desfecho. Fala-se de um filme que acontece em um tempo que não conseguimos localizar com precisão e se articula com ideias de passado e futuro estranhamente situadas em um infinito aqui-agora. Na cartela que surge antes da primeira imagem do filme, lê-se: “Antiga Ceilândia, Distrito Federal”, de onde se deduz em um primeiro momento que o filme se desenrola no passado. O passado, no entanto, é o único projeto de futuro para Ceilândia, enquanto o futuro parece já ter chegado. Afinal de contas, fala-se já de um território oficialmente apartado de Brasília, onde os habitantes periféricos precisam adquirir passaportes para conseguir passar pela fronteira com a capital federal.

O espaço vazio que o agente Dimas Cravalaça percorre até chegar à sua máquina do tempo é também o espaço de apagamentos históricos que atuam na supressão de qualquer horizonte possível. Portanto, Dimas não é apenas um personagem que sai, na cena em específico, de um ponto A em direção a um ponto B. Ele é uma força que, ao cruzar a tela, imprime sobre essa imagem uma rasura, uma falha no sistema. Sua existência é um bug nos modos de organização do Mundo Ordenado, cuja lógica figurativa comporta a presença de prédios gigantes, mas não comporta esse corpo estranho. Ele é a pregnância do desvio que se encontra presente também, ainda que não na mesma intensidade, no gesto do homem que penetra a figura paterna em *Nova Dubai*, nos corpos dândis que se recusam a serem funcionais em *A Seita*, nos bailarinos que rompem com a normalidade da cidade ao criarem uma performance espiralar sobre o automatismo dessa mesma cidade. São pessoas que estão para o regime espaço-temporal dos centros urbanos tal como peças defeituosas estão para máquinas que todos se recusam a desligar.

Há particularmente em *BSPF* uma outra chave de leitura das imagens que se agrupam neste capítulo. Porque se falamos de conceitos de espaço e de tempo que latejam entre as sequências, estamos lidando não apenas com registros de memória inscritas nos corpos e as pulsões de ação, poesia ou dormência que se desdobram dessas memórias, mas no caso da cinematografia de Adirley Queirós, lidando também a perspectiva de uma reversibilidade da história e, portanto, tal como no tempo Exu, de uma reversibilidade do tempo. Isso só é possível pelo gesto de reivindicar aquilo que, em *A cidade é uma só?*, Claudia Mesquita chama de

“contra-memória” e que em *BSPF* ela dá o nome de “contra-ficção” (MESQUITA, 2015) visto que o filme aciona ferramentas da ficção científica, tais como o *novum* ficcional (objetos e engenhocas nunca antes vistos), para levar esse viajante do tempo, Dimas Cravalaça, ao passado? presente? futuro? de Ceilândia e tentar fazer justiça em nome de todas as pessoas periféricas que sofreram os crimes perpetrados pelo Estado brasileiro.

Os elementos que constituem o *novum* da FC estão em *BSPF* associados às lembranças. O filme trabalha deliberadamente essa conexão entre o passado real traumático e o futuro “especulado”. Podemos, por ora, especular também: é do subterrâneo que virá o novo? Da história dos vencidos, expurgada, que é preciso escavar? (MESQUITA, 2015, p. 9).

O subterrâneo, as escavações. A ideia de distopia arqueológica já se articula aqui a partir de uma conexão entre o trauma real e a imaginação possível diante dele. O trauma que, vale ressaltar, não pode ser desvinculado da constituição de tempo quando se fala do acúmulo de experiências contidas tanto nas imagens que circulam neste capítulo, mas sobretudo nos povos de África, da América Latina, Palestina e vários outros territórios colonizados não apenas por navios/naus ocidentais, mas substancialmente pela própria organização espaço-temporal que se impõe sobre esses espaços. Organizações essas que são colapsadas por filmes como *BSPF* e, de modo mais amplo, pela combinação de sequências do cinema brasileiro contemporâneo que revelam suas inquietações com paisagens urbanas estacionadas em projeções falhas e falidas de futuro.

A história relida pelo ponto de vista do trauma mobiliza a reversibilidade do tempo porque é o trauma que, no caso de absolutamente todos os filmes que atravessam esta pesquisa, aciona o gatilho para a imaginação e, em alguns casos, para a invenção de mundos em choque com “O Mundo Ordenado”. “O foco no trauma é legítimo em nações ou grupos de pessoas que estão tentando criar ajustes de contas com a história de violências sofridas ou violências perpetradas” (HUYSSSEN, 2003, p. 9, tradução minha). Esse argumento de Huyssen é, na verdade, lido em seu texto como uma exceção à regra. Ou seja, a regra deveria ser entender o trauma não como elemento central da análise histórica, mas como uma das camadas que precisam ser articuladas em um panorama internacional. Colocar o elemento traumático como eixo central da observação só valeria em casos de lugares onde as pessoas estariam tentando, de alguma forma, lidar com o passado e o presente de violências. A pergunta é inevitável: mas que lugar no planeta não se encaixa nesse perfil? Não seria o problema mesmo da história ocidental criar separações e fronteiras bem definidas entre o que é, ou não, um espaço de violência?

Nesse mesmo texto, Huyssen afirma que a “crise da história” no novo milênio se dá não somente porque a versão iluminista de que essa disciplina serviria para evitar erros do futuro teria se provado falha (e o exemplo usado para provar esse equívoco é sempre o do Holocausto, nunca do projeto colonial), mas porque estaríamos vivendo um momento de compressão cada vez maior do tempo-espaço. Há, segundo ele, uma “devagar, mas palpável transformação na temporalidade de nossas vidas, provocada pela complexa interseção de mudanças tecnológicas, mídia de massa e novos padrões de consumo, trabalho e mobilidade global” (HUYSSSEN, 2003, p. 21) e isso estaria fraturando nossa noção de continuidade do tempo.

Certamente, em um contexto global em que as discussões sobre memória e história participam de uma agenda que inclui ações nas instituições que representam o *lieux de mémoire*, as preocupações com essa quebra na noção de continuidade por uma compressão do tempo-espaço são legítimas e precisam ser endereçadas. No entanto, quando se observa as imagens mobilizadas por vários filmes brasileiros dos anos 2010, e as que estão neste capítulo são sínteses desse campo vibracional, o referencial dessa específica “crise da história” parece ser insuficiente para dar conta do *páthos* ruína que pulsa dentro dessas sequências justamente porque não consegue se articular com outras possibilidades de regimes temporais que não seja exatamente esse da continuidade, da linearidade e da intuição pura do espaço e do tempo kantianos.

Sem o conceito de tempo cíclico ou espiralar, se torna difícil, por exemplo, entender como, no momento em que escrevo este texto, o futuro estacionado, imobilizado e amputado de *Branco sai preto fica* não canse de se atualizar. Do mesmo modo que a pedra que Exu atirou hoje para matar um pássaro ontem é “a metonímia do acontecimento”, como frisa Sodré, Dimas é a metonímia da própria história do Brasil, um corpo negro que, em sua viagem no tempo, permanece para sempre preso em um agora que se suspende no momento em que o disparo da sirene é acionado. Dentro de sua máquina do tempo, Dimas é assombrado pelos eventos daquele 5 de março de 1986, quando o baile *black* que acontecia no Quarentão, em Ceilândia, foi invadido pela polícia, ferindo e mutilando vários homens negros como ele. Dentro dessa mesma máquina do tempo, é possível ver Dimas parar diante das imagens de seis policiais militares que armaram uma emboscada em um baile funk na periferia da cidade de São Paulo, matando com isso seis jovens negros, que tinham entre 14 e 23 anos, na manhã do dia 2 de dezembro de 2019. O dia 5 de março de 1986 e o dia 2 de dezembro de 2019 são o mesmo dia de vários outros dias em que o mesmo gesto acontece e, no entanto, eles se tornam acontecimentos porque são radicalmente novos nas rupturas que provocam.

São esses os dias que fundam o tempo em nossa história e a estrutura psicogeográfica de Derrelísias. A Cidade das Ruínas Futuristas é a demonstração sensível da falência do próprio projeto de cidade na modernidade condensado na normalização e, conseqüentemente, ausência de conflitos éticos, desses acontecimentos disruptivos capazes de abrirem fendas no tempo. Se quando Simmel escrevia sobre a “vida mental”, falava sobre a fundação de uma “atitude *blasé*” para fazer sustentar a existência de indivíduos em meio a multidões, é possível pensar que essa mesma atitude foi progressivamente se tornando um escudo não apenas para lidar com as pessoas com quem se esbarra nas ruas, mas sobretudo para criar sustentações éticas em nome de uma indiferença à alteridade e, portanto, uma indiferença aos acontecimentos que surgem de dentro dessa alteridade. Derrelísias é a memória viva do momento em que esses escudos se tornaram pesados demais e desabaram sobre o chão. As alterações da relação espaço-tempo, algo nuclear à própria constituição da cidade moderna, faliram. Pergunto, sem esperar respostas, se visitar essa cidade e mesmo habitá-la por um tempo mais largo que o tempo de um turismo epistemológico pode, de fato, instaurar uma reversibilidade da história.

Penso apenas que, quando afirma que é preciso ter em conta que “a memória, afinal de contas, não pode substituir a justiça, e a própria justiça será inevitavelmente enredada na falta de confiabilidade da memória” (HUYSSSEN, 2003, p. 28, tradução minha), Huyssen é preciso na asserção de que as políticas da memória, tais como as políticas da história, não irão restituir ou, como Dimas em algum momento imagina, fazer um ajuste de contas com o passado. Mas é necessário também considerar que as políticas da memória precisam compreender outros regimes de espacialidade e temporalidade. Isso vale tanto para os corpos que acordam e dormem sendo simultaneamente fortalecidos e perseguidos por essa memória, quanto para a ciência que se percebe implicada nessas memórias. De maneira que as pedras que se atirem hoje possam, em algum lugar da imaginação e do real, afundar aqueles primeiros navios que cruzaram o Atlântico.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Supõe-se então que esse seja o fim da viagem. E que o desfecho possível seja fazer um movimento de retorno para tentar responder àquela engrenagem inicial de perguntas: “que fraturas existenciais, explícitas ou implícitas, o cinema brasileiro contemporâneo consegue operar quando fala de cidade? Quais as condições de existência que o espaço urbano no cinema contemporâneo imprime sobre seus personagens? Que pactos, conscientes ou não, esses personagens travam com o espaço para sobreviver ao trauma de um falido projeto de cidade? É possível imaginar quais as constituições dessas cidades, óptica e hapticamente, a partir do que as imagens desse cinema manifestam?”.

Essas são as questões que me impulsionaram ao trajeto da pesquisa. No entanto, uma vez que os espaços psicogeográficos dos filmes foram, ao longo do percurso, sendo assimilados, atraindo novas indagações, angústias e subsequentes conjuntos teóricos, todas as perguntas iniciais abrem brechas para respostas tão intuitivas quanto o próprio gesto de ser *flâneuse* dentro dos espaços. Leia-se: nunca será um projeto conclusivo detectar as fraturas, as condições de existência, os pactos, os traumas e as latências sensíveis de um viver urbano, uma vez que as imagens a convocar as respectivas geografias desse viver criam, elas mesmas, novas fraturas, condições de existência, pactos, traumas e latências em quem tenta se colocar dentro desses espaços. O próprio gesto de imaginar a arquitetura psicológica de quatro cidades fictícias altera minha experiência sensível de viver na cidade concreta que habito enquanto escrevo este texto. Portanto, não se trata de um fim de viagem, mas de entender a própria viagem como processo contínuo.

No entanto, é possível, sim, identificar alguns acontecimentos imagéticos que dizem respeito a respostas sintomáticas e, simultaneamente, premonitórias, que se manifestam em algumas sequências dos 16 filmes que se moveram aqui. Muito se escreveu sobre as linhas de forças que atravessam cada mapa imagético constelacional disposto em cada um dos capítulos. Mas interessa pensar também se é possível detectar em que pontos essas linhas de força se encontram, e o que sobressai quando todas elas são colocadas juntas, em uma nova constelação que pode dar a ver uma condição existencial do Brasil dos anos 2010. Vejamos então que linhas de força são essas:

Na primeira constelação de imagens, o que se percebe é um território de energias represadas, um *páthos* que chamo de “grito abafado”, onde a possibilidade de uma grande ação coletiva de desobediência surge apenas quando o cinema ele mesmo revela isoladas e

disfarçadas imagens de insurgência que, hipoteticamente vistas juntas, podem ser chamadas de levantes. O fato, porém, de que esse levante só pode existir a partir de um exercício de montagem e imaginação, e não a partir de uma insurgência pública dada dentro das sequências e dos filmes aos quais elas pertencem, revela algo central na produção cinematográfica brasileira da década de 2010: o acúmulo de frustrações diante da própria ausência de horizonte em que essas frustrações poderão ser sanadas. O que se condensa sobre as cidades em que se vive não é apenas um projeto fracassado de ocupação nesses espaços, mas é sobretudo um projeto fracassado das fundações coloniais fincadas nas bases de cada uma dessas cidades. Ou seja, a transferência do *éthos* Casa Grande rural para o Sobrado urbano e todas as implicações sociológicas disso passam a ser nucleares nas inquietações de pessoas que sentem e pensam a proeminente questão do direito à cidade. Trata-se, assim, de uma frustração que, tal como os gestos operados nas respectivas cenas, mantém-se represada, contida, não apenas por alguns anos, mas por séculos. E por que ela não se esgarça em imagens de amplitude e guerras declaradas? Por que as imagens não abrem os pulmões, gritam e deixam esse grito reverberar?

Tem a ver, claro, com a citada ausência de horizontes utópicos em razão de uma falência das estruturas capitalistas como um todo, e, em um plano mais local, tem bastante a ver com a manutenção de algumas práticas de segregação espacial, e em vários momentos a intensificação dessas práticas a partir de políticas públicas que, direta e indiretamente, subsidiaram a especulação imobiliária, a gentrificação das cidades e, por tabela, o agravamento da mobilidade urbana. Mas há algo mais profundo que pode ser esboçado quando as imagens de grito abafado entram em contato com os demais mapas imagéticos constelacionais.

Na parada seguinte, as sequências revelam uma condição de imagem que é, ela mesma, uma reivindicação política por outros modos de olhar. Não é possível, neste caso, falar de um *páthos* em comum tal como ele é dado por Warburg, visto que as imagens acionadas nunca foram lidas como imagens legítimas no repertório das cristalizações da história da arte. Leia-se: os espaços periféricos nunca foram passíveis de serem reconhecidos como paisagens por quem nesses espaços habita. Portanto, essas imagens não podem ser tomadas como sobrevivências figurais. Mas é possível, por outro lado, reconhecer uma força que atravessa todas as sequências: o desejo de ver outra coisa além daquilo que a câmera ou os dispositivos ópticos conseguem capturar, de atravessar essa paisagem para se chegar em outra, lá “no coração do mundo”. O desejo, finalmente, de fundar novas possibilidades de paisagem porque no Brasil dos anos 2010 os horizontes foram tomados ora por tratores e guindastes, ora por céus escuros onde as luzes desfocadas ao fundo podem ser armas apontadas para quem as observa. Desse desejo, que é sim solitário e em vários momentos triste, manifesta-se um cinema que

sintomaticamente termina por criar um gesto novo, o de um *páthos* de distância mobilizado por pessoas subalternizadas que foram com muito mais frequência amalgamadas como objetos e não como sujeitos da imagem.

Quando se chega às sequências que se colocam ao redor do fogo, percebe-se não apenas uma, mas algumas intensidades que fazem imagens de filmes diversos se comunicarem em conversas sobre dores de um eterno viver noturno. Há a força primitiva do devaneio que o fogo aciona e, dentro desse devaneio, o fogo catalisa angústias de pessoas que, de alguma forma, percebem que suas existências nunca são capazes de serem plenas, pois que seus corpos estão sempre sujeitos ao controle de forças opressoras. Diante do fogo, há um discurso, falado ou silencioso, que se põe à espera de justiça. O fogo, de alguma maneira, simultaneamente aquece essas pessoas e acende algo dentro delas. É por isso então que se permanece diante dele, é por isso que há uma condição de repouso na materialidade das imagens. O fogo reúne também todas essas sequências em volta de uma ardência em comum. E ela diz respeito a condições de vida que foram impostas por um sistema que tentou eliminar o próprio fogo de sua história (e com isso eliminar possibilidades do estar junto) para dar vez aos canhões de luz que, durante essa noite infundável, perseguem corpos vulneráveis.

Finalmente, chega-se à constelação de enquadramentos que revelam, juntos, uma cidade abandonada, suspensa no tempo e no espaço. Não à toa, é essa a última cidade a ser visitada no percurso, pois que todas as outras se tornam presentes nela. As ruínas futuristas revelam imagens que nascem das mesmas rachaduras de parede onde se guardam os gritos de raiva abafados pelo concreto. Diante dessas ruínas, a câmera e muitos dos corpos em cena também se desaceleram em estado de contemplação, mesmo porque, é preciso pontuar, ao contrário dos centros urbanos periféricos, as ruínas têm um histórico de servirem como atributos estéticos legítimos ao conceito de paisagem. Em 1911, Georg Simmel escrevia sobre uma qualidade da ruína em, contendo em si mesma as forças opostas que governam as potências do mundo – “a aspiração ao alto e a queda para baixo” (SIMMEL, 2005, p. 139) – conseguia se transformar em algo substancialmente natural e, sendo natural, passível de ser lida como paisagem:

Expressando esta paz, a ruína une-se à paisagem a sua volta, assim como árvore e pedra nela se ligam; ao contrário, o palácio, a vila e a casa de campo, mesmo onde eles se conformam melhor ao ambiente de sua paisagem, provêm sempre de um outro ordenamento das coisas e só associam-se posteriormente ao ordenamento da natureza (SIMMEL, 2005, p. 139).

No entanto, a ruína que se contempla em várias sequências do cinema brasileiro dos anos 2010 não carrega qualquer sentido de paz ou proximidade com o natural. Pelo contrário,

trata-se de uma ruína que retém nela o instante original de uma destruição sem volta justamente porque negou qualquer possibilidade de coexistência com as forças naturais. As ruínas nas cidades dos filmes que circulam por aqui não dizem respeito a possibilidades de renovação, reconstrução ou reconciliação com a natureza. São ruínas que questionam, elas mesmas, a própria ideia de uma evolução rumo a um mundo mais desenvolvido (e conciliatório). O projeto de futuro (e o “futuro” como um projeto capitalista) é refutado direta ou indiretamente em todas as sequências que povoam essa última cidade. Fala-se, desse modo, de ruínas que colocam em xeque o mundo em si. Contemplá-las juntas, ou observar alguns dos personagens em posição de contemplação – caso de *O som ao redor*, *Branco Sai Preto Fica* e *A Seita* – é um gesto que dá relevo a um abandono maior. Não mais o abandono do espaço ou de um tempo passado. Mas a abdicação das dimensões de controle da relação espaço-tempo que modificaram radicalmente a vida mental das pessoas que passaram a viver em grandes centros urbanos.

Desse modo, as imagens de “ruínas futuristas” são também as únicas possíveis de existirem depois que o céu se tornou para sempre escuro. Afinal de contas, quando se extingue o amanhecer, quando a única luz que resta é aquela que ainda se inflama dentro do corpo de pessoas que precisam se manter diante do fogo, o que se desdobra disso é a experiência de viver num mundo em que as fundações de um certo modo de pensar deixam de fazer sentido.

É importante então colocar todos esses agrupamentos de imagens em atrito e, nesse gesto, buscar possíveis respostas para aquela inicial engrenagem de perguntas. O que salta em todas essas cidades imaginadas? Existe algum *páthos* em comum entre sequências de pessoas que, mesmo contaminadas por raivas seculares não conseguem tornar pública e coletiva essa raiva, entre aquelas outras pessoas que são levadas a exercitarem o olhar para poder contemplar paisagens onde existe dor, entre a gente-vaga-lume que se acende e se apaga em devaneio sobre a existência e a justiça diante do fogo, entre os cenários de abandono que o projeto de desenvolvimento impôs aos centros urbanos?

Pela frequente sensação de imobilidade e mesmo de paralisia que atravessa, com mais ou menos intensidade, todas essas constelações de imagens, arrisco-me a dizer que sim, existe um *páthos* compartilhado por todas as sequências quando elas se avizinham umas das outras: o da melancolia. No entanto, não se fala aqui de uma melancolia associada à depressão, à ausência de desejo, dormência, medo ou vontade de isolamento, sentimentos com os quais a palavra é frequentemente associada no mundo contemporâneo. Está se falando de uma melancolia que precede às análises clínicas sobre os efeitos psíquicos e mesmo físicos que esse afeto provocaria no ser humano. A melancolia de que se fala aqui é um saber crítico que excede o corpo, uma força daimônica que não se cria dentro desse corpo, mas se atravessa nele.

Para compreender melhor que noção de melancolia é essa que, sinto, está sendo mobilizada pelas imagens sobre as quais me debrucei, é preciso voltar a alguns momentos cruciais na concepção que a palavra adquiriu na civilização ocidental, e aqui pontuo três desses momentos: a melancolia lida por Aristóteles na Grécia Antiga, e a melancolia demonizada pela Igreja Católica durante a Idade Média e, enfim, a melancolia como produção crítica do pensamento em Walter Benjamin.

No resgate do uso da palavra tal como ela foi usada por Aristóteles em *Problemas*, o próprio Benjamin encontra a melancolia como um atributo positivo, próprio daqueles que se largam em pensamentos e que, por isso, tornam-se mais aptos a se tornarem gênios, sujeitos dedicados a mergulharem em reflexões profundas (BENJAMIN, 1984). A melancolia, portanto, estava para o filósofo grego diretamente relacionada a uma predisposição à intelectualidade e a um ócio produtivo. Mais do que isso, a melancolia era lida uma afecção que transbordava, visto que o corpo não conseguia conter esse afeto. A interpretação dialética da melancolia também se potencializa, como o mesmo Benjamin frisa, na leitura que Erwin Panofsky e Fritz Saxl farão das influências astrais de Saturno, um *dáimon* investido simultaneamente de apatia e de contemplação, sem que um afeto eliminasse o outro.

Os usos do termo melancolia, no entanto, vão se alterando e se aliando a outros sentidos com o passar do tempo. Em *Estâncias*, Agamben identifica que a melancolia adquire na medicina antiga uma associação direta com a ideia de um amor heroico, aquele presente tanto na *Ilíada* quanto na *Odisseia*. Ou seja, fala-se do herói que sofre por amor, ou mais precisamente pela ausência dele. A melancolia e esse amor heroico passam a ser noções indissociáveis. A tristeza pela perda de algo e, portanto, o desejo de ter esse algo de volta passa, durante a Idade Média, a ser classificado como uma patologia e o cristianismo adiciona a isso a ideia de que essa melancolia romântica é também sintoma pecaminoso de lascívia e indolência. Desse modo, ela é um desvio no caminho em direção a Deus a ponto de ser classificada como um dos sete pecados capitais (é neste momento em que a melancolia adquire os contornos da acídia, ou seja, da preguiça).

Essa acepção negativa da melancolia, que será posteriormente associada à depressão e a uma disfuncionalidade das pessoas dentro do organismo social, é aquela que até hoje persiste como uma força que contamina e toma a palavra. No entanto, é importante voltar tanto à análise dos romances barrocos quanto à leitura da vida urbana a partir de Baudelaire, ambas feitas por Benjamin, para perceber de que maneira se pode buscar a “disposição melancólica” como um conceito crítico diante da promessa falha de desenvolvimento da modernidade e do sistema capitalista. Tanto o tédio que atravessa os dramas barrocos quanto a construção da figura do

flâneur que observa com uma certa languidez os espaços urbanos se tornarem espaços de pessoas fantasmas e objetos sujeitos são manifestação de um *páthos* melancólico. É essa melancolia que fará questão de ressaltar a natureza vazia e desencantada do mundo moderno como uma forma de negar todo deslumbre que o discurso de avanço, progresso e benefícios de novas tecnologias teriam supostamente trazido à humanidade. “(...) a melancolia trai o mundo pelo saber. Mas em sua tenaz auto-absorção, a melancolia inclui as coisas mortas em sua contemplação, para salvá-las” (BENJAMIN, 1984, p. 179). A melancolia é vista assim como uma força que brota de um desencantamento crítico face um sistema falido em suas promessas. Esse *páthos* melancólico está presente não necessariamente nos personagens que atravessam o *corpus* de filmes aqui dispostos, mas certamente na aparição coletiva das sequências que foram consteladas nesta pesquisa.

É preciso pontuar, no entanto, que há elementos específicos desse cinema brasileiro estabelecendo diferenças com o contexto melancólico em que Benjamin estava inserido. A começar que a melancolia aqui não apenas lida em vários momentos com outros atores sociais que não os *flâneurs* ilustrados da Paris de Baudelaire ou os protagonistas entediados dos dramas barrocos alemães – os corpos subalternizados, por exemplo, que fundam paisagens a partir de um certo modo de olhar sobre espaços periféricos ou os corpos que se colocam diante do fogo para tentar sobreviver à mais uma noite que não acaba. Mas sobretudo porque as ruínas, espirituais e materiais, acumuladas nos gestos que salientam uma dificuldade de se conectar com a vida, não surgem em um contexto em que a cidade é um espaço onde se tenta, apesar de tudo, viver, ainda que desinteressadamente.

A cidade que se manifesta coletivamente a partir das constelações de imagens que saltam desses filmes não possui ruínas que dão a ver restos de monumentos de antigas e poderosas civilizações, não traz ostentosas vitrines, galerias, bulevares. A cidade aqui é um espaço onde se tenta, apesar de tudo, não morrer. E tentar não morrer exige, em vários momentos, calma, processos de desaceleração para melhor compreensão das ferramentas disponíveis não apenas para a sobrevivência ao Mundo Ordenado, mas acima de tudo para que se possa, na surdina, planejar estratégias de desordem. Afinal de contas, na mesma medida que o vazio é capaz de preencher os corpos de desesperança, é pela sua presença que se pode imaginar outros mundos. São em terrenos vazios que se erguem outras construções. Trata-se também de uma melancolia que muitas vezes dá a ver o vazio existencial de pessoas a quem a história por tanto tempo sequer reconheceu existência.

É também a possibilidade de tornar visível o rastro, vulto, espectro de uma força muito semelhante àquela que, nos pesadelos, tenta puxar a pessoa para trás enquanto se tenta correr

sem sucesso. O fato é que, em vez de acordar e se livrar desse pesadelo, as imagens desses filmes continuam dentro desse espaço-tempo outro. Uma vez presas nessa realidade disfórica, é necessário aprender a respirar para conseguir virar o rosto e contemplar, com coragem, mas não sem medo, os contornos e nuances dessa força que te suga. É esse o instante que pode fazer despertar.

O mito de Orfeu ganha aqui uma adaptação menos romântica. Na versão da história contada pelo Virgílio, Orfeu desce ao Inferno em busca de sua amada Eurídice, morta após a picada de uma serpente, e convence todos os deuses subterrâneos a deixarem-no levar Eurídice de volta a superfície. Mas há uma condição imposta por esses deuses. Durante o trajeto de retorno à terra dos vivos, em que Orfeu guiaria Eurídice rumo novamente à vida, ele nunca poderia olhar para trás. No entanto, ao final do percurso, Orfeu não consegue se conter e olha para trás. Há várias versões sobre o motivo desse gesto. A mais comum é de que ele teria virado o rosto para ver se Eurídice ainda o acompanhava. O fato é que no exato momento em que os dois se olham, ela é sugada de volta às profundezas. Na mitologia da melancolia urbana disposta nos filmes brasileiros dos anos 2010, os personagens em cena são pulsões de um Orfeu que, ao decidir olhar para trás, escolhe reconhecer que aquilo que o acompanha não é mais uma possibilidade de amor, mas é, de fato, um fantasma. Virar o rosto é também o reconhecimento do pesadelo instaurado.

Estamos falando, portanto, de uma melancolia fundada na clandestinidade, na astúcia, mas, sobretudo, no gesto de se pôr de frente aos fantasmas que assombram a existência das pessoas que vivem nos projetos falidos de cidade. É, portanto, uma melancolia mediúnica, no sentido de que ela não apenas tem a capacidade de ver os espectros que cercam os rasgos, as paisagens, as fogueiras e as ruínas projetadas para o futuro, como ela dá a ver esses espectros. É diferente da melancolia urbana diante da modernidade fetichista, como também é distinta da melancolia barroca que precisa contemplar “as coisas mortas para salvá-las”. Os gestos de desalento urbano produzidos por uma parte do cinema brasileiro exibido nos anos 2010 não têm intenção de salvar nada. Pelo contrário, se existe algum desejo que percorre as constelações de imagens em circulação aqui é pela não-salvação das coisas no mundo tal como ele está sendo dado. Se o jogo está perdido, é preciso entender o que estava sendo jogado para saber quem, de fato, participava dele. Salvar o jogo interessaria a quem?

É importante frisar que essa melancolia mediúnica não necessariamente é o *páthos* que move cada um dos filmes aqui trabalhados, mas sim um afeto que se manifesta com o exercício de colocá-los em atrito. É no exercício de montagem de algumas sequências desse cinema que é possível tentar responder às questões que moveram a pesquisa: “que fraturas existenciais,

explícitas ou implícitas, o cinema brasileiro contemporâneo consegue operar quando fala de cidade?” Sobre as explícitas, ou seja, como elas existem no regime do visível, é possível falar dos rasgos, dos riscos, dos corpos curvados, do infindável regime noturno, das lágrimas nos olhos, do carro e do rio-esgoto em chamas, dos terrenos baldios, das ruínas. Quanto às implícitas, elas se tecem nas já citadas frustrações e desejos que tomam as cenas e que possibilitam o exercício de imaginação sobre como seriam os espaços psicogeográficos de cidades fundadas a partir dos afetos que percorrem e atravessam as imagens.

“Quais as condições de existência que o espaço urbano no cinema contemporâneo imprime sobre seus personagens?” De acordo com o corpo panorâmico de filmes colecionados nesta pesquisa, filmes que, vale ressaltar, conseguiram acumular alguma fortuna crítica, positiva e negativa, à medida em que iam sendo exibidos nos festivais, as condições de existência nessas cidades só podem existir na resistência a elas. Fala-se de pessoas cuja relação com os espaços urbanos só pode se estabelecer a partir de uma negação ao que esse espaço exige delas. Essa negação pode acontecer de diversas formas, em gestos isolados e em modos de filmar que partem de variadas gramáticas: melodramáticas, documentais ou registradas dentro em códigos de gênero (ficção científica, pornografia, terror adolescente). O fato é que, em todos os casos, o que se vê e o que se sente são cidades que coíbem, que interrompem, que paralisam, que mutilam, que violentam e que assombram. Dentro dessas condições, “que pactos, conscientes ou não, esses personagens travam com o espaço para sobreviver ao trauma de um falido projeto de cidade?”. A resposta está dada com a manifestação do *páthos* melancólico que se põe como uma força presente em todos os agrupamentos de imagens. Leia-se: o pacto é reconhecer o vazio, habitar o vazio e deixar ele tomar conta para fazer com que ele não seja somente um princípio crítico e se torne também uma energia orgânica imaginativa de demolição do estado das coisas.

O Brasil dos anos 2010 é um que, tendo assistido a mais intensas alterações nos modos de existência do tecido urbano, registrou números assustadores que apontaram não somente para gentrificação e apagamentos históricos dentro das grandes e médias cidades, como substancialmente para uma naturalização de condições de extrema violência para corpos marginalizados e subalternizados. São várias as pesquisas dedicadas a entender as alterações urbanas no país antes e durante esse período, e não é objetivo aqui me debruçar sobre elas, mesmo porque o que interessa a este trabalho é identificar os abalos sísmicos afetivos provocados por uma condição existencial de viver nas grandes cidades durante um período tão povoado por debates sobre direitos urbanos. Mas é importante pontuar algumas reflexões de Ermínia Maricato em *O impasse da política urbana no Brasil*.

O livro é publicado em 2014⁵⁵ e se coloca como um relato de dentro das políticas urbanas no país já sob o governo do Partido dos Trabalhadores (PT), descrevendo avanços dessas políticas, bem como erros irreversíveis, tais como os investimentos imobiliários da Copa do Mundo de 2014 e das Olimpíadas de 2016, quando as cidades brasileiras passam a reproduzir “um certo urbanismo e arquitetura do espetáculo” que “se impõe acompanhando megaeventos e ignorando as necessidades sociais prementes” (MARICATO, 2014, n.p.). Maricato, urbanista que fez parte da criação do próprio PT, foi uma das pessoas chamadas para integrar a equipe do Ministério das Cidades, criado em 2003, no primeiro mandato do governo Lula. A função da nova pasta era “combater as desigualdades sociais, transformando as cidades em espaços mais humanizados, ampliando o acesso da população à moradia, ao saneamento e ao transporte”⁵⁶. As ações desse ministério, no entanto, pouco conseguiram fazer diante do acelerado projeto de desenvolvimento em curso, da ineficácia de algumas políticas e, mais profundamente, da inexistência de uma reforma que conseguisse integrar assentamentos irregulares ao contexto legal das cidades. Maricato reconhece todos os avanços do governo do PT, particularmente no que diz respeito à substancial queda na taxa de desemprego dentro dos centros urbanos, mas é enfática: “Para o desenvolvimento urbano, distribuição de renda não basta, há que se fazer reformas e a mãe das reformas urbanas é a fundiária/imobiliária” (MARICATO, 2014, n.p.).

Contextualizando mais especificamente a década de 2010, acredito que alguns dados são suficientemente agudos para compreender que alterações objetivas são essas que ocorreram no período em que os filmes são realizados. O território sobre o qual são fundadas as constelações de imagens desta pesquisa diz respeito a um país cujo projeto político desenvolvimentista apostou fichas caras demais em grandes obras, no fomento à indústria de construção civil e subsequente crescimento desordenado dos centros urbanos, provocando uma especulação imobiliária que, no começo dos anos 2010, estava super aquecida. Em um relatório do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), publicado em 2012, se constata, por exemplo, a existência de uma bolha no mercado imobiliário brasileiro: “De janeiro de 2010 a março de 2012, houve uma variação de 43% no preço médio de venda dos imóveis em todo o Brasil” (MENDONÇA; SACHSIDA, 2012, p. 7). Segundo os autores do artigo, essa alta variação se devia a diversos fatores, entre eles: “a estabilidade de preços, a queda na taxa de

⁵⁵ O prefácio do livro tenta refletir sobre os desdobramentos das Jornadas de Junho de 2013, provocadas por uma luta pelo direito à mobilidade urbana.

⁵⁶ Texto da missão do Ministério das Cidades, publicado no dia 1º de janeiro de 2003, quando ele foi criado. Esse texto não se encontra mais disponível no site do ministério, uma vez que este foi extinto em 2019, transformando-se em Ministério do Desenvolvimento Regional.

juros e a expansão do crédito direcionado, além dos programas de obras públicas” (MENDONÇA; SACHSIDA, 2012, p. 7).

Em outras palavras, para os autores, foram ações promovidas pelo próprio governo brasileiro à época que ajudaram a aquecer esse mercado. As considerações finais do artigo publicado pelo Ipea alertam para as possíveis consequências negativas dessas políticas públicas para o próprio mercado. Naturalmente, as oscilações do mercado me interessam menos do que pensar sobre as repercussões subjetivas de dados como esses nas imagens cinematográficas. Imagens que, apesar de existirem na autonomia de suas elaborações, são pulsões manifestas dentro desse cenário sócio-político.

Há, por exemplo, um fenômeno bastante particular dos anos 2010 no que concerne às cidades brasileiras, que é o adensamento populacional mais acelerado em centros urbanos que rodeiam as grandes metrópoles. De todas as cidades onde os filmes que atravessam esta pesquisa foram filmados, a taxa de crescimento demográfico foi mais alta justamente naquelas que não são capitais: São José dos Campos, cuja população aumentou 14% de 2010 para 2019 e Contagem, que registrou um aumento de 10% no mesmo período⁵⁷. A primeira está a uma hora de carro da cidade de São Paulo. A segunda a 20 minutos de carro de Belo Horizonte. A cidade de Ceilândia, ressalta-se, não é considerada município independente, mas região administrativa (a mais populosa durante toda a década de 2010) do Distrito Federal. A taxa de crescimento maior nesses centros em relação às capitais⁵⁸ é testemunho tanto de uma política de capilarização do dinheiro da construção civil no país, quanto de uma ocupação maior nesses espaços por pessoas que não mais conseguem pagar o valor da moradia em grandes centros urbanos.

Os números que melhor conseguem dar conta das alterações da década estão justamente na maior cidade do país. Segundo o IBGE, entre 2008 e 2017 o salário mínimo variou 60%, enquanto no mesmo período, em São Paulo, os valores cobrados em aluguéis tiveram 100% de reajuste e os imóveis foram valorizados uma média de 230%, obrigando boa parte da população a se afastar cada vez mais dos seus locais de trabalho para conseguir pagar o aluguel em cidades periféricas e a consumir, com isso, muito mais tempo no transporte público.

A população de rua da mesma São Paulo saltou de 15.905, em 2015, para 24.344 em 2019, um aumento de 60% no período, segundo um censo realizado pela prefeitura da cidade.

⁵⁷ Dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).

⁵⁸ Entre 2010 e 2019, o crescimento de Belo Horizonte foi de 5,7%, o de Fortaleza foi de 8,85%, o de Recife foi de 7,02%, o do Rio de Janeiro foi de 6,3% e o de São Paulo foi de 8,8%, dados do IBGE.

Nunca houve, desde que esse censo começou a ser feito, tantas pessoas sem teto na capital paulista. Ao mesmo tempo, em 2018, a Secretaria Municipal de Urbanismo e Licenciamento de São Paulo identificou 1098 imóveis ociosos, ou seja, prédios desabitados e trancados por seus respectivos donos. Mas o déficit habitacional da maior cidade do país sempre esteve longe de ser um problema isolado. Em dados divulgados pela Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (Pnad) em 2017, constatou-se que o Brasil apresentava já ali seu recorde em déficit habitacional: faltavam no país 7,7 milhões de residências para pessoas sem teto.

Importante observar que esta mesma pesquisa, que nasce também de uma compreensão dos movimentos de direitos urbanos a partir do caso do Movimento Ocupe Estelita (MOE), no Recife, é ela mesma testemunha do fracasso dos projetos de urbanização no país durante a década. Se na Introdução desta tese falava-se das conquistas do MOE, é necessário frisar que essas Considerações Finais são escritas enquanto máquinas trabalham no terreno onde as gigantes torres do projeto Novo Recife estão sendo construídas. A falência do sistema, portanto, está longe de ser apenas uma percepção subjetiva com a qual o cinema fabula em cima. O que os filmes, no entanto, conseguem revelar para muito além dos números é, mais do que uma crise, a contemplação da tormenta enquanto se está dentro dela.

Finalmente, “é possível imaginar quais as constituições dessas cidades, óptica e hapticamente, a partir do que as imagens desse cinema manifestam?” Essa é certamente a questão que só pôde ser formulada a partir de uma reflexão sobre como o percurso da pesquisa foi tomando forma. A partir de uma estrutura que se lançava imaginativa – a fabulação sobre cidades fictícias – para introduzir um debate teórico e hermenêutico em cima dos conceitos mobilizados pelas imagens, foi-se também chegando a uma sensibilidade óptica e háptica capaz não apenas de construir espaços psicogeográficos, mas nesse processo chegar a algumas conclusões sobre o cinema brasileiro em si.

Quando se observa a latência de um levante que só acontece porque o próprio cinema dá a ver imagens de insubordinações que surgem no disfarce; quando se cria um gesto de dar status de paisagem a espaços periféricos a partir de um olhar que se legitima enquanto produtor de paisagem; quando faz apagar, mas simultaneamente faz acender o fogo dos corpos que sobrevivem em devaneio diante das injustiças; quando revela projeções de futuro presas em um tempo estacionado pela própria marcha do futuro, observa-se junto a tudo isso alguns fenômenos cinematográficos materializados por essas constelações de imagens.

Antes de tudo, é possível inferir que se trata de um cinema atento às estratégias de sobrevivência dentro de sua própria linguagem. Em outras palavras, fala-se aqui de filmes que tentam articular em suas estruturas narrativas e nos modos de filmar elaborações entre o visível

e o invisível que mais do que nos fazer ver, nos fazem sentir na pele um estado – e não uma “etapa” ou “estágio” – de “situação colonial” (GOMES, 1996). O que esse cinema específico consegue fazer é não mais se condicionar a essa situação, uma vez que entende que é justamente ele, na condição de cinema, que precisa aprender a driblá-la em sua linguagem. Alguns com mais sucesso, outros com menos, esses filmes, quando colocados juntos, são testemunhos de uma alteração na relação entre “ocupante” e “ocupado”. Filmes que, pelo contexto em que nascem e como se desenvolvem extraíndo “música de pedra”, tornam-se maiores que o próprio “cinema brasileiro”, como apontaria Fábio Andrade. Primeiro porque uma parte substancial desses filmes foi realizada por pessoas que, em outros contextos de ausência de políticas públicas e de tecnologias menos acessíveis, dificilmente teriam a máquina de fazer cinema à sua disposição – alguns desses realizadores inauguraram aquilo que César Guimarães chamaria de “ponto de vista da laje” (GUIMARÃES, 2014), referindo-se especificamente a *Branco sai preto fica*, ainda que o termo possa ser pensado também para filmes como *Temporada*, de André Novais e *No coração do mundo*, de Gabriel Martins e Maurílio Martins. E segundo porque apresenta cineastas-sismógrafos que revelam um tempo suspenso não apenas em função das narrativas que contam, mas sobretudo em como contam essas histórias: desacelerando as imagens em vários momentos de contemplação ou devaneio, fazendo uso de códigos do cinema de gênero para dar conta de alegorias do estado de tensão das cidades (o faroeste em *O som ao redor*, o terror em *Mate-me por favor*, o pornô em *Nova Dubai* e a ficção científica em *Branco sai preto fica*, *Era uma vez Brasília*, *A Seita* e *Tremor Iê*) ou ficcionalizando exercícios de cotidianidade (*A cidade é uma só?*, *Esse amor que nos consome*, *Era o Hotel Cambridge*, *Baronesa*, *Temporada*, *No coração do mundo*, em maior ou menor grau, fazem isso).

O gesto acionado pelos grupos de sequências cinematográficas aqui constelados faz emergir também os traços de condições de existência que são próprias do tempo-humano de quando ainda mantínhamos relações com o espaço mítico do conhecimento. Ou seja, de um tempo-Exu que se funda nos acontecimentos originais de onde a própria ideia de tempo se desdobra para trás e para frente. Os abalos sísmicos que riscam o sismógrafo quando (quase) invisíveis insurgências de raiva se inscrevem nas cidades dizem respeito a todas aquelas outras camufladas insurgências (de pixos, rasgos, cuspes...) que sempre existiram, mas que não entraram dentro do circuito dos registros iconológicos justamente porque se criavam como uma afronta ao campo dos monumentos, das obras oficiais. Novas vibrações também são registradas quando o gesto de se filmar corpos em momentos de contemplação ou de enfrentamento diante de paisagens urbanas periféricas se repete em vários filmes, como se juntas essas imagens

estivessem afirmando a presença de um olhar que foi subtraído da história dos olhares que, de fato, tinham legitimidade de fundar paisagens para que pudesse conquistá-las.

O pêndulo cria novos desenhos quando o se colocar diante do fogo como uma forma de compartilhar dores e ardências de dentro sugere que esse cinema está também à procura de seus próprios vaga-lumes, buscando luminescências dentro desse estado noturno que gradualmente foi absorvendo o país, uma noite provocada por uma pilha de gente morta que tampou e continua tampando o céu enquanto se escreve e se lê este texto. O gesto de se cercar do fogo à noite, em estado de devir e devaneio, é um que funda a própria ideia de humanidade, aquela que só se constituiu como tal a partir do momento em que, de fato, conseguiu domar esse elemento da *physis*. Mas aqui, a sobrevivência do gesto é a fundação de uma humanidade em conflito com aquilo que se convencionou chamar de mais humano e menos humano. Finalmente, fala-se de filmes que, em vários momentos, abriram o plano para cenários de distopias arqueológicas cujas imagens se escavam em camadas de ruínas que atestam a falência da história enquanto um projeto de progresso. A melancolia diante da “catástrofe sem fim” a qual o “anjo da história” (BENJAMIN, 1987) assiste não é apenas um *páthos* sobrevivente, é “o” *páthos* sobrevivente.

Estamos, enfim, lidando com filmes que, dentro das dinâmicas de vizinhanças que se estabelecem em cada mapa imagético constelacional, estão despreendendo intensidades em comum. Intensidades que se mostram em alguma medida comprimidas, adensadas, esperando apenas o instante que se poderá correr em direção a um outro lugar, para o “coração do mundo”, talvez. Liberações repentinas de energia acumulada nas rochas se configuram como terremotos. Algumas sequências cinematográficas brasileiras, realizadas nos anos 2010, uma vez colocadas em atrito, são indicadores de terremotos que já estavam acontecendo sobre nossos pés e que demoramos a sentir.

8.1 Por análises fílmicas feministas

Os referenciais geográficos não surgem à toa. As apostas metodológicas empreendidas aqui são, como já frisado anteriormente, resultados de uma “imaginação geográfica” com a qual compactua as análises cinematográficas de Giuliana Bruno. Volto a falar dos particulares caminhos psicogeográficos dessa pesquisadora por entender que existe um elemento nevrálgico em seu método que, até este momento, não havia sido nomeado nesta pesquisa, mas que precisa ser: aproximar-se dos filmes como construções espaciais hápticas, para além de análises estritamente ópticas que compreendem as imagens em movimento dentro dos parâmetros do perspectivismo, é, para Bruno, uma análise fílmica feminista. Duas questões se colocam: é

preciso entender primeiro por que Bruno toma sua pesquisa como um trabalho feminista de análise do cinema e segundo explicar que diferença essa abordagem cria na análise em si. Ou, em outras palavras, por que é importante se pensar em análises fílmicas feministas diante do corpo de seqüências cinematográficas por dentro das quais esta pesquisa caminha?

A começar com o próprio conceito poético de geografia que Bruno toma emprestado de Gertrude Stein: “Geography includes inhabitants and vessels”, a poeta escreve em um texto publicado em 1923 dedicado aos desdobramentos da palavra “geografia”. A tradução da frase é difícil para o português. Em uma primeira camada, pode-se traduzi-la da seguinte maneira: “Geografia inclui habitantes e embarcações”. Mas a palavra “vessels” carrega outras energias, pois que neste caso ela pode indicar simultaneamente “veias”. A homofonia da palavra em inglês é proposital no texto de Stein: tanto embarcações quanto veias implicam algo que tanto armazena (objetos, pessoas, sangue) como transporta aquilo que carrega por rotas determinadas. Geografia, portanto, é algo que ao mesmo tempo implica contenção e fluxo.

Para Bruno, esse conceito de geografia mobilizado por Stein serve para pensar como “os filmes, tais como mapas emocionais⁵⁹, se tornam aqui uma embarcação/veia geográfica, um receptáculo de imagens que movem, um veículo para emoções” (BRUNO, 2002, p. 207, tradução minha). A perspectiva feminista se dá pelo fato de que essa abordagem da geografia elimina o distanciamento objetivo de demarcação e estriamento dos espaços a abre as possibilidades de fabulação em torno dos territórios. Qual seria então o lugar para a subjetividade feminina dentro dessa ciência dos homens?

Bruno vai buscar a resposta no cruzamento de uma afirmação de Jessica Benjamin que, de um ponto de vista psicanalítico, escreve que “o que é experiencialmente feminino é a associação entre desejo e espaço” (BENJAMIN *apud* BRUNO, 2002, p. 209) com o famoso ensaio “Um teto todo seu”, de Virginia Woolf. Neste, a escritora estabelece uma dimensão indissociável entre a possibilidade de a mulher ter e criar um espaço só seu (que não seja o espaço da sua vida como mãe, esposa ou o espaço de tarefas domésticas) com sua capacidade de pensamento e escrita sobre o mundo. Em outras palavras, o desejo e o espaço são “experiencialmente femininos” porque sempre houve uma histórica negação de espaços “todo seu” às mulheres e, por conseguinte, uma negação da possibilidade de as mulheres mapearem seus próprios territórios.

Transformar os filmes em objetos espaciais por onde se pode caminhar e construir uma “imaginação geográfica” é, dessa forma, um gesto feminista de pesquisa, pois entende que

⁵⁹ A palavra em inglês usada por Bruno é grifada da seguinte maneira: “*emotional map*”, que é necessário frisar tanto o caráter emocional desse mapa como sua natureza de mobilidade, ou seja, de carregar “*motion*” dentro dele.

dentro da materialidade das imagens existem brechas para que a própria análise elabore invenções e estabeleça novas rotas por onde embarcações e veias possam passar. Da mesma forma que no gesto de colocar imagens em relação, seja por uma perspectiva warburgiana em busca de sobrevivências (*Nachleben*) nelas, ou por uma abordagem mais próxima ao “pensamento figural” de Nicole Brenez em que os filmes vão se aproximando por suas essências figurais, há também uma tentativa de atitude anticolonial uma vez que se entendem os filmes a partir de um pertencimento coletivo que eles possuem, e não de uma existência atomizada.

Essas brechas abertas que estão sempre redirecionando as imagens para lugares distintos é intencionalmente uma prática mais dedicada a inconclusões do que a conclusões sobre as sequências em questão. Não creio, portanto, que cada uma das constelações-mapas elaborada signifique algo que possa ser encerrado em si mesmo. O feminismo está presente também nesse gesto de recusa às explicações únicas e definitivas.

Por último, a elaboração de instâncias fictícias nesta pesquisa é, como já escrito, muito inspirada no trabalho de Ítalo Calvino com *Cidades invisíveis*, mas também, em níveis mais subterrâneos, numa provocação de uma artista plástica e cineasta palestina. Falo de Larissa Sansour, que em seu filme *No futuro, eles comiam da melhor porcelana* (2013), coloca-se na posição de revisar o que pode a ciência, mais especificamente o que pode a história e a arqueologia, quando elas projetam verdades amalgamadas por projetos de poder. Nesse curta-metragem, Sansour elabora um cenário futurista, distópico, onde as pessoas vão finalmente achar as nobres porcelanas árabes que ela jogou em buracos profundos na terra. Essas porcelanas, objetos metonímia da ideia de civilizações, vão confundir os arqueólogos do futuro sobre a longa presença palestina naquele território.

A premissa artística de Sansour não acontece no vácuo. As disputas por território entre palestinos e judeus são também disputas pela narrativa histórica e arqueológica, visto que a Palestina acusa o Estado de Israel de implantar objetos fictícios embaixo do solo para legitimar uma possível presença judia na região que viria da Antiguidade. No filme, esse conflito é teorizado – ainda que a diretora afirme no próprio curta que este “não é um exercício acadêmico” – em uma conversa com vozes em off entre Larissa e outra mulher. Em momentos distintos do filme, a diretora fala: “Nossas vidas já foram determinadas por uma ficção forçada sobre nós” e “Nossos governantes construíram um país com arqueologia”. Por “governantes” e, portanto, pelos autores da ficção hegemônica, ela implica não apenas o Estado de Israel, mas a força que o protege, os Estados Unidos. Portanto, plantar porcelanas árabes fictícias é uma forma, para a artista, de reescrever a ficção da história. A isso, ela ironicamente dá o nome de “terrorismo narrativo”.

Elaborar ficcionalmente sobre as cidades a partir de gestos que se acionam no atrito entre sequências cinematográficas é uma tentativa de compactuar com a ideia de que a história é um exercício de ficção que, quando está sob a posse de projetos de poder coloniais ou neocoloniais, pode causar danos apocalípticos. Para combater essa ficção “forçada sobre nós”, só criando outras. Quando, por exemplo, diretores como Adirley Queirós, Affonso Uchôa e a dupla Livia de Paiva e Elena Meirelles entendem que é só a partir da encenação da história que os corpos podem se libertar de alguma forma dos condicionamentos de vida (e de morte) que a própria história os legou, eles abrem a possibilidade de acionar outros imaginários, não mais aqueles que foram narrados pelo poder hegemônico, mas os desejados pelos próprios sujeitos que eles filmam. Um cinema com as pessoas e não sobre elas. Encenar sensações de cidade a partir desses filmes é, para mim, uma possibilidade igualmente de falar com os filmes, e não apenas sobre eles.

Por fim, ainda no campo das conclusões inconclusas, pois abertas sempre à prática da imaginação em nome de outros imaginários, é preciso salientar que este é um trabalho movido pelo afeto não apenas pelo cinema, mas especificamente pelo cinema brasileiro. Portanto, ele está sujeito às inconsistências que têm todas as relações passionais e compreende igualmente que a “seriedade do método”, como diria Agamben, está não apenas no se deixar desorientar durante o processo de pesquisa, mas também no tanto de “experiência mítica” gerada pela relação intersubjetiva que dilui as fronteiras entre sujeito e objeto.

De forma que, como já escrito anteriormente, espero que, para além de repensar alternativas metodológicas de análises cinematográficas, esta pesquisa seja mais uma forma fazer o cinema brasileiro permanecer e ampliar sua existência entre nós. Em 1973, Paulo Emílio diria que “dar as costas ao cinema brasileiro é uma forma de cansaço diante da problemática do ocupado e indica um dos caminhos de reinstalação da ótica do ocupante” (GOMES, 1996, p. 111). Vários anos mais tarde, em 2001, Ismail Xavier escreveria: “o impulso de fazer cinema e a invenção de alternativas capazes de gerar sobrevivências no contexto desfavorável persistem” (XAVIER, 2001, p. 13). Faço uso dessas duas assertivas para produzir uma terceira, a de que o cinema brasileiro só pode existir e persistir, seja com ou sem recursos, na pulsão de pensar o que podem criar os “ocupados” para desinstalar, danificar, corromper, bugar e, finalmente, demolir a supremacia da ótica do “ocupante”.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias**; a palavra e o fantasma na cultura ocidental, trad. de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. **Notas sobre o gesto**. Artefilosofia, Ouro Preto, nº 4, p. 9-16, jan. 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato**: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros. São Paulo: Boitempo Editorial, 2018. *E-book*.
- AGAMBEN, Giorgio. **Para uma ontologia e uma política do gesto**. In: Flanagens, trad de Vinicius Onesko, 2018. Disponível em: <http://flanagens.blogspot.com/2018/03/para-uma-ontologia-e-uma-politica-do.html>. Acesso em: 19 de ago. 2019.
- ANDRADE, Fábio. **Uma situação pós-colonial?** In: Catálogo Mostra CineBH, 2019. Disponível em: < <https://wp.nyu.edu/fabioandrade/2019/10/08/a-post-colonial-situation/>>. Acesso em: 20 de out. 2019.
- ARTHUSO, Raul; GUIMARÃES, Victor. **Entrevista com Nicole Brenez**. Revista Cinética. Publicada em: 10.02.2014. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-nicole-brenez/>> Acesso em: 03 de fev. 2017.
- AUERBACH, Erich. **Figura**. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papyrus, 1994.
- AUGUSTO, Heitor. **Esse amor que nos consome**. Revista Interlúdio. 2013. Disponível em: <<http://www.revistainterludio.com.br/?p=5925>>. Acesso em: 08 de set. 2019.
- BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**, trad. de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BAPTISTA, Josely Vianna. **Roça barroca**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- BARBER, Stephen. **Projected cities**: cinema and urban space. Londres: Reaktion Books, 2002. *E-book*.
- BARBOSA, André Antônio; LOPES, Denilson; NEVES, Pedro Pinheiro; DUARTE FILHO, Ricardo. **Inúteis, frívolos e distantes**: à procura dos dândis. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.
- BARTALINI, Vladimir. **Paisagismo asteca**. Arqutextos, São Paulo, n. 63, 2005. Disponível em: < http://www.vitruvius.com.br/arqutextos/arq063/arq063_03.asp >.
- BAUDRILLARD, Jean. **A transparência do mal**: ensaios sobre os fenômenos extremos. São Paulo: Papyrus, 1998.
- BENJAMIN, Walter. **Ao pé do fogo**. In: CAIMI, Claudia Luiza; OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. Sobre alguns temas em Walter Benjamin. Porto Alegre: Editora UniRitter, 2015.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**, trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas III**. São Paulo: Brasiliense. 2004.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**, trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Paris, capital do século XIX**. In: Sociologia: Walter Benjamin. São Paulo: Ática, 1977.

BENTES, Ivana. **Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome**. In: Alceu, vol. 8, n. 15, 2007.

BERGER, John. **Modos de ver**. Lisboa: Edições 70, 1980.

BERLATSKY, Noah. **Why Sci-Fi Keeps Imagining the Imagination of White People**. The Atlantic. Boston, 25 de abril de 2014. Disponível em: <<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/04/why-sci-fi-keeps-imagining-the-enslavement-of-white-people/361173/>> Acesso em: 10 de jul. de 2019.

BERNARDET, Jean Claude. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRENEZ, Nicole. **De la figure en général et du corps en particulier - L'invention figurative au cinema**. Paris: De Boeck, 1998.

BRENEZ, Nicole. **El viaje absoluto**. Propuestas sobre el cuerpo en las teorías contemporáneas del cine. In: Imagofagia Nº 1, 2010. Disponível em: www.asaeca.org/imagofagia/

BRUNO, Giuliana. **Atlas of emotion**. Nova York: Verso, 2007.

BUTLER, Judith. **Levante**. In: DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). Levantes, trad. de Jorge Bastos, Edgard de Assis Carvalho, Mariza P. Bosco, Eric R. R. Heneault. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

BUTLER, Octavia E. **A Parábola do Semeador**. São Paulo: Morro Branco, 2018.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CHAMOISEAU, Patrick. **Texaco**, trad. de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CHARNEY, Leo. **Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade**. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R.. O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

COSTA, Alexandre. **Heráclito: fragmentos contextualizados**, tradução, apresentação e comentários por Alexandre Costa. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

DA SILVA, Denise Ferreira da. **Sobre diferença sem separabilidade**. 32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva: Catálogo / Organizado por Jochen Volz e Júlia Rebouças. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

DA SILVA, Denise Ferreira da. **Toward a global idea of race**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**, trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs, volume 5**, trad. de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**, História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg, trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A sobrevivência dos vaga-lumes**, trad. de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou a gaia ciência inquieta**, trad. de R. C. Botelho e R. P. Cabral, Lisboa, KKYM, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**, trad. de Jorge Bastos; Edgar de Assis Carvalho; Mariza P. Bosco; Eric R. R. Heneault. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**, trad. de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

DUARTE, Eduardo. **O gesto monumento, a essência do fazer político**. Revista Mídia e Cotidiano. Volume 12, Número 3, dezembro de 2018.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**, trad. de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1993.

EDUARDO, Cleber. **Continuidade expandida e o novo cinema autoral (2005-2016)**. In: Nova história do cinema brasileiro. RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. Edições Sesc: São Paulo, 2018.

EDUARDO, Cleber; FOSTER, Lila. **O chamado realista**. 21ª Mostra de Cinema de Tiradentes: Catálogo. Belo Horizonte: Universo Produção, 2018.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**, trad. de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FLUSSER, Vilém. **Gestos**. São Paulo: Annablume, 2014.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?**, trad. de Antonio Fernandes Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREITAS, Kenia. **Branco sai preto fica**. Revista Multiplot!. 2015. Disponível em: <<http://multiplotcinema.com.br/2015/04/branco-sai-preto-fica-adirley-queiros-2014/>>. Acesso em 10 de set. 2019.

GILROY, Paul. **Darker than blue – on the moral economies of black atlantic culture**. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2010.

GINZBURG, Carlos. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**, trad. de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**, trad. de Enilce do Carmo Alberguaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GLISSANT, Édouard. **O pensamento do tremor**, trad. de Enilce do Carmo Alberguaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Gallimard, 2014.

GLISSANT, Édouard. **Pela opacidade**, trad. de Henrique Groke e Keila Costa. In: Criação e crítica, nº 1, São Paulo, 2008.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GUIMARÃES, César. **Noite na Ceilândia**. Catálogo Forumdoc.bh, 2014. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4693551/mod_resource/content/1/Catalogo%20Forumdoc.bh.2014.pdf>. Acesso em 10 de mai. 2018.

GUIMARAES, Victor. **O desvio pela ficção: contaminações no cinema brasileiro contemporâneo**. Revista Devires, Belo Horizonte, n. 10, p. 58-77, dez. 2013

GUIMARÃES, Victor; VERAS, Pedro. **Invenção figurativa e pensamento fílmico**. In: Propostas para a teoria do cinema – teoria dos cineastas, vol. 2. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2016.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade da transparência**, trad. de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**, trad. de Adail Ubijara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Ed. Loyola, 2003.

HARVEY, David. **A liberdade da cidade**, trad. Gavin Adams. In: Cidades rebeldes: passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013.

HARVEY, David. **Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana**, trad. Jeferson Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

HEFFNER, H. **Paisagem carioca no cinema brasileiro**. In: Imaginários cariocas: a representação do Rio no cinema. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015.

HEIDEGGER, Martin. **Construir, habitar, pensar**, trad. de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Conferência pronunciada por ocasião da “Segunda Reunião de Darmstadt”, publicada em *Vortäge und Aufsätze*, G. Neske, Pfullingen, 1954.

HOOKS, Bell. **O olhar opositivo: espectadoras negras**. In: SIQUEIRA, Ana (org.). Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

HUYSSSEN, Andreas. **Present pasts: urban palimpsests and the politics of memory**. Stanford: Stanford University Press, 2003.

JACQUES, Paola Berenstein (org.). **Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade/Internacional Situacionista**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JAMESON, Fredric. **Arqueologías del futuro: el deseo llamado utopia y otras aproximaciones de ciência ficción**. Madrid: Verso Books, 2009.

JAMESON, Fredric. **Arqueologías del futuro: el deseo llamado utopia y otras aproximaciones de ciencia ficción**. Madri: Ediciones Akal, 2009.

JAMESON, Fredric. **Espaço e Imagem: Teorias do pós-moderno e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**, trad. de Maria Luíza Appy. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

KIRK, Andrew. **Desobediência civil de Thoreau**, trad. Débora Landsberg. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

KRACAUER, Siegfried. **From Caligari to Hitler: a psychological history of the German film**. Princeton: Princeton University Press, 1966.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**, trad. de Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2016.

LEFEBVRE, Martin. **Landscape and film**. Londres: Routledge, 2006.

LEZO, Denise. **Das sinfonias ao samba: o imaginário das metrópoles no cinema brasileiro**. Universidade de São Paulo, São Carlos, 2016.

LIMA, Cristiane da Silveira; MIGLIANO, Milene. **Medo e experiência urbana: breve análise do filme *O som ao redor***. In: REBECA – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Ano 2, n. 3, 2013.

LISOVSKY, Maurício. **A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem?**. In *Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum.*, Belém, v. 9, n. 2, p. 305-322, maio-ago. 2014.

LUCCHESI, Bárbara. **Filosofia dionisíaca: vir-a-ser em Nietzsche e Heráclito**. Cadernos Nietzsche 1, p. 53-68, 1996.

MARICATO, Ermínia. **Impasse da política urbana no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 2011. *E-book*.

MARTIN, Adrian. **Último dia todos os dias: e outros escritos sobre cinema e filosofia**, trad. de Rita Benis. Brooklyn, NY: Punctum books, 2015.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org.) Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras, Poslit, 2002.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MENDONÇA, Mário Jorge; SACHSIDA, Adolfo. **Existe bolha no mercado imobiliário brasileiro?** Texto para Discussão, Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), 2012.

MENNEL, Barbara. **Cities and cinema**. Routledge Critical Introductions to Urbanism and the City. New York: Routledge, 2008.

MESQUITA, Cláudia. **Memória contra utopia: Branco sai, preto fica** (Adirley Queirós, 2014). XXVI Encontro da Compós- GT Fotografia, Cinema e Vídeo, São Paulo, 2015. Disponível em: <http://www.compos.org.br/biblioteca/compos-2015-1a0eeebb-2a95-4e2a-8c4b-c0f6999c1d34_2839.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2019.

MESQUITA, Cláudia. **O avesso do futuro: memória, distopia e condição precária em Branco sai, preto fica**. In: ALMEIDA, Rodrigo; MOURA, Luís Fernando (org.). Brasil distópico. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2017.

MESQUITA, Cláudia. **Sete anos em maio: entre a solidão do sobrevivente e a expansão do trauma**. In: Catálogo Forumdoc.bh, 2019. Disponível em: <http://www.forumdoc.org.br/wp-content/uploads/2019/11/Catalogo-forumdoc-2019-1.pdf>. Acesso em 19 de nov. 2019.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**, trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MITCHELL, W. J. T. **Landscape and Idolatry: Territory and Terror**. In: ABU-LUGHOD, Ibrahim; HEACOCK, Roger; NASHEF, Khalef (org.). The Landscape of Palestine: equivocal poetry. Birzeit, Palestine: Birzeit University, 1999.

MITCHELL, W. J. T. **Landscape and power**. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

MORAIS, Maria Carolina Fernandes. **O que é mais sci-fi que Santo Domingo?** Macondo, McOndo e a Poética da Crioulização em A fantástica vida breve de Oscar Wao, de Junot Díaz. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, PPGL. Universidade Federal de Pernambuco, UFPE. Recife, 2019.

MORIN, Edgar. **O cinema e homem imaginário**, trad. de António-Pedro Vasconcelos. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

MULVEY, Laura. **Prazer visual e cinema narrativo**. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgias, distopias**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NANCY, Jean-Luc. **The ground of the image**. New York: Fordham University Press, 2005.

NEGRI, Antonio. **O acontecimento “levante”**. In: DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). *Levantes*, trad. de Jorge Bastos, Edgard de Assis Carvalho, Mariza P. Bosco, Eric R. R. Heneault. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

NIETZSCHE, Friedrich. **A filosofia na época trágica dos gregos**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. In: *Pré-socráticos. Fragmentos, doxografia e comentários*. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zarathustra**, trad. de Carlos Duarte e Anna Duarte. São Paulo: Martin Claret, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce Homo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**, trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PRYTHON, Ângela. **Cidades visíveis: fragmentos da vida urbana brasileira em cinema e TV contemporâneos**. Comunicação, mídia e consumo São Paulo vol. 4 n. 10 p. 11 – 22 jul. 2007.

QUEIRÓS, Adirley. **Entrevista: Adirley Queirós, diretor de Branco sai preto fica**. 2015. Acesso em: 10 jan. 2019. Disponível em: <<https://foradequadro.com/2015/03/19/entrevista-adirley-queiros-diretor-de-branco-sai-preto-fica/>>. Acesso em 13 de mai. 2018.

RABAN, Jonathan. **Soft city**. Londres: Picador, 2017. *E-book*.

RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica**, trad. de Christian Pierre Kasper. Campinas, SP: Papirus, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**, trad. de Mônica Costa Netto. São Paulo, Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **A revolução estética e seus resultados**. São Paulo: Projeto Revoluções, 2011. Disponível em <<http://www.revolucoes.org.br>> Acesso em 13 de jun. 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **As distâncias do cinema**, trad. de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**, trad. de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

ROBERTSON, Lisa. **Cinema of the present**. Toronto: Coach House Books, 2014.

ROCHA, Enilce do Carmo Albergaria. **A memória cultural e o país-paisagem na escrita de Édouard Glissant**. *Ipotesi, Juiz de Fora*, v. 10, n. 1, n. 2, pág. 45 - 51, jan/jun, jul/dez 2006.

ROMANDINI, Fabián Ludueña. **A ascensão de Atlas**, glosas sobre Aby Warburg, trad. Felipe Augusto Vicari de Carli. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.

SEVERIEN, Pedro. **Cinema de Ocupação: uma cartografia da produção audiovisual engajada na luta pelo direito à cidade no Recife**. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação, PPGCOM. Universidade Federal de Pernambuco, UFPE. Recife, 2018.

SIMMEL, Georg. **A metrópole e a vida mental**. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O Fenômeno Urbano*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

SIMMEL, Georg. **A ruína**, trad. de Sebastião Rios. In: *Simmel e a modernidade*. Org.

SOUZA, Jessé; Öelze, Berthold. Brasília: Unb, 2005.

SINGER, Ben. **Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular**. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R.. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SINKER, Mark. **Loving the alien in advance of the landing** - Black science fiction. In: *Revista Wire* 96, 1992. Disponível em: <<http://www.exacteditions.com/read/the-wire/february-1992-35378>>.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017. *E-book*.

SOLNIT, Rebecca. **A field guide to getting lost**. London: Penguin Books, 2005.

SOLNIT, Rebecca. **As Eve said to the serpent: on landscape, gender, and art**. Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 2003.

SONTAG, Susan. **Contra a Interpretação e Outros Ensaios**. Gótica: Lisboa, 2004.

SOUTO, Mariana. **Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro**. Salvador: EDUFBA, 2019.

SOUZA, Jessé. **A elite do atraso: da escravidão à Lava-Jato**. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

VACCHE, Angela Dalle. **The Visual Turn: Classical Film Theory and Art History**. Rutgers. University Press: New Jersey, 2003.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás**. Salvador: Editora Corrupio, 2009.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasmas para gente grande**, trad. Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WEBER, Max. **Economia e sociedade, fundamentos da sociologia compreensiva**, trad. Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2012.

WIESSNER, Polly W. **Embers of society: Firelight talk among the Ju/'hoansi Bushmen**. In: Proceedings of the National Academy of Sciences, vol. 111, n. 39, 2014.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

XAVIER, Ismail. **Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 1990**. Aniki: Revista portuguesa da imagem e movimento, v. 5, p. 311-332, 2018.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

YAMPARA, Simón. **O bem-viver como perspectiva ecobiótica e cosmogônica**. In: Revista do Instituto Humanitas Unisinos. São Leopoldo: Edição 340, 2010.