

# **GEOGRAFIA DE ESPAÇOS OUTROS**

formas de ocupar  
e inventar as cidades  
no cinema brasileiro  
contemporâneo

Aline Bittencourt Portugal

Niterói,  
Rio de Janeiro  
2016

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Aline Bittencourt Portugal

## **GEOGRAFIA DE ESPAÇOS OUTROS:**

formas de ocupar e inventar as cidades  
no cinema brasileiro contemporâneo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito de obtenção do grau de Mestre. Área de concentração: Estudos de cinema e audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Cezar Migliorin

Niterói, RJ  
2016

P853 Portugal, Aline Bittencourt.

Geografia de espaços outros: formas de ocupar e inventar as cidades no cinema brasileiro contemporâneo / Aline Bittencourt Portugal. – 2016.

132 f. ; il.

Orientador: Cezar Ávila Migliorin.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2016.

Bibliografia: f. 126-130.

1. Cinema. 2. Cidade. 3. Espaço. 4. Território. 5. Subjetividade. 6. Geografia. I. Migliorin, Cezar Ávila. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

## RESUMO

Este trabalho se debruça sobre filmes brasileiros contemporâneos nos quais a cidade aparece como base de inquietações. No entanto, mais do que criar cidades imaginárias ou apenas representar espaços urbanos já existentes, esses filmes sobrepõem a eles a sua *mise en scène*. Desse modo, ocupam e inventam as cidades no mesmo gesto, constituindo fronteiras, vizinhanças, conexões – heterotopias. Partimos de um pensamento geográfico para operar através da espacialização, onde diversas forças coexistem e se alteram a depender de suas posições relativas. No corpo-a-corpo com os filmes, três gestos nos pareceram fundamentais nessa relação com o espaço urbano: o primeiro gesto é o de riscar a cidade e a cena, como forma de desenhar esse espaço praticado, vivido, singular; um segundo investiga os modos de funcionamento de projetos hegemônicos de cidade e deles tomam distâncias; e um terceiro é a aposta na fabulação e na falsificação do real instituído como forma de disputa de territórios. Estamos interessados, a cada momento, em perceber de que maneira as operações narrativas e estéticas estão ora tensionando determinados esquadrinhamentos espaciais e formas de atuação do poder; ora afirmando outros modos de vida e formas de habitar a cidade.

**Palavras-chave:** cinema; cidade; espaço; território; subjetividades; geografia.

## ABSTRACT

In contemporary Brazilian film production, there are a lot of films in which the city appears as a central element and a matter of concern. More than creating imaginary cities or just represent existing urban spaces, these films infuse these spaces with their *mise en scène*. Thus, they occupy and invent the cities in the same gesture, constituting boundaries, neighborhoods, connections – heterotopias. We start from a geographical thought in order to operate by means of spacialization, where various forces coexist and change, depending on their relative positions. Three gestures seem fundamental to the films relations with the urban space: the first gesture is to scratch the city and the scene as a way to draw a practiced, lived, singular space; one second investigates the operating modes of hegemonic city projects and keep a distance from them; and a third is the commitment to confabulation and fantasizing of the real as a form of territorial dispute. We seek to understand how the narrative and aesthetic operations of the films, through their different ways of relating to space, some times sustain stablished power formations, and, other times, propose alternative ways of life and ways of living the city.

**Keywords:** cinema; city; space; territory; subjectivity; geography.

## AGRADECIMENTOS

Ao Cezar, agradeço pela confiança e aposta no aprendizado que caminha junto da autonomia, pelo pensamento engajado, as provocações instigantes, os comentários que nos fazem sair em busca;

obrigada aos amigos e companheiros do Kumã: Érico Araújo Lima, Isaac Pipano, Samuel Leal, Luiz Garcia, Silvia Boschi, Laís Ferreira, Pedro Drumond. Por fazerem desse exercício de escrita e pensamento um potente caminho conjunto. Pelas sugestões de leituras, descobertas compartilhadas e todos os momentos que desfizeram as tensões em abertura de possíveis;

à Felipe Mussel e todos os alunos que cursaram a disciplina que ministramos juntos na graduação de cinema, agradeço pela experiência intensa de troca que ajudou a desdobrar e consolidar muitas intuições;

ao Fred, a melhor companhia. Por me lembrar todos os dias que é preciso insistir nas proposições, pela coragem em se lançar, por compartilhar tantos projetos, pensamentos, livros, discos; enfim, a vida e tudo o que sabemos não caber nessas poucas linhas;

ao Daniel, meu irmão, por tanto. E ainda: pela revisão do texto e as produtivas conversas sobre este trabalho – responsáveis por momentos de descoberta luminosos. Pela rigorosa dedicação ao pensamento, a integridade inspiradora, os delicados e sempre disponíveis cuidados, a experiência de vizinhança;

à minha mãe Lilia e ao meu pai Leonardo, por existirem exatamente como são e onde estão, pelo amor incondicional, e por formarem a base de onde partem todas as aventuras – com a certeza de que estarão sempre lá;

aos meus avós Roberto e Marisa, que me receberam com tanto carinho e paz no recanto onde escrevi parte desta dissertação, e a todos os familiares que investiram sempre em minha formação;

à Julia e Marcelo, pela inabalável parceria na Mirada e na vida, e pela compreensão das ausências motivadas por essa pesquisa;

à Vanessa Marques, Caroline D'Ávila, Isabel Veiga, Ana Claudia Peres, Karen Akerman, Rubia Mércia, mulheres que de muito perto inspiram e acolhem, gestos fundamentais nesse e em todos os percursos. À Bia, além de tudo irmã, companheira de 25 anos de vida;

à Manoel Ricardo, Julia Studart, Alexandre Veras, Juliano Gomes, Ricardo Pretti, Miguel Seabra, Roberto Robalinho e todos os amigos e amigas cujos pensamentos e gestos desafiam, e cujas trocas dão vontade de mover o mundo;

à Euzébio Zlocowick (em memória), que colocou os documentos de inscrição para esse mestrado nos Correios, e por nos ensinar todos os dias com suas delicadezas, cuidados e um entendimento tão absurdo da dádiva;

à Eduardo Passos, agradeço pelos encontros que a cada semana me recordam que estamos – nós e o mundo – em eterno movimento, e que o acolhimento é uma forma de expansão;

à Francisco Portugal, pela abertura de caminhos nos meandros do pensamento de Félix Guattari, e pelos minuciosos comentários fundamentais para o terceiro capítulo deste trabalho;

à Beatriz Furtado, pelo pensamento conectado à vida, pela generosidade, e por me fazer entender, no meio desse processo, o trabalho que eu estava fazendo;

à Fernando Resende, pelo estímulo constante, a afirmação da curiosidade e da dúvida, por me acompanhar nesse exercício do pensamento desde o princípio, há mais de dez anos;

à CAPES, pela bolsa que auxiliou no desenvolvimento desse trabalho, e à coordenação e toda a equipe do PPGCOM pelo constante esforço na direção do melhor funcionamento do programa;

aos realizadores dos filmes, suas equipes e à política de fomento dos últimos anos que, apesar de todas as fragilidades, vêm contribuindo para que essas produções aconteçam em vários lugares do país;

para todos aqueles que insistem em abrir espaço no “inferno dos vivos”, inventando afetos, lugares, modos – *heterotopias*.



## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO   Mapa do percurso</b>	<b>10</b>
por uma geografia do cinema	12
cortes e recortes do cinema brasileiro recente	13
gestos heterotópicos	15
divisão de capítulos, ou modos de ocupar	17
<b>1   Os riscos na cidade e na cena</b>	<b>20</b>
1.1. cinema marginal e suas táticas caminhantes	23
1.2. dispositivos de circulação: o cinema risca a cidade	28
1.2.1. o cinema como relato: a deriva pelos quadrantes sorteados em Belo Horizonte	29
1.2.2. a experiência da madrugada em uma Fortaleza esvaziada	34
1.3. encenações da vida ordinária: compartilhando o risco	40
1.3.1. dançar as ruas, ocupar o sobrado e o centro do Rio	42
1.3.2. a teimosia das existências na fronteira de um Recife formoso	49
1.4. a cidade como corpo: espaços riscados pelo desejo	56
1.5. arriscando um risco	60
<b>2   O afastamento como gesto: montagem e fisionomias</b>	<b>64</b>
2.1. peças em jogo: o sistema da cidade imobiliária	65
2.2. figurações do progresso	77
2.2.1. lamento sinfônico de um projeto de país	77
2.2.2. futuro e esquecimento no ano 2000	87
2.3. máquinas em operação	90

<b>3   Territórios em disputa e falsificação</b>	<b>92</b>
3.1. alegoria e bandidagem no terceiro mundo	96
3.2. fabulação e artifício	100
3.2.1. dinossauros, retroescavadeiras e lembranças: a possibilidade de ser monstro	102
3.2.2. cinema-satélite, ou o desvio pela ficção científica	109
3.3. ciborgues de uma cidade fraturada	112
3.4. rap, bomba e explosão no Planalto	116
3.5. notas sobre a falsificação	121
<b>Considerações finais</b>	<b>123</b>
<b>Referências bibliográficas</b>	<b>126</b>
<b>Filmografia</b>	<b>131</b>

Vivemos uma fase de extrema decadência da cidade, no sentido que os homens parecem ter perdido qualquer relação com o lugar em que vivem. (...) A cidade era, antes de tudo, o lugar da vida política e, ao mesmo tempo, do habitar como prerrogativa humana. Tanto a política quanto a faculdade de habitar (e não simplesmente de se alojar) estão desaparecendo, graças também às iniciativas conjuntas dos capitalistas e dos arquitetos. A nostalgia não é suficiente. Seria necessária uma nova forma de vida que possa reencontrar, ao mesmo tempo, a capacidade de habitar e a vida política. É óbvio que tanto o habitar como a política deveriam ser pensados desde o início e redefinidos. Ugo di San Vittore distinguia três modos de habitar: aquele pelo qual a pátria é doce, aquele pelo qual todo solo é pátria, e, o terceiro, aquele pelo qual o mundo todo é um exílio. É necessário inventar um quarto modo e, com este, uma política que esteja à sua altura.

Giorgio Agamben

## MAPA DO PERCURSO

*O modo faz o percurso fora do percurso.*

Maria Gabriela Llansol

*Somente a expressão nos dá o procedimento.*

Deleuze e Guattari

O que podem as imagens cinematográficas acerca da invenção de formas de habitar a cidade, conforme nos demanda Agamben?

Nos últimos anos, as metrópoles brasileiras passaram por grandes transformações estruturais, em relação direta tanto com o fato de o país sediar os dois eventos esportivos de maior porte mundial numa mesma década – a Copa do Mundo e as Olimpíadas –, como com um projeto desenvolvimentista mais amplo que tem sido implementado e vem transformando a forma de organização das grandes cidades. No entanto, simultaneamente a esse espaço que se institui a partir de um projeto macropolítico, diversas disputas emergem à superfície do tecido urbano e reconfiguram os modos instituídos – produzindo enfrentamentos, abrindo brechas e fissuras nesse espaço. Cabe, portanto, perguntar: quantas cidades cabem em uma mesma cidade? Seria possível pensar um espaço inequívoco que definiria a urbe? Ou partimos sempre de um empilhamento, de camadas que se sobrepõem criando um espaço múltiplo em que diversas forças agem e coexistem? Guattari propõe que “existe igualmente, a cada instante da demarcação aqui e agora, um ‘folheado’ sincrônico de espaços heterogêneos” (GUATTARI, 1992, p. 136). Para o autor, ao mesmo tempo em que possuem uma consistência estética própria, os espaços nos encaram, nos interrogam a partir de um ponto de vista ético e afetivo que submerge toda discursividade espacial.

Essa dupla forma de pensar o espaço – estética e ética – é também um modo através do qual podemos nos aproximar das imagens produzidas pelo cinema brasileiro recente, considerando a relação que eles estabelecem com as cidades. Tal como o espaço urbano se desdobra sincronicamente, em um folheado heterogêneo, o mesmo acontece com o espaço cinematográfico. Cabe, então, pensar os filmes não apenas como representações da cidade,

mas perceber de que maneira as formas espaciais que eles armam e o modo como constroem o espaço na imagem são também gestos que fazem variar o espaço inscrito. As imagens são acontecimentos. Elas criam mundos. Não são apenas a representação mimética de um mundo previamente existente.

Para pensar com Rancière, seria possível e fértil, numa aproximação das imagens, abandonar a ideia de uma regulação justa entre os processos de *mostração* e *significação*, para analisar os arranjos que nela se configuram. Ou seja, observar que esses arranjos são formas de organizar o mundo, de percebê-lo e inventá-lo de modos distintos – em um embaralhamento entre a razão das ficções e a razão dos fatos empíricos. Podemos dizer, então, que o cinema não opera nem criando um universo autônomo, descolado da realidade, nem colando-se a ela, dando conta de representar os fatos como eles são. Ele trabalharia justamente nesse hiato, nessa fissura, na “falha na regulação estável entre o sensível e o inteligível” (RANCIÈRE, 2012, p. 133).

Se não há regulação justa, estável entre sensível e inteligível, é porque ela é feita e refeita a cada imagem, a cada arranjo proposto no falar do (e no) mundo. Nesse sentido, as imagens tomam uma dimensão produtiva; elas não são cópias, antes originais, como afirma Jean Louis Comolli: “bem longe de copiar o mundo, a imagem se contenta em produzi-lo como imagem. Nem reprodução, nem duplicação, a imagem é evidentemente este ‘original’, ela já é esta primeira inscrição que racha a imagem do mundo” (COMOLLI, 1998, p. 152). Entretanto, uma imagem remete a muitas outras. Ela não existe sozinha, não se encerra em si mesma. Quando aparece, ainda que não seja um clichê, já é habitada por diversos códigos. De outra maneira, sairíamos do zero a cada instante, o que seria um gesto iconoclasta. Ao contrário, cabe pensar as imagens na relação que estabelecem umas com as outras e também com o que está fora delas, a partir de suas montagens e agenciamentos.

Compreendemos aqui a imagem como *ato*. De acordo com Didi-Huberman, “(...) todo o problema decorre de termos chegado à imagem com a ideia de síntese (...). A imagem é um ato, e não uma coisa” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 143). Sendo assim, mais do que saber o que ela é, interessa observar os seus gestos, perceber os movimentos e as escolhas nela implicadas – além das relações que estabelecem com outras imagens e acontecimentos. Podemos dizer que as imagens ao mesmo tempo *sofrem* e *produzem* real. Elas estariam,

portanto, justamente *entre*, na relação entre os espaços imaginados e a materialidade de onde partem. Na *rachadura* a que se refere Comolli.

Desde a saída do trem da estação, o cinema não cessou de recortar espaços e temporalidades, enquadrar fisionomias e paisagens, esquadrihar territórios. Eminentemente urbano, ele também se instala nessa rachadura: toma a cidade como matéria, e nesse mesmo gesto a reinventa. Como aponta Cezar Migliorin:

Onde existe o recorte, a definição dos movimentos e partilhas, o cinema sobrepõe outra mise-en-scène, recorta o espaço já cortado, transforma os sons, retira a cor, monta um contracampo e um fora de campo, aproxima vidas e produz afecções nessas reurbanizações em que o espaço e o tempo podem perder as estribeiras. Um conjunto de relações que, longe de constituir uma informação sobre a cidade, acaba por estabelecer com ela um papel fundante (MIGLIORIN, 2011a, p. 163).

Nosso olhar, portanto, se volta para esses cortes e recortes. Cabe perceber, nos filmes, que cidades são essas – visíveis e invisíveis – que eles delineiam, produzindo diferentes formas de regulação entre sensível e inteligível. Interessa-nos tirar proveito da matéria que os constitui menos como um discurso sobre a linguagem e mais como uma modulação de formas que estão em conexão direta com o espaço urbano instituído, sem no entanto colar-se a ele – podendo fazer variar tanto o espaço que é ocupado como os modos de ocupá-lo. Para tanto, precisamos seguir junto aos filmes, atentos a cada operação singular, pois somente assim será possível perceber como o espaço urbano se desenha caso a caso, e que cidades estão sendo montadas na imagem, a partir de seus atravessamentos com as formas de invenção do real.

## **Por uma geografia do cinema**

Para realizar esse corpo-a-corpo com os filmes, nos pareceu fértil operar a partir de uma perspectiva teórica que se relacionasse mais com o espaço do que com o tempo – elemento propriamente historiográfico – no sentido de construir uma geografia do cinema. Quando pensamos em geografia, referimo-nos a essa dimensão espacial em que o conjunto que se forma depende das posições dos elementos e do modo como essas posições definem e são capazes de alterar a relação que se estabelecem entre as partes. Giuliana Bruno, no capítulo intitulado *Geography of the moving image* de seu livro *Atlas of Emotion*, aproxima o cinema da arquitetura pensando os modos como – através dessa dimensão espacial – ambos produzem subjetividades ao ocupar o espaço narrado e nele deixar seus traços:

Não muito diferentes da ‘cartografia sentimental’, a fílmica e a arquitetural compartilham essa dimensão do viver que em italiano se chama *vissuto*, o espaço das experiências vividas. Em outras palavras, as duas são tanto espaços ocupados quanto espaços para ocupação, narrativizados pelo movimento. Esses modos de habitar sempre constroem uma subjetividade. Sua subjetividade é um si-mesmo físico ocupando um espaço narrativizado, que deixa traços de sua história na parede e na tela (BRUNO, 2002, p. 65. Tradução minha).

Pensar o filme como espaço do vivido, em movimento, capaz de incorporar embates entre forças diversas que operam sobre o território, que competem nesses traçados, concorrendo para a produção subjetiva e do espaço: esta é a proposição do pensamento geográfico. Em seu livro *Terra infirma: Geography’s visual culture*, Irit Rogoff afirma: “A geografia e o espaço possuem sempre um gênero, uma raça, uma economia e um sexo. As texturas que os unem são diariamente reescritas por meio de uma palavra, um olhar, um gesto” (ROGOFF, 2000, p. 28. Tradução minha). A autora ressalta que qualquer espaço é formado por relações de poder, sempre em disputa e constante transformação. Não há *necessidade* quando se fala em ordem física, social, sexual, econômica – apenas contingência. Essa contingência carrega traços de diferentes temporalidades, expõe as hegemonias e suas exclusões, faz ver que a ordem tal como está constituída é sempre passível de ser modificada. No espaço coexistem diversas forças e camadas de tempo, mas como elas estão organizadas na geografia fílmica? Em suas operações estéticas, modos de produção e agenciamentos? E na constelação entre os filmes?

## **Cortes e recortes do cinema brasileiro recente**

Na produção dos últimos anos do cinema brasileiro, uma grande quantidade de filmes têm sido feitos tomando a cidade como elemento privilegiado de suas inquietações. Claro que essa relação com o urbano não é exclusiva nem de hoje nem do cinema brasileiro. Ainda assim, delinea-se nos filmes recentes produzidos no país uma considerável importância dada à reflexão sobre a cidade.

Não faltam exemplos, na última década, de produções que se debruçam sobre o espaço urbano. Para citar alguns: *Esse amor que nos consome* (Allan Ribeiro, RJ, 2012), *O Rio nos Pertence* (Ricardo Pretti, RJ, 2013), *Em busca de um lugar comum* (Felippe Mussel, RJ, 2012), *O Porto* (Clarissa Campolina, Julia De Simone, Luiz Pretti, Ricardo Pretti, RJ, 2013) *Morro dos Prazeres* (Maria Augusta Ramos, RJ, 2013), *Praça Walt Disney* (Sergio Andrade e Renata

Pinheiro, PE, 2011), *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, PE, 2010), *Um lugar ao sol* (Gabriel Mascaro, PE, 2009), *O Som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, PE, 2012), *Em Trânsito* (Marcelo Pedroso, PE, 2013), *Brasil S/A* (Marcelo Pedroso, PE, 2014), *Casa Forte* (Rodrigo Almeida, PE, 2013), *A cidade é uma só?* (Adirley Queirós, DF, 2011), *Branco Sai, Preto Fica* (Adirley Queirós, DF, 2014), *Retrato de uma paisagem* (Pedro Diógenes, CE, 2012), *Europa* (Leonardo Mouramateus, CE, 2011), *Mauro em Caiena* (Leonardo Mouramateus, CE, 2012), *Sábado à noite* (Ivo Lopes Araújo, CE, 2007), *Meu amigo mineiro* (Victor Furtado, CE, 2012), *Vista Mar* (Rúbia Mércia, Pedro Diógenes, Victor Furtado, Rodrigo Capistrano, Claugene Costa, Henrique Leão, CE, 2009), *Visita ao Filho* (Frederico Benevides, CE, 2014), *O céu sobre os ombros* (Sergio Borges, MG, 2010), *Não estamos sonhando* (Luiz Pretti, MG, 2012), *Notas Flanantes* (Clarissa Campolina, MG, 2009), *A vizinhança do tigre* (Afonso Uchôa, MG, 2014), *Contagem* (Gabriel Martins, Maurílio Martins, MG, 2010), *Ela volta na quinta* (André Novais, MG, 2014).

Um dado relevante nessa lista é a diversidade dos locais de produção dos filmes. Ela é uma marca da descentralização da produção ocorrida nos últimos anos, que configura outros lugares de fala e aciona diferentes perspectivas na feitura de imagens – algo particular desse momento histórico, em um país de dimensões continentais como o Brasil. Os exemplos acima contextualizam o adensamento da produção e a sua pulverização pelo território, mas está longe de esgotar os filmes brasileiros que se debruçam sobre a cidade e a tomam como questão. Essa lista poderia ainda se desdobrar por muitas e muitas linhas. Arriscaria dizer que privilegio aqui filmes contemporâneos no sentido que propõe Agamben, aqueles que não coincidem perfeitamente com o seu tempo: “a contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo” (AGAMBEN, 2010, p. 59). Ou seja, filmes que guardam uma dimensão crítica, que percebem o seu tempo como espaço de conflitos, como contingência, atravessado por outras temporalidades. Da mesma forma, por exemplo, muitos filmes produzidos nas décadas de 1960 e 1970 no Brasil, com os quais este trabalho vai realizar algumas pontes, eram contemporâneos em relação ao seu tempo no momento em que foram realizados – pois tensionavam o presente sobre o qual se debruçavam.



Neste trabalho, ao nos debruçar sobre os filmes, não nos propomos aqui a realizar uma análise fílmica *stricto sensu*, mas sim a destacar algumas operações por eles realizadas, atentando às formas como ocupam o espaço urbano ao produzi-lo na imagem, e aos seus atravessamentos com o real. Sobre o recorte dos filmes e questões elencadas neste trabalho, podemos dizer que ele próprio é a construção de uma geografia, de um território que se constitui no próprio gesto da pesquisa – a partir de interesses que me atravessam como pesquisadora, espectadora e realizadora. Outra questão que cabe destacar é a opção por uma não demarcação da divisão entre documentário e ficção. Partimos da perspectiva de que são todos filmes que realizam operações tomando o real como matéria de invenção, e as estratégias para isso são as mais diversas – e objetos de análise deste trabalho.

## **Gestos heterotópicos**

Para pensar de que maneira a invenção da cidade acontece, é importante entender a relação entre o espaço dos filmes e aquele da cidade. Conforme desenvolvido acima, podemos dizer que os filmes ocupam esse espaço da cidade ao mesmo tempo em que são por ele ocupados. Nesse duplo gesto, marcado pela invenção, o que emerge é um *espaço outro*, que não coincide com a inscrição real nem é apenas um espaço imaginário. Arriscamos dizer, com Foucault, que eles propõem, portanto, um gesto *heterotópico*.

Foucault trabalha com o conceito de heterotopia em diferentes momentos de sua produção. Na Introdução do livro *As palavras e as coisas*, o autor comenta um texto de Borges, em que o escritor apresenta uma enciclopédia chinesa que organiza uma taxinomia de animais que comporta ao mesmo tempo *e) sereias, g) cães em liberdade, k) desenhados com pincel muito fino de pêlo de camelo, n) que de longe parecem moscas*. Para Foucault, o impensável aqui não seria a existência dos animais fabulosos, e sim a existência desses esquemas classificatórios, uma vez que a classificação pressupõe um espaço de base – uma espécie de estrutura, episteme – do qual as classes são parte. Nesse sentido, sem esse espaço que cria, por exemplo, as categorias de real e imaginário, só poderia haver uma classificação absurda, ou uma anticlassificação, que incluía categorias como as descritas acima. Nesse sentido, como afirma o autor, “A monstruosidade que Borges faz circular na sua enumeração consiste, ao contrário, em que o próprio espaço comum dos encontros se acha arruinado. O impossível não é a vizinhança das coisas, é o lugar mesmo onde elas poderiam avizinhar-se”

(FOUCAULT, 2000, p. 9). Se o impossível é o *lugar* em que essa vizinhança acontece, uma dimensão espacial que aposta nas contiguidades entre real e ficção seria justamente aquela capaz desse poder de inquietação, de provocar e estimular o impensável, de incorporar o monstruoso, de transbordar essas categorias. Agem nesse sentido as operações espaciais chamadas *heterotopias*, que o autor diferencia das utopias:

As *utopias* consolam: é que, se elas não têm lugar real, desabrocham, contudo, num espaço maravilhoso e liso; abrem cidades com vastas avenidas, jardins bem plantados, regiões fáceis, ainda que o acesso a elas seja quimérico. As *heterotopias* inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a ‘sintaxe’, e não somente aquela que constrói as frases — aquela, menos manifesta, que autoriza ‘manter juntos’ (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas (Ibidem, p. 12).

As heterotopias, portanto, guardam a possibilidade de questionar a “natural” correspondência entre as palavras e as coisas, entre a linguagem e o real que representa. A criação instala-se justamente nessa distância. Para Foucault, a *monstruosidade* nem sequer estaria presente em parte alguma daquela taxonomia “se não se esgueirasse em todo o espaço vazio, em todo o branco intersticial que separa os seres uns dos outros” (Ibidem, p. 9). Podemos dizer, portanto, que se o real não coincide consigo mesmo, é nessa brecha da representação que faz com que o fabuloso e o real se avizinhem que estaria a possibilidade de pensar o impensável. Fazendo uma passagem para outro texto em que Foucault segue trabalhando o conceito de heterotopia<sup>1</sup>, ele afirma que o espelho funcionaria como tal

no sentido de que ele torna esse local, que eu ocupo no momento em que me olho no vidro, ao mesmo tempo *absolutamente real*, em ligação com todo o espaço que o cerca, e *absolutamente irreal*, já que tal local precisa, para ser percebido, passar por esse ponto virtual que está ali (FOUCAULT, 2013, p. 116).

Essa convocação de um fora, de uma exterioridade, é um gesto que nos interessa na abordagem dos filmes. De acordo com Foucault, a virtualidade torna o espaço ocupado ao mesmo tempo absolutamente real e absolutamente irreal. Ou seja, nessa operação o próprio

---

<sup>1</sup> É importante ressaltar que Foucault utiliza o conceito de heterotopia em diversos textos, nem sempre da mesma forma. Em *De espaços outros*, por exemplo, o autor consolida o que seriam as alocações reais de alguns espaços heterotópicos: o hospital, o navio, o jardim. Ele propõe essas existências como lugares circunscritos, apartados de um espaço comum da cidade. Aqui não nos referimos ao conceito desta maneira, e sim de um modo mais próximo do que está proposto em *As palavras e as coisas*, em que as heterotopias poderiam se configurar como brechas que se abrem no próprio espaço aberto da cidade, uma dobra do espaço sobre si mesmo, a construção de um espaço de vizinhança improvável, não uma alocação espacialmente deslocada. O deslocamento se dá aqui, nesse sentido, através das próprias operações fílmicas, considerando que os espaços urbanos por elas constituídos são heterotopias à medida em que não coincidem com a sua inscrição real, ao mesmo tempo em que possuem uma existência. Essa noção difere, por exemplo, da proposição de Foucault acerca do cinema como heterotopia, onde o autor se refere especificamente à arquitetura da sala escura.

espaço ocupado varia, à medida em que precisa dessa virtualidade para ser percebido. Cabe então analisar, nos filmes, os agenciamentos que tornam possível essa existência heterotópica – ou como podem dar a ver o tal *folheado de espaços sincrônicos*. Dentro dessa perspectiva, como falar de um espaço real fixado, de onde o filme parte? Se estamos filmando o Rio de Janeiro, como poderíamos pensar uma cidade unívoca sobre a qual ele vai se debruçar, se ao ocupar, o filme ao mesmo tempo inventa a forma de ocupação e o espaço a ser ocupado? Foucault fala de *espaços outros*, mas eles seriam outros em relação a que? A si mesmos. Esse seria o gesto dos filmes abordados em relação à cidade: trata-se de se esgueirar nesses interstícios, onde é possível não apenas criar uma cidade imaginária, porém instaurar um espaço que faça com que o real e o imaginário se avizinhem, se atravessem.

### **Divisão dos capítulos, ou modos de ocupar**

Os capítulos são gestos que propõem, junto aos filmes, formas de ocupar a cidade e a cena. Além dos filmes contemporâneos – que disparam as questões elencadas a cada capítulo – faremos pontes com o cinema produzido no país nas décadas de 1960 e 1970, outro contexto importante nessa aproximação entre cinema e cidade, pensando as continuidades e rupturas da produção recente em relação àquelas proposições.

O *Capítulo 1* intitula-se *Os riscos na cidade e na cena*. Atentamo-nos aqui às formas como os espaços recortados pelos filmes se conectam com uma prática ordinária da cidade. Um olhar para o espaço à altura do chão, indissociável daqueles que a ocupam, de seus desejos e subjetividades. O gesto heterotópico, nesse sentido, está aqui associado ao percurso e aos trajetos enquanto elementos capazes de reconfigurar os espaços instituídos. Há uma atenção às relações entre espaços e modos de vida. As formas como cada filme opera nessa produção do espaço são singulares, porém é possível perceber alguns movimentos:

- o cinema riscando a cidade e se atentando à sua *mise en scène*, no que chamei de dispositivos de circulação, estimulada pelos filmes *Notas Flanantes* e *Sábado à Noite*;

- o espaço ampliado da *mise en scène* compartilhada como forma de acolhimento dos percursos e modos de vida dos habitantes, em um risco conjunto operado por *Esse Amor que nos consome* e *Avenida Brasília Formosa*;

- os espaços vistos eles mesmos como inscrições de desejos, que acionam diferentes temporalidades e formas de operação de poderes e resistências, a partir do filme *Casa Forte*.

Além dos filmes contemporâneos, esse capítulo propõe um diálogo com o filme *Copacabana Mon Amour*, para pensar de que maneira o cinema marginal já pensava essa cidade praticada a partir de suas táticas caminhantes.

O *Capítulo 2, O afastamento como gesto: montagem e fisionomias*, dedica-se a investigar de que maneira alguns filmes operam a partir de uma não-adesão aos projetos hegemônicos sobre os quais se debruçam, ora compondo novas unidades, ora desmontando o seu funcionamento através de suas montagens e conexões. Aqui, o gesto heterotópico se dá através da exacerbação daquilo que incomoda no real inscrito, de modo a expor o intolerável ou a estranha normalidade de suas proposições, através de elementos como:

- a investigação da forma infinitesimal como atua o poder hoje, partindo do mercado imobiliário para pensar as condições de possibilidade e as regras do jogo desse projeto de verticalização da cidade de São Paulo, no filme *Banco Imobiliário*;

- o lamento sinfônico de um projeto desenvolvimentista de país que impacta diretamente as formas de organização da cidade, operando a partir da produção de avizinhamentos e dissonâncias na montagem de blocos heterogêneos que juntos formam a paisagem do esvaziamento de um projeto de país, em *Brasil S/A*.

Essa relação com o progresso que aparece principalmente em *Brasil S/A* será também observada no filme *Brasil Ano 2000*, produzido na década de 1960, porém ambientado na virada do milênio, quando a visão orientada para o futuro esvazia o presente e o passado de um país sem memória.

O *Capítulo 3* chama-se *Falsificação como disputa de território*. Estamos atentos, aqui, às trapaças, às armadilhas, aos gestos que operam torcendo o real e fazendo com que tanto o que está posto como o que se constitui na imagem possam variar – dando a ver a contingência do que está instituído e o campo de possíveis que se abre em relação à experiência urbana. O filme *Branco Sai, Preto Fica* percorre todos os itens desse capítulo, pois de alguma maneira dispara essa organização:

- o artifício como estratégia para bagunçar os lugares instituídos, incorporando a fabulação na passagem entre memória individual e enunciação coletiva. Aqui convocamos ainda outro filme, *Mauro em Caiena*, que também aproxima elementos de ficção científica de uma realidade periférica para inventar novos possíveis;
- o corpo como território primeiro, onde se inscrevem afetos e poderes, lugar mesmo de resistência e sujeição;
- o uso do som como espaço de embates e gestos afirmativos que propõem ao mesmo tempo a destruição do que está posto e a construção de um porvir.

De alguma maneira, todas essas operações agem no sentido de desmontagem de territórios fixados e criação de outros possíveis. Vamos observar, portanto, como essa questão do território aparece em *O Bandido da Luz Vermelha*, e de que maneira a alegoria era uma forma de desestabilizar o real instituído naquele momento.

\*\*\*

Se, retomando a provocação inicial de Agamben, seria necessário inventar um quarto modo de habitar a cidade, intuímos que os filmes e suas operações podem abrir caminhos na proposição de outras formas, gestos e espaços. Ocupar a cidade é também inventá-la, criar modos – percursos fora do percurso, como propôs Llansol. Que esse trabalho seja então menos uma descoberta e mais um arremesso:

*Arremessar algo ao mundo e esperar  
pelo eco, provocar uma variação,  
arriscar perder-se nessa variação,  
apostar que um gesto mínimo pode  
alterar a ordem do mundo (...).*

Alexandre Veras

# 1 | OS RISCOS NA CIDADE E NA CENA

Lições da deriva.

Primeira: sem barro não há texto.

Segunda: sem paisagem não há conto.

Terceira: sem solo não há sonho.

Remoinho de pó e primavera.

Babel invertida.

Cones devorando o céu.

No ar alvoroçado de fuligem *tudo é rastro*.

Francis Alÿs

Sair pelas ruas da cidade arrastando um grande bloco de gelo, até que ele derreta completamente. Riscar as ruas com a água, desenhando um rastro que é também a invenção de uma geografia volátil, prestes a evaporar. Às vezes fazer alguma coisa leva a nada, é o título traduzido do trabalho proposto por Francis Alÿs<sup>2</sup>. Fiquemos com esse gesto.



<sup>2</sup> *Paradox of Praxis* (Sometimes making something leads to nothing). 1997, video, 5 min.

Dispor do próprio corpo em uma tarefa que nos conduz a um olhar para a cidade a partir de uma prática que – se *não leva a nada* em um sentido de eficácia consonante com a temporalidade produtivista – propõe uma experiência de relação. Na performance<sup>3</sup> de Alÿs, a relação proposta é com o tecido urbano. Uma forma de percorrê-lo em uma temporalidade específica, definida pelo derretimento da água. Uma conexão com um espaço praticado – que emerge do contato com o corpo em deslocamento, aquele que percebe a cidade à altura do chão. Essa proposição volta o nosso olhar para a cidade ordinária, percorrida por homens ordinários, que estão constantemente reescrevendo o texto urbano com seus corpos, como apontam Hissa e Nogueira:

Os corpos ordinários dos *praticantes da cidade* circulam no *embaixo da cidade*, entre fissuras do visível, do planejado, do disciplinado. Ao sofrerem efeitos totalitários da produção do espaço, submetidos às contradições do capitalismo, reescrevem o texto urbano (HISSA; NOGUEIRA, 2013, p. 58).

Essa proposta de reescritura do texto urbano se aproxima da abordagem de Henri Lefebvre, que considera a *prática espacial* como um elemento fundamental para pensar o espaço, já que ele seria um *produto* – e não um simples fato da natureza ou da cultura. Lefebvre contrapõe ainda essa noção de espaço àquela concebida pela “teoria moderna” – preocupada com os seus aspectos estruturais, com tendência ao homogêneo, “e que oculta, sob sua homogeneidade, as relações reais e os conflitos” (LEFEBVRE, 2013, p. 124). O autor propõe, portanto, que o espaço seja visto como um elemento que é constantemente organizado (e reorganizado) pelas forças sociais e pelos modos de produção – ou seja, um espaço que, além de heterogêneo, está sempre em disputa.

Vivenciamos no Brasil um momento de profundas transformações nas grandes cidades, fortemente conectadas a um projeto que tem nos grandes empreendimentos e projetos de infraestrutura seus vetores centrais – intensificado com a preparação para a Copa do Mundo de 2014 e as Olimpíadas de 2016. Nesse contexto, o olhar para essa prática espacial, para os emaranhados do tecido urbano, para esses modos de vida que estão constantemente reconfigurando os espaços, torna-se fundamental para pensar outros modos de habitar a

---

<sup>3</sup> Não será possível nos aprofundarmos aqui na noção de performance. Gostaríamos de destacar, no entanto, que ela propõe a convocação do corpo do artista para a cena. É preciso que ele esteja implicado, que se disponha à experiência. Roselee Goldberg (2012) destaca a performance como a vanguarda da vanguarda, na medida em que foge à noção de objeto artístico, com valor de mercado, e tem no acontecimento o seu elemento principal. Ela é também uma forma do artista sair das galerias e museus e tomar o espaço público.

cidade. De acordo com Hissa e Nogueira, é necessária uma atenção aos *praticantes da cidade*, pois:

(...) ao se desvencilharem das normas de controle, eles grafam, no terreno, caminhos de resistência à reprodução da cidade *luminosa*, criando usos não previstos, gerando movimento e novos sentidos; eles recolocam o *encontro*, a seiva do urbano, em cena (HISSA; NOGUEIRA, 2013, p. 59).

O *encontro* emerge aqui como elemento central a ser posto em cena. Seja aquele que acontece entre as pessoas, ou entre elas e os elementos espaciais; pensando-os não como termos isolados, mas interdependentes, sempre em relação – com signos, ecologias, poderes etc. Ou seja, nos afastamos aqui da noção de um sujeito estável, encerrado em si mesmo, para pensar a constituição de uma subjetividade heterogênea, transindividual, atravessada por elementos externos – que, assim como os espaços, está também sendo constantemente produzida e transformada. Essa subjetividade pensada como processo, como superfície de contato mutável – na qual a cidade e a imagem operam –, é um elemento importante do olhar que lançaremos para os filmes neste capítulo.

Em 2013, as ruas das metrópoles brasileiras foram ocupadas por desejos múltiplos, por uma vontade de encontro, de espaço público. Muitos corpos lançaram-se na cidade com reivindicações diversas e dissensuais. Nesse movimento abrem-se fissuras, emergem formas de pensar e viver a cidade que a percebem como algo vivo, em constante disputa e construção, conectada com as demandas dos sujeitos que a habitam mais do que com um modelo de cidade pré-determinado, ou “padrão Fifa”. Essas novas formas de pensar e viver a cidade encaram-na como espaço de construção de subjetividades, de relação, de produção do comum: “ao medo do confronto respondeu o desejo do encontro”, como bem aponta Barbara Szaniecki<sup>4</sup> sobre as manifestações de 2013. Mais recentemente, os estudantes das escolas públicas trazem novamente a ocupação como um gesto de afirmação dos desejos agenciados coletivamente para reivindicar um outro modo de funcionamento desses espaços instituídos, onde a dimensão do encontro é fundamental. Da mesma forma, diversas imagens vêm sendo produzidas com esse mesmo desejo de ocupação do espaço urbano em uma perspectiva relacional.

---

<sup>4</sup> Entrevista com Barbara Szaniecki feita pelo Instituto Humanitas da Unisinos em 15 de julho de 2013. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/entrevistas/521910-monstro-e-multidao-a-estetica-das-manifestacoes-entrevista-especial-com-barbara-szaniecki>. Acesso em: 20 jul. 2013.



Este capítulo se propõe a pensar alguns filmes brasileiros recentes como elementos que de alguma forma também realizam essa *prática da cidade*, que estão permeados por esse desejo do *encontro*, atentos aos pequenos movimentos da cidade e aos modos de ocupa-la. Vamos perceber, portanto, de que maneira os filmes ocupam e nesse mesmo gesto inventam as cidades que filmam – sendo também por elas constantemente afetados e habitados. Ou seja, ele se propõe a investigar como as imagens são atravessadas pelas intensidades dos agenciamentos, já que são também permeadas pelo desejo. As imagens serão encaradas como gestos que riscam o traçado urbano: seja na proposição de um dispositivo que coloca a própria câmera no lugar de praticante da cidade, promovendo uma experiência do fazer fílmico que é também uma experiência de circulação pelo espaço; seja a cidade que emerge a partir de modos de vida singulares, com uma aposta na encenação como forma de acolher a *mise en scène* do outro; seja a partir de um enfoque no tecido urbano como inscrição, em que os espaços tomam a dianteira e se configuram como corpo da cidade, em relação com as experiências subjetivas de seus habitantes ordinários.

### 1.1. Cinema marginal e suas táticas caminhantes

Antes de mergulhar no cinema brasileiro contemporâneo, gostaria de fazer um retorno à década de 1970 para ressaltar um momento em que a circulação pela cidade se configurou como um gesto fundamental no fazer fílmico de vários cineastas experimentais que fizeram parte do que se chamou de *cinema marginal*. Ismail Xavier (2012) ressalta que o Cinema Novo se preocupou em promover uma oposição à modernização conservadora em curso na década de 1960, saindo em defesa de uma identidade nacional que incorporasse a fome e o subdesenvolvimento – porém nesse movimento continuaram centrados em uma perspectiva de país. De acordo com o autor, essas preocupações nacionalistas perdem força na década de 1970, na qual a violência e as questões urbanas começam a ganhar o primeiro plano. Um filme bastante emblemático nesse sentido é o *Copacabana Mon Amour* (Rogério Sganzerla | RJ | 1970), um dos seis filmes produzidos pela Belair<sup>5</sup> entre Fevereiro e Maio de 1970. O próprio título aponta para a centralidade do bairro carioca no filme, por onde

---

<sup>5</sup> A Belair foi uma produtora fundada pelos diretores Julio Bressane e Rogério Sganzerla, junto da atriz Helena Ignez, que teve apenas quatro meses de duração. Com seis longas metragens e um média inacabado, a Belair revelou-se um núcleo produtivo do cinema experimental e marginal brasileiro, tendo realizado os seguintes filmes: *A Família Do Barulho*, *Carnaval na Lama*, *Copacabana Meu Amor*, *Cuidado, Madame!*, *Barão Olavo*, *o Horrível*, *Sem Essa*, *Aranha* e *A Miss e o Dinossauro*.

acompanhamos as perambulações vertiginosas de Sônia Silk – personagem de Helena Ignez que se repete em todas as produções da Belair.

Impossível dissociar aqui essa estética de seu modo de produção. Um ano após a criação da Embrafilme, que passa a financiar produções de cineastas do Cinema Novo, esse grupo quer justamente se afastar de um “cinema de classe média”, e afirmar a produção de filmes de baixíssimo orçamento como política – afinados com uma *estética do lixo*, que incorpora as fragilidades técnicas como proposta estética. Nesses filmes, há uma implosão do encadeamento narrativo em prol de intensidades que se presentificam à medida em que não correspondem a uma ordem causal, nem desempenham uma função clara na trama. Sendo assim, cada cena é um acontecimento que se precipita no filme, em que sua dimensão performativa é ressaltada.

Da mesma forma, o próprio fazer – sem dinheiro, lançando-se na cidade – é também um gesto performático, em que os atores e a equipe são arremessados nos espaços urbanos em meio à vida que neles pulsa de forma independente ao filme. O movimento dos lugares é incorporado, não há isolamento entre filme e a cena que já está ali armada antes dele existir. As pessoas frequentemente olham para a câmera, estranham a filmagem. Há uma textura documental da cidade que é impressa na imagem e se relaciona de forma orgânica com os atores em cena – sem, no entanto, que essa organicidade se confunda com *transparência*. Pelo contrário, a mediação do gesto fílmico está exposta. Sônia Silk caminha pela praia, atravessa uma galeria típica de Copacabana que liga duas ruas paralelas, bebe cerveja de garrafa nos botecos e nas ruas por onde anda. O filme é majoritariamente constituído por cenas externas. A cidade se configura como o espaço que circunda os personagens – e que está ali, pronta para ser recortada pela lente – sem a necessidade de cenografia, iluminação artificial, isolamento da área para garantir o ilusionismo. Pelo contrário, a vida da cidade precisa ser incorporada, ela dá espessura às experiências dos personagens e torna o fazer possível dentro da proposta de filmes independentes e de baixíssimo orçamento. Uma cena que merece ser ressaltada, nesse sentido, é aquela na qual um dos personagens pede esmola para marinheiros americanos na porta de um hotel na orla: “*Money! Money!*”, ele grita, enquanto circula por entre o grupo. Os marinheiros ficam nitidamente desconcertados, olham para a câmera e para o ator<sup>6</sup> desconfiados, sem saber como agir nessa situação insólita.

---

<sup>6</sup> Utilizo aqui a palavra ator pois Sganzerla parece mesmo filmar mais os corpos dos atores em cena do que propriamente personagens construídos enquanto tais, o que reforça a dimensão performativa ressaltada anteriormente.

O filme começa na favela, em um ritual permeado por danças e cânticos entoados em língua africana. Sônia Silk sai dali e caminha por entre as ruelas da comunidade, bastante estreitas e costeadas por barracos, em sua maioria de madeira. Em um plano sequência antológico que acompanha sua caminhada, a câmera se aproxima de Sônia enquanto ela se aproxima da beirada do morro, até esmagá-la contra os prédios de Copacabana. Ao fundo, vê-se o mar. Ao mesmo tempo em que o corpo de Sônia está completamente imerso no meio dos prédios, essa Copacabana que aparece é apenas uma massa de construções na beira do mar – uma cidade sem detalhes, vista de cima. Em uma só imagem, o filme realiza um duplo gesto que revela a simultânea proximidade e distância que existe entre favela e asfalto.



Essa fronteira que separa – e une – a favela e o asfalto, ambas partes do mesmo bairro, é a todo tempo tensionada pelo filme. Nenhum dos dois está encerrado em si mesmo, há uma noção de interdependência entre as partes. Sônia é deslumbrada com o asfalto, sonha em ser cantora na rádio, tem *“nojo de pobre e não aguenta esse calor”*. É acusada pela senhora com quem mora de não fazer nada, enquanto eles permanecem sem ter o que comer. Em seguida, acompanhamos a descida de Sônia para o asfalto, mas ela é o tempo todo perseguida por um “fantasma esfomeado”, envolto em um lençol branco inspirado no parangolé de Oiticica. Enquanto um *travelling* lateral paralelo ao mar revela a personagem caminhando no calçadão, uma irônica voz em *off* constata: *“O sol de Copacabana enlouquecendo certos brasileiros em pouquíssimos segundos, deixando-nos completamente tarados, atônitos e lelés”*.



O filme o tempo inteiro joga, ironiza com esse discurso que aponta o Brasil como país subdesenvolvido, tropical – atribuindo essa fala a uma estratégia de dominação que quer manter as coisas como estão. Em uma passagem filmada na favela, Vidimar, irmão de Sônia Silk, revira um amontoado de lixo, enquanto come partes e joga outras em si mesmo. Ele esbraveja: *“Estou apaixonado pelo meu patrão! Estou apaixonado pelo Sr. Grilo. Tô com fome!”*. Em outro momento, o mesmo Vidimar afirma: *“O luxo me dá luxúria!”* A paixão pelo patrão e a fome são aqui termos indissociáveis. Enquanto a busca for pelo luxo, enquanto o objeto de desejo for aquilo que nos oprime, estaremos fadados à miséria. É, portanto, no desejo que é preciso operar para que qualquer transformação aconteça. É preciso matar o patrão, como fazem literalmente Sônia e o irmão ao final. Em outra sequência, uma voz em *off* constata a transformação da protagonista: *“Sônia Silk vai se apaixonar cada vez mais pelo lixo”*. Nessa afirmação, o filme faz uma clara opção pela marginalidade, pelo lixo, por uma cidade subterrânea em relação ao projeto desenvolvimentista implementado pelo regime militar naquele momento.

Logo no terço inicial do filme, uma voz em *off* proclama: *“A paisagem dessa ex-capital está apodrecendo maravilhosamente”*. A ironia emerge aqui pela contradição de termos entre o apodrecimento e o maravilhamento, torcendo os sentidos de ambos e apontando para uma transformação da cidade em relação à qual o filme está em desacordo. A sequência final é emblemática nesse sentido: após matar o patrão Sr. Grilo, Sônia Silk e o irmão dançam em cima de uma retroescavadeira na praia de Copacabana, enquanto ela se movimenta de um lado para o outro. Alguns trabalhadores observam a cena insólita. Uma imagem que zomba do projeto militar desenvolvimentista referido acima, e que se reatualiza nessa década de grandes transformações e projetos de infraestrutura realizados no Rio de Janeiro – e em várias outras cidades do Brasil – estimulados pelos eventos esportivos sediados no país.



Rubens Machado Júnior destaca que alguns cineastas experimentais brasileiros da década de 1970 estavam interessados em estabelecer uma nova semantização da experiência da cidade, usando “o espaço físico da rua, reavaliando seu funcionamento e introduzindo novas atitudes” (MACHADO apud CASTELO BRANCO, 2007, p. 181). Nesse sentido, podemos pensar em uma *tática caminhante*, conforme propõe Castelo Branco acerca do cinema marginal, no qual a rua é matéria-prima fundamental. Os espaços se precipitam na imagem, guardando a força de sua inscrição, porém já reconfigurados a partir das atitudes e operações introduzidas por Sganzerla. É Copacabana que vemos, ao mesmo tempo em que já é outra ao se tornar *Copacabana, Mon Amour*.

Desdobrando a noção de tática, Certeau a diferencia da estratégia: para ele, a estratégia é possível apenas no momento em que o sujeito é isolado do ambiente – e tem um lugar próprio capaz de servir de base para a gestão das relações com uma exterioridade distinta. Já a tática não tem esse lugar próprio a recorrer, nem “a fronteira que distingue o outro como totalidade visível”. As táticas são, portanto, fragmentadas, afeitas às circunstâncias, “tem constantemente que jogar com os acontecimentos para transformá-los em *ocasiões*” (CERTEAU, 2009, p. 46). Nesse sentido, o cinema marginal é tático à medida em que se lança às ruas, à cidade praticada, vivida, transformando os acontecimentos em ocasiões, em um jogo de ocupação da cidade que subverte a ordem imposta pelo regime militar – que, dois anos após a instauração do AI-5, estava no auge de sua violência opressora.

\*\*\*

Partindo para pensar filmes brasileiros contemporâneos, esse jogo tático do fazer como meio de circular pela cidade continua sendo uma questão fundamental, mas realizada a partir de proposições éticas/estéticas bastante distintas. Por um lado, são todos parte de uma política que aposta nos gestos menores e pensa o fazer possível, mais do que aquele eficaz ou ideal, e nesse sentido é possível pensar em uma continuidade com o que propôs, por exemplo, *Copacabana Mon Amour*. Por outro lado, o embate proposto pelo cinema marginal – produzindo filmes agressivos contra uma moral estabelecida – arrefece nas produções mais recentes analisadas neste capítulo. Não é mais por um enfrentamento direto que a construção se dá. Não há necessariamente o estabelecimento de um inimigo claro e a proposição de uma luta contra ele, talvez pela própria dificuldade hoje de se estabelecer quem é o inimigo. As propostas passam pela construção de outras formas de habitar a cidade, seja através do filme

como disparador de uma experiência no espaço urbano, da encenação de modos de vida singulares junto aos habitantes, ou da percepção do espaço como inscrição de desejos.

## 1.2. Dispositivos de circulação: o cinema risca a cidade

Na última década, o uso do *dispositivo* no cinema brasileiro tem sido uma estratégia comum a diversos filmes. Os exemplos são inúmeros, citarei aqui apenas alguns: *Acidente* (Cao Guimarães e Pablo Lobato | BH | 2002), em que os realizadores criam um poema formado pelos nomes de 20 cidades mineiras aonde se lançam para filmar; *Rua de Mão Dupla* (Cao Guimarães | BH | 2004), em que o diretor propõe que algumas pessoas troquem de casa durante vinte e quatro horas e se filmem durante essa estadia; *33* (Kiko Goifman | SP | 2003), onde o realizador procura pela mãe com a ajuda de detetives; *Um Passaporte Húngaro* (Sandra Kogut | RJ | 2002), em que acompanhamos o processo da realizadora na retirada de sua cidadania húngara; *Um Lugar ao Sol* (Gabriel Mascaro | PE | 2009), em que o realizador entrevista os moradores de coberturas em Recife catalogados em um livro que mapeia a elite brasileira.

Elemento disparador do fazer fílmico, o dispositivo se caracteriza pela introdução de linhas ativadoras em um universo escolhido, como aponta Migliorin: “O criador recorta um espaço, um tempo, um tipo e/ou uma quantidade de atores e a esse universo acrescenta uma camada que forçará movimentos e conexões entre os atores (personagens, técnicos, clima, aparato técnico, geografia, etc)” (MIGLIORIN, 2009, p. 103)<sup>7</sup>. Forçar movimentos e conexões entre os atores, sejam eles humanos ou não. Criar uma rede que interage a partir da proposição do realizador – uma aposta nas interconexões que serão disparadas, um gesto que investe na relação. É claro que o gesto não fornece nenhuma garantia, já que a passagem da proposta inicial ao filme não é imediata, e depende de outras tantas operações – de filmagem, montagem etc. – que reconfiguram a experiência e propõem novas conexões. Em todas elas, no entanto, os filmes que partem do dispositivo pressupõem uma relação de tensão entre duas linhas complementares: “uma de extremo controle, regras, limites, recortes e outra de absoluta abertura, dependente da ação dos atores e de suas interconexões” (Ibidem, p. 103).

---

<sup>7</sup> Para um detalhamento maior sobre o uso dos dispositivos no documentário brasileiro contemporâneo, ver: MIGLIORIN, 2008.

Assim, por um lado, é possível dizer que os dispositivos potencializam o que Comolli chamou de *risco do real*, numa aposta em que “filmar os homens reais no mundo real significa estar às voltas com a desordem das vidas, com o indecível dos acontecimentos do mundo, com aquilo que do real se obstina em enganar as previsões” (COMOLLI, 2008, p.176). Por outro, no entanto, é preciso lembrar que, ao propor um dispositivo, regras são estabelecidas *a priori*, e também podem aprisionar a experiência e o filme, de forma que ele se torne pouco permeável a esse real que insiste em variar. Essa questão acerca da postura do realizador diante do acaso demandaria uma análise caso a caso, mas é algo que está em jogo no olhar para esses filmes.

Entre os dispositivos utilizados no cinema brasileiro recente, um deles tornou-se recorrente a ponto de receber uma tipologia própria: os chamados *documentários de busca* (BERNARDET, 2005), em que o realizador sai à procura de um parente desaparecido, uma história da família, ou do que deseja encontrar. Um outro disparador que gostaria de destacar, utilizado em filmes que partem do dispositivo, é a proposição de um método que estabelece uma relação direta com o espaço urbano. Dispositivos que funcionam como uma forma de ativar a circulação pela cidade, o estar nas ruas, uma atenção aos espaços e aos modos de vida que neles se estabelecem. Se nos filmes de busca há algo a ser encontrado, nos dispositivos de circulação esse fator resta indeterminado. O objetivo final se dissolve em prol da experiência na cidade – com todas as potências e dificuldades que isso confere aos filmes. A atenção aqui será voltada para dois documentários, *Notas Flanantes* (Clarissa Campolina | BH | 2008) e *Sábado à Noite* (Ivo Lopes Araújo | Fortaleza | 2007). São filmes que se relacionam de formas distintas com o acaso e com as regras do dispositivo que o dispararam, e que riscam a cidade e a tela com traçados diversos.

### **1.2.1. Cinema como relato: a deriva pelos quadrantes sorteados de Belo Horizonte**

*Notas Flanantes* abre com uma cartela que explicita a proposição inicial da realizadora:

Com mapas espalhados por toda a parte, resolvi criar um *método* para sair de casa e conhecer lugares a que meu caminho diário ainda não havia me levado. Pela manhã, sorteava um papel azul com números e um outro branco com letras. Combinados, eles determinavam o quadrante para onde deveria ir.

O filme parte de um *método*: lançar o corpo em lugares desconhecidos, improváveis, que fogem a um traçado previsto em seu cotidiano. A proposta é riscar o espaço urbano com o corpo e com a câmera – que captura imagens e sons dos locais percorridos –, realizar trajetórias que escapem à experiência de circulação diária de Campolina pela cidade em que vive. O título remete à prática de flunar, que Baudelaire tão bem descreveu na Paris do século XIX, e sobre a qual Benjamin se deteve para pensar a cidade moderna, em que o *flanêur*, como figura característica dessa organização urbana, se vê “obrigado a reivindicar a dignidade do poeta numa sociedade que já não tinha nenhuma espécie de dignidade a conceder” (BENJAMIN apud D’ANGELO, 2006, p. 237). O flunar consiste em uma deambulação pela metrópole sem objetivos definidos, atenta aos seus fluxos e movimentos, em um exercício de contemplação artística, na figura de um burguês com o tempo à sua disposição e que pode dar-se ao luxo de desperdiçá-lo, para o horror da sociedade capitalista de sua época<sup>8</sup>.

Apesar da óbvia proximidade do filme com o ato de flunar, gostaria de propor aqui uma aproximação de *Notas Flanantes* com outra prática mais recente, a *deriva situacionista*, que teve o seu auge na década de 1960, e que pressupunha – diferentemente da deambulação do *flanêur*, ou mesmo dos dadaístas – a definição de regras que conduziam a circulação pela cidade. Para conceber a sua *Teoria da Deriva*, Guy Debord é influenciado pelo sociólogo Paul-Henry Chombart de Lauwe. Ao transcrever em um mapa da cidade os trajetos cotidianos de uma jovem estudante parisiense do VI Distrito, Lauwe percebeu que o traçado de todos os percursos efetuados em um ano desenharam um triângulo de dimensões reduzidas, cujos três picos eram a Escola de Ciências Políticas, o domicílio da jovem e aquele da sua professora de piano. Segundo o autor, o esquema traduzia “a estreiteza da verdadeira Paris em que vive cada indivíduo (...), geograficamente um círculo cujo raio é extremamente pequeno” (LAUWE apud DEBORD, 2007, p 68).<sup>9</sup> Para os situacionistas, esses itinerários limitados causariam um prejuízo enorme da experiência.

---

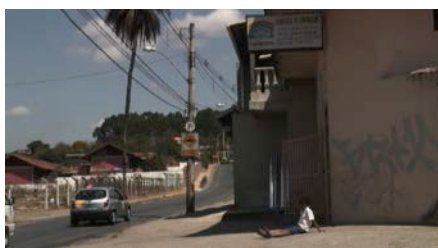
<sup>8</sup> No caso de *Notas Flanantes*, o filme foi realizado com recursos do edital Filme em Minas, como apontam os créditos iniciais. Nesse sentido, o tempo para flunar aqui é remunerado. A proposição artística é justamente empregar o seu tempo produtivo nessa atividade, em uma atualização da tensão na relação com as operações do capitalismo cognitivo atual, cujo poder biopolítico age diretamente na vida – e no tempo livre.

<sup>9</sup> Ainda que essa realidade de um trajeto geograficamente circunscrito seja mais restrita às classes economicamente mais favorecidas – já que a população de menor renda costuma se deslocar (e muito) para chegar ao trabalho, ainda assim esses trajetos são feitos dentro dos transportes e em um direcionamento repetitivo, uma rota única apressada e com um claro destino. Para um detalhamento maior sobre o tempo de deslocamento nas regiões metropolitanas brasileiras, ver estudo do IPEA que relaciona renda ao tempo de deslocamento até o trabalho em PEREIRA; SCHWANEN, 2013. p. 19.



Essa parece ser também a constatação de Campolina que – assim como na deriva situacionista – propõe um jogo com determinadas regras, que lhe permite caminhar pela cidade e “experimentar comportamentos alternativos onde perde-se o tempo útil para transformá-lo em tempo lúdico-constructivo” (CARERI, 2015, p. 98). Em *Notas Flanantes*, a realizadora aposta nesse *tempo lúdico-constructivo* como forma de produzir uma experiência que forneça material imagético e sonoro para o filme. O seu tempo útil – a filmagem – é utilizado justamente para criar uma experiência de circulação pela cidade que escape àquela relacionada aos modos de produção e controle que regulam o cotidiano nas grandes metrópoles. Ao optar pelo dispositivo, a realizadora aciona as duas linhas complementares propostas por Migliorin: define regras claras para a sua experiência, ao mesmo tempo em que abre um espaço imenso para o acaso agir. Cabe perceber, portanto, como o filme se relaciona com essas duas instâncias, e de que maneira elas interferem no modo de relação com a cidade por ele proposto.

Depois das cartelas iniciais que revelam o dispositivo, Campolina começa cumprindo o seu método: informa o quadrante sorteado e em seguida vemos imagens do local. OO38: um menino caminha de bicicleta; outro está sentado na calçada em frente a uma igreja, cujo som do culto ocupa a banda sonora. Pessoas varrem a rua. YY43: cadeiras estão dispostas numa esquina esperando que alguém conserte os assentos de palha; crianças se balançam na praça; homens jogam damas com tampas de garrafas PET. Assim por diante, as imagens dos lugares se sucedem. Vozes habitam o extracampo, em pequenos diálogos corriqueiros. Vamos aos poucos compondo essa cidade de quadrantes sorteados sem saber quais são as suas coordenadas geográficas, ou que posição ocupam em relação aos bairros de Belo Horizonte. Os quadrantes variam, mas ao mesmo tempo se assemelham; tanto por sua geografia bucólica – que indica alguma distância do centro – como pelo olhar que lhes é lançado.



A realizadora enquadra os espaços com um olhar poético que busca capturar pequenos movimentos: as folhas que boiam numa poça d'água, o passarinho pousado numa árvore, as sombras no chão, uma teia de aranha. Além desses planos mais próximos, que destacam a beleza contida no que há de mais banal, outros mais abertos voltam a atenção para as ações cotidianas e singularidades dos modos de ocupar a rua pelos habitantes daqueles locais: o banho de chafariz, a brincadeira das crianças na árvore, o improvisado das peças no jogo de damas. Junto a essas imagens, acompanhamos a todo momento as percepções da realizadora, em primeira pessoa, acerca da sua experiência no processo de feitura do filme – e assim vamos compondo esses quadrantes por onde Campolina circula. Poderíamos dizer, nesse sentido, que *Notas Flanantes* se configura como um relato, no sentido proposto por Certeau: “[os relatos] atravessam e organizam lugares; eles os selecionam e os reúnem num só conjunto; deles fazem frases e itinerários. São percursos de espaços” (CERTEAU, 1998, p. 199).

Esses percursos são por si só a invenção de uma geografia, à medida que transformam lugares em espaços porque praticados, vividos. No entanto, eles permanecem colados à experiência subjetiva individual da realizadora. Somos conduzidos pelo método definido no início do filme e pela *voz em off* narrada em primeira pessoa, enquanto as imagens se sucedem. Como espectadores, pouco nos resta a imaginar. Os quadrantes mudam, mas o olhar pouco varia. Observacional, *poético*, ele parece preexistir à experiência, numa relação direta com a realidade do espaço, como se ela já estivesse dada. Clarissa se mantém numa relação com o acaso que parece mais contemplativa do que ativa, e onde a dimensão representativa dos espaços enquadrados prevalece durante a parte inicial do filme. Aos poucos, no entanto, as regras do dispositivo que o instaura vão sendo flexibilizadas. Passamos a nos perder entre as imagens sem saber a que lugar exatamente elas pertencem. A única regra que permanece – ao menos segundo o filme indica em uma cartela – é a de percorrer apenas os quadrantes sorteados.

Em determinado momento, num dia chuvoso, Campolina decide não filmar. Sobre a imagem de gotas escorrendo numa janela, ela conta, em *off*, a cena que viu de duas mulheres que caminhavam juntas, molhadas: “*Uma cobre a cabeça com a bolsa para se proteger. A outra parece perdida*”. O que está fora de quadro ganha força. É o primeiro momento em que somos convocados a inventar a cena, a compor uma imagem da cidade que não está dada. Podemos ver as mulheres caminhando naquelas gotas que escorrem na janela. A narração então se

precipita em imagem, numa atitude descritiva que, pela não coincidência com o que é visto, cria um descolamento da representação.



Esse sutil gesto de invenção se potencializa quando a narradora começa a perceber a influência que os espaços exercem sobre ela. Uma cartela indica: “*No caminho, percebo que em lugares desconhecidos posso ser outra e encontrar outra cidade*”. Voltando à noção de deriva proposta pelos situacionistas, ali um elemento central é a importância da *psicogeografia* das cidades, ou seja, a influência que elas possuem na constituição subjetiva de seus habitantes. A deriva surge então como uma tática que possibilita avaliar os efeitos do meio ambiente – ordenado conscientemente ou não – sobre o comportamento afetivo e os sistemas perceptivo e cognitivo dos indivíduos (FELÍCIO, 2007). Por mais que no caso de *Notas Flanantes* não haja essa ideia de avaliação proposta pelos situacionistas, o percurso de Campolina a lança em uma percepção similar, a de que os espaços desconhecidos abrem para ela um campo de possibilidades, um alargamento da experiência – muitas vezes restrita em nossos cotidianos, como bem apontou Lauwe. Algo da interação com aqueles universos se precipita, e reconfigura a relação com os espaços por onde ela circula. A narradora se vê lançada à condição de estrangeira na própria cidade, e essa condição a liberta de si mesma, da sua qualidade de sujeito estável<sup>10</sup>. A *Nota 56* é escrita na terceira pessoa do singular. O *eu* passa a ser *ela*: “*Ela continuou descendo a ladeira e já na esquina respondeu...*”.

Como aponta Migliorin em seu artigo sobre o filme, nesse momento Clarissa parece descobrir a potência do *gesto falsificador*. Algo se desloca levemente de seu lugar. A realizadora é demandada pelo acaso a que se dispõe, e responde variando a sua condição de sujeito da experiência. Clarissa pode então ser Aparecida, como responde a uma senhora que

<sup>10</sup> Essa noção já havia sido observada na condição do *flanêur*, que na multidão tem a sua subjetividade individual dissolvida e torna-se praticamente uma partícula paisagística que compõe o novo cenário urbano.

pergunta o seu nome. E pode ter saudades de quem nem mesmo conhece, quando diz que *também fica muito feliz* em ver um rapaz que se alegra com a sua presença ali, depois de tanto tempo sem vê-la. Aqui, a câmera demora. Reenquadra. Aproxima-se, insiste nas expressões e gestos do homem que espera. Observa seu corpo apoiado no poste. Campolina encontra um interlocutor e a relação ganha força, fica à altura de seu próprio olhar. A verdade do encontro, da inscrição, bagunça o *real* inscrito – e o filme então se reinventa ao deixar-se atravessar por aquilo que filma.



Nesse sentido, podemos dizer que a cidade que emerge em *Notas Flanantes* está diretamente conectada à experiência subjetiva de Campolina, e que o filme se constitui como uma forma de relato – em uma deriva atenta às singularidades da cidade e ao seu cotidiano. Uma prática que cria percursos, itinerários, e transforma lugares em espaços. Assim, se em um primeiro momento as regiões filmadas ainda aparecem como respostas a um método que está sendo cumprido, e cuja *mise en scène* pouco varia, à medida em que o filme transcorre as especificidades vão aparecendo, tanto na narração, como no olhar para os espaços e seus habitantes. A própria cidade entra então em movimento, varia. Além disso, a partir do gesto falsificador apontado acima, o filme parece assinalar também a possibilidade de ampliação dessa experiência subjetiva individual, numa relação com a cidade em que a narradora e o filme podem se reinventar a partir das relações que estabelecem com os espaços e com o *outro*. Esse gesto é intensificado em *Sábado à Noite*. Fundado na falência do dispositivo, o filme se lança em uma errância pela cidade, que a inventa à medida que atenta para suas formas e percebe o próprio fazer fílmico como um gesto de ocupação.

### 1.2.2. A experiência da madrugada em uma Fortaleza esvaziada

Se em *Notas Flanantes* o método utilizado era o de caminhar pelos quadrantes sorteados, em *Sábado à Noite* a circulação pela cidade é disparada pelos trajetos dos passageiros que desembarcam na rodoviária. A proposta inicial é pedir carona, e seguir com eles para onde forem. Os riscos na cidade seriam, portanto, desenhados por esse acúmulo de itinerários imprevistos, disparados pelos deslocamentos dos habitantes (ou visitantes). Porém, logo nos primeiros quinze minutos, após se deparar com a resistência das pessoas abordadas – que inviabiliza a proposta inicial –, o documentário abandona o dispositivo que o inaugura e aposta na experiência. Ele adota então uma postura ativa diante do acaso, deixa-se atravessar por esse acontecimento e o incorpora no filme. Os espaços da cidade de Fortaleza tomam um protagonismo, e também seus habitantes noturnos – enquanto corpos que se relacionam com o espaço e o vivenciam de diferentes formas. Em meio ao medo e à insegurança que regem um determinado modo precavido de relação com a cidade, a equipe se joga em uma perambulação errante, ocupa a rua esvaziada de pedestres e preenchida por carros que passam em alta velocidade pelas grandes avenidas.

De certa forma, essa falência do dispositivo faz o filme se aproximar da proposta de *Notas Flanantes*, em que a trajetória se dá na deriva da realizadora pela cidade de Belo Horizonte. Aqui, no entanto, o filme prescinde da narração. Não temos acesso às impressões de ninguém sobre aquela errância, nem nos são apresentados personagens para acompanhar durante toda a narrativa. Nada pode nos salvar do mergulho proposto nas imagens e sons dos espaços noturnos de Fortaleza. O cinema ocupa a cidade com o próprio corpo coletivo da filmagem, que inclui atores humanos e não humanos. Como propõe Guattari acerca do trabalho dos arquitetos para a restauração da cidade subjetiva, “trata-se, em suma, de uma transferência de singularidade do artista criador de espaço para a subjetividade coletiva” (GUATTARI, 2012, p. 158). *Sábado à Noite* aposta nessa não-centralidade do sujeito. A experiência que está em jogo é composta tanto pela cidade e suas formas, pela movimentação das pessoas que são encontradas no caminho, pelo corpo da equipe – atravessada por aparatos técnicos, como aprofundaremos a seguir a partir da cena em que o microfonista capta ruídos em cima do viaduto – e, por fim, pela vivência do espectador, que é lançado de forma abismal numa perambulação sem rotas nem regras claras. No entanto, aqui a operação estética não se

resume à circulação pela cidade – como no caso das *visitas* propostas pelos dadaístas<sup>11</sup>. O próprio filme se configura como proposição. Cabe então destrinchar suas operações e perceber como essas caminhadas se desdobram na forma filmica.

Em uma sequência, uma grande avenida é enquadrada de cima. Ouvimos um som ambiente baixo, com os carros passando ao fundo. A imagem seguinte é a de um viaduto que corta a avenida – provável local de onde foi captada a imagem anterior. Por ali, um técnico de som capta os ruídos do espaço ao redor. Nesse corte, a textura do áudio muda completamente. Os sons ficam mais próximos e definidos, como se tivéssemos colocado o fone de ouvido do captador de som. Durante um longo tempo, em um plano fixo, compartilhamos com ele essa escuta da cidade – que se altera à medida em que muda o microfone de posição. Ele aponta o microfone para baixo, e o som dos carros fica bastante presente. Depois para o lado, e os passos de pessoas que caminham pela passarela se destaca. O microfone é então apontado para o céu, e o ruído dos carros praticamente desaparece. A cada posição do microfone, a nossa escuta é completamente alterada. Fica claro o gesto de invenção que o filme opera sobre a cidade, sobre os espaços filmados. Eles não estão dados, a nossa percepção é modulada pelo filme – assim como a sonoridade é modulada pela escolha de onde colocar o microfone, por sua *tomada de posição*. Essa sequência recoloca a nossa escuta, nos faz atentar para a dimensão ético-estética do uso do som, e por extensão, do enquadramento, do plano, do engajamento que o filme propõe com a cidade – fazendo perceber que cada escolha ou posição altera a relação que estabelecemos com aquele espaço.



<sup>11</sup> Os dadaístas estabeleceram a circulação pela cidade como proposta estética em uma atividade que ficou conhecida como *visitas* dadá. Um grupo de artistas definia um lugar a ser visitado e a única coisa que faziam era vivenciar a experiência de circular por ali. Essa era a operação estética central – acompanhada, quando muito, de uma documentação ligada à operação. Como aponta Careri, “é através do dadá que se realiza a passagem do *representar* a cidade do futuro ao *habitar* a cidade do banal”. Assim, essa prática seria também uma reconfiguração do próprio estatuto da arte: “Para os dadaístas, a frequência e a visita aos lugares insossos são uma forma concreta de realizar a dessacralização total da arte, a fim de alcançar a união entre arte e vida, entre sublime e cotidiano” (CARERI, 2015, p. 74).

Logo em seguida, o filme vai para a tela preta e seguimos ouvindo o som da cena anterior. Ainda numa continuidade sonora, uma nova imagem se revela, porém agora o que vemos é o mar. A circularidade do movimento das ondas se assemelha ao som dos carros que passam na avenida. O filme cria uma sensação de continuidade espacial através do som, que segue ainda na sequência seguinte. Um casal se beija encostado em uma moto na praia. Depois pegam a moto e circulam pelas ruas da cidade. O filme acompanha a moto em movimento. No som, ficamos com o barulho do mar, o que confere à sequência um ar romântico e renova as sensações do trajeto.

Ao longo de todo o filme, os espaços urbanos são enquadrados ora em planos fixos e abertos, ora em planos mais próximos – na maior parte das vezes em movimento. Em ambos os casos, a fotografia recorta os espaços com uma atenção às suas formas, às zonas de luzes e sombras, à arquitetura, à circulação dos corpos em cena, aos modos de habitar. Podemos dizer que há uma atenção à cidade enquanto uma *máquina* produtora de subjetividades:

As cidades são imensas máquinas – *megamáquinas*, para retomar uma expressão de Lewis Mumford – produtoras de subjetividade individual e coletiva. O que conta, com as cidades de hoje, é menos os seus aspectos de infraestrutura, de comunicação e de serviço do que o fato de engendrarem, por meio de equipamentos materiais e imateriais, a existência humana sob todos os aspectos em que se queira considerá-las (GUATTARI, 1992, p. 152).

Ainda de acordo com Guattari, “são as peças das engrenagens urbanísticas e arquiteturais, até em seus menores subconjuntos, que devem ser tratadas como elementos maquínicos” (Idem, 2012, p. 142). Para o autor, esses elementos têm uma força subjetiva para além da sua constituição material. Ele ressalta: “Não seria demais enfatizar que a consistência de um edifício não é unicamente de ordem material, ela envolve dimensões maquínicas e universos incorporais que lhe conferem autoconsistência subjetiva” (Ibidem, p. 142-143). Nesse sentido, a atenção a esses espaços, o tempo dado a eles, a composição dos quadros, são todas operações que parecem ver na cidade essa máquina produtora de subjetividades – ao mesmo tempo em que o filme superpõe a ela outra operação produtiva.

Para compreender melhor essa proposição, voltemos ao que Guattari (2012) entende por subjetividade, conforme delineado no capítulo *Heterogêneses*. O autor propõe uma ampliação da definição de subjetividade de modo a ultrapassar a separação clássica entre sujeito individual e sociedade: “A subjetividade de fato é plural, polifônica, para retomar uma expressão de Mikhail Bakhtin. E ela não conhece nenhuma instância dominante de

determinação que guie as outras instâncias segundo uma causalidade unívoca” (Ibidem, p. 11). Ou seja, a subjetividade se constitui a partir de instâncias diversas, elementos heterogêneos, que não obedecem a um princípio único de causalidade. Tudo vai depender de como acontecem os *agenciamentos coletivos de enunciação*, por isso é preciso atentar para como as máquinas de subjetivação – que são inúmeras, e entre elas estão a cidade e o cinema – operam em cada caso. Guattari propõe então que pensemos a subjetividade a partir de um paradigma estético, uma vez que, para o autor, “criam-se novas modalidades de subjetivação do mesmo modo que um artista plástico cria novas formas a partir da palheta que dispõe” (Ibidem, p. 17). Ou, do mesmo modo como a cidade se organiza a partir de seus elementos espaciais. Ou, ainda, assim como o cinema opera relacionando os elementos imagéticos e sonoros que utiliza como matéria. Nesse sentido, cabe observar as formas de operação dos filmes tendo em mente que elas são também construções subjetivas.

Em *Sábado à Noite*, a montagem aparece como um elemento fundamental a ser destacado – à medida que ela realiza conexões as mais diversas, ao abrir mão de um fio narrativo claro que organize a estrutura e incorporar essa errância. No filme, a montagem preocupa-se menos com uma progressão de objetivos definidos e mais com a construção de um percurso – que ora nos faz transitar pelos espaços dentro de meios de transporte, ora estaciona e nos deixa observar a composição do plano, ou mesmo o movimento de algum personagem encontrado pelo caminho, seja tomando uma cerveja no bar, vigiando a rua ou realizando ações cotidianas dentro de casa. Se num primeiro momento as pessoas ainda têm uma importância maior enquanto objetos a serem filmados, aos poucos o filme delas se desprende para investir as atenções nos próprios espaços e sua *mise en scène*. O ritmo e o tempo concedido a cada plano vai criando um compasso que modula a velocidade com que passamos, ou o tempo que paramos para observar uma rua, a espera no ponto de ônibus, a televisão ligada no bar. Poderíamos dizer que a montagem constrói uma geografia particular da cidade através do itinerário que nos faz percorrer durante o filme, aproximando distâncias, fazendo-nos ora sentar em um banco para contemplar, ora passar rápido olhando de perto para detalhes dos espaços, ora ouvir com um fone de ouvido os carros passando em cima de um viaduto. Ficamos também minutos a fio observando a movimentação de peixes dentro de um aquário, afetados pelo extracampo que se precipita no plano através do ruído de um maçarico e das luzes intermitentes que atingem o vidro. Não há na estrutura a eleição de um objeto central que nos conduza ou nos guie; a montagem cria uma espacialização de diferentes



elementos, cria vizinhanças imprevistas ao colocá-los em relação. Se não temos ao que nos agarrar, resta observar o que cada imagem e cada som apresenta e propõe, resta habitar aquela cidade junto com o filme. Já perto do fim, a própria câmera incorpora ela mesma o movimento de alguns pombos voando, lançando-nos em uma espécie de vertigem que é também o mergulho nessa experiência de fluxo.



Nos créditos finais, lemos a seguinte cartela: “*Obrigado a todos que contribuíram para a realização desse filme, especialmente aos personagens, que ainda povoam as ruas de Fortaleza*”. A frase ao mesmo tempo sugere que o povoamento das ruas não é algo mais tão comum, e revela um desejo de que elas sejam povoadas. É isso, então, que o filme faz: ocupa as ruas de Fortaleza e nos lança sem reservas nessa circulação, como um convite a coabitá-las de modo cadenciado e atento, em uma geografia produzida pelas imagens e sons que nos oferece.

\*\*\*

Tanto em *Notas Flanantes* como em *Sábado à Noite*, é possível perceber que a construção não se faz no enfrentamento direto com aquilo que agride. Trata-se de uma operação bastante distinta daquela proposta pelo cinema marginal – que partia de uma afronta clara, endereçada à cidade assolada pelo desenvolvimentismo, à ordem e ao progresso, ao americanismo, aos princípios burgueses. Aqui, pelo contrário, não há a identificação de um inimigo claro, ou uma instância opressora/ameaçadora contra a qual seja importante se opor. A aposta se dá na produção de uma experiência de circulação e ocupação da cidade, conforme indicam as propostas disparadoras de ambos os filmes. Nos dois casos, há a constatação de uma reduzida circulação pela cidade, e o desejo de ampliar essa experiência. Se há aqui algum tensionamento, ele é referente àquilo que restringiria a circulação por esses espaços – ainda que os agentes dessa restrição permaneçam no extracampo. Ou, se existe algum inimigo,

talvez ele seja um certo tipo de cinema – aquele em que o ritmo é determinado pelo encadeamento das ações e precisa cumprir uma progressão narrativa previamente definida no roteiro – enfrentado aqui esteticamente. Os filmes se afirmam, portanto, como uma forma de habitar a cidade banal, desimportante, não espetacularizada. Um modo de lançar o corpo na rua, de criar superfície de contato. Eles partem da ocupação dos espaços públicos e desdobram esse gesto através das operações cinematográficas – que se consolidam aqui como formas de recortar a cidade e sobrepor a ela outra *mise en scène*.

### **1.3. Encenações da vida ordinária: compartilhando o risco**

Se *Notas Flanantes e Sábado à Noite* partem de uma proposição em que o próprio fazer fílmico é uma forma de ocupar a cidade e se relacionar com os espaços – a partir de um riscado feito pela própria câmera, pela equipe; riscos que são também produções subjetivas –, agora o olhar se volta para filmes cuja relação com a cidade se dá por meio dos personagens e suas formas de habitar e circular. Aqui, a atenção às singularidades e aos modos de vida desses *praticantes da cidade* aparece como questão fundamental. Cabe perceber, então, como os filmes constroem essas relações: tanto o *colocar o outro em cena*, como também os modos como filmam os encontros entre personagens e espaços que os circundam – vidas atravessadas pelas transformações das cidades na qual estão inseridas.

No cinema brasileiro recente, uma tática que tem sido utilizada nessa relação com o *outro* – questão basilar na história do documentário – é a proposição de que os personagens tomem parte na cena, participando desse fazer. A *encenação* se configura como um elemento fundamental, na qual os personagens têm um papel ativo. Nos aproximamos aqui da afirmação de Comolli acerca da ideia de *auto mise en scène* dos personagens, que descreve como uma *dança a dois*: “A *mise en scène* cede lugar ao outro, favorece seu desenvolvimento, dá-lhe tempo e campo para se definir, se manifestar. Filmar torna-se, assim, uma conjugação, uma relação na qual se trata de se entrelaçar ao outro – até na forma” (COMOLLI, 2008, p. 85). É possível dizer também que essa proposição de instalar-se na fronteira entre realidade e ficção, tomando o real como matéria para reinventá-lo na cena, é mais uma forma a partir da qual podemos pensar uma *estética da hospitalidade*, que acolhe a *mise en scène* do outro, como propõe César Guimarães:

ao acolher a *mise en scène* do outro, o documentário enseja uma estética e uma política da hospitalidade, ele desenvolve a paciência de sua escuta e a atenção do olho inumano da câmara para guardar, neste encontro entre o humano e a máquina, os gestos e a voz do outro, sua resistência em ser enquadrado, narrado, encenado (GUIMARÃES, 2007, p. 10).

Essa relação de entrelaçamento com o outro em que a encenação compartilhada pelos personagens se faz presente – incorporando ao mesmo tempo o encontro e a resistência do outro a ser encenado – está presente em diversos filmes produzidos nos últimos anos, que têm trabalhado nessa fronteira entre realidade e ficção. Para citar apenas alguns que lançam mão dessa estratégia, temos: *Morro do céu* (Gustavo Spolidoro | RS | 2009), *O Céu Sobre os Ombros* (Sérgio Borges | MG 2010), *Morro dos Prazeres* (Maria Augusta Ramos | RJ, Amsterdam | 2013), *A Vizinhança do Tigre* (Afonso Uchôa | MG | 2014), *A cidade é uma só?* (Adirley Queirós | DF | 2011), *Esse Amor que nos Consome* (Allan Ribeiro | RJ | 2012) e *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro | PE | 2010). São filmes que situam-se entre a vida vivida e a imaginada – que ao mesmo tempo sofrem e produzem real. Ou, como coloca André Brasil, são filmes que se criam desde o início, em *mão dupla*:

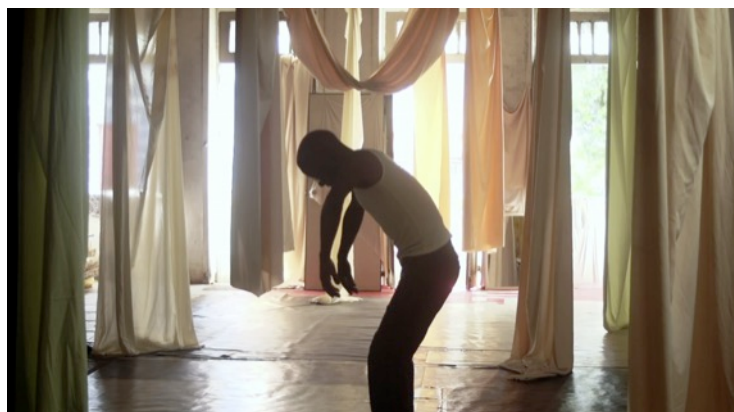
[...] de um lado, ficcionalizam-se vidas reais – vidas mais ou menos ordinárias – em uma narrativa de caráter imanente, que levemente se desprende do real sem roteirizá-lo em um gesto demasiado. De outro lado, mas simultaneamente, produz-se algo como uma deriva da ficção, provocada pela deriva da vida ordinária de seus personagens. Assim, nestas obras, a vida ordinária *produz* ficção – produz imagens – e, em via inversa, *se produz* nas imagens, é produzida *na e pela* ficção (BRASIL, 2011, p. 3).

Para perceber que modos de vida são esses que produzem imagens e são por elas produzidas – e que relação com a cidade se estabelece a partir desse risco traçado no encontro com vidas que são ao mesmo tempo vividas e imaginadas – vamos olhar especificamente para dois desses filmes: *Esse Amor que nos Consome* (Allan Ribeiro | RJ | 2012) e *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro | PE | 2010). Cabe ressaltar que a estética por eles proposta é parte de uma política que afirma um fazer possível como gesto, incorporando as fragilidades que lhe são inerentes na qualidade de um cinema menor, em que o fazer está ligado às condições de possibilidades da feitura – tempo de produção, tamanho de equipe, estrutura de equipamentos – e a estética que daí emerge está diretamente relacionada a essa proposição, é dela indissociável, conforme já apontado acerca do cinema marginal. Ao pensar a ideia de uma literatura menor, Deleuze a opõe a uma gramática já estabelecida, e sugere que tudo nelas é político: “seu espaço exíguo faz com que cada caso individual seja imediatamente ligado à política. O caso individual torna-se, então, tanto mais necessário, indispensável, aumentado

ao microscópio, quanto toda uma outra história se agite nela” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 36). Talvez seja nesse sentido que não haja interesse, nos filmes, em uma individualização demasiada, um foco nas experiências psicológicas dos personagens – a atenção se volta mais para os modos de vida, em como eles se inventam e inventam o mundo ao seu redor.

### 1.3.1. Dançar as ruas, ocupar o sobrado e o centro do Rio

Na primeira imagem de *Esse Amor que nos Consome*, em um plano aberto e frontal, Rubens Barbot dança por entre tecidos coloridos de tons pasteis, entremeados por frestas de luz que serpenteiam nas brechas dos panos. Seu corpo negro, em silhueta, movimenta-se compondo com os tecidos que pendem na vertical até o chão. Aqui e ao longo de todo o filme, o espaço guarda um protagonismo, constituído majoritariamente na relação com os corpos dos personagens que o ocupam. Não só enquanto trama – já que a venda do espaço onde os personagens habitam e trabalham aparece como conflito central da narrativa – mas também pela forma como é trabalhado nas imagens.



*Esse Amor que nos Consome* acompanha a trajetória da Companhia de Dança Rubens Barbot a partir da mudança para a nova sede – um antigo casarão no Centro do Rio. O sobrado está à venda, mas eles decidem ir pra lá apesar disso, pois um jogo de búzios afirmou que a casa seria deles. Além de sede da Companhia, o sobrado passa a ser casa dos diretores – o casal Gatto Larsen e Rubens Barbot –, e um local de convergência: ali os dois vivem juntos, trabalham na administração, produzem figurinos e cenários, e ensaiam com o restante do grupo. Enquanto se preparam para erguer o próximo espetáculo, eles se mantêm sob constante ameaça de expulsão. Recebem grupos de possíveis compradores que visitam a casa

acompanhados por um corretor. Eles circulam pelos diversos pisos, observam e planejam o que será feito naquele espaço após a compra. Um cliente que fica mais inclinado a comprar pretende instalar ali um partido político: “só o local já servirá como propaganda”, entusiasma-se.

A propaganda a que ele se refere deve-se ao fato do casarão estar situado no bairro da Lapa, centro do Rio de Janeiro. Na última década, a Lapa passou por intensas transformações. Parte de um processo maior de mudanças que vêm ocorrendo na cidade, impulsionadas pelo projeto oficial da Prefeitura de transformá-la em “Cidade Olímpica”<sup>12</sup> até 2016, a Lapa tem atraído um grande volume de investimentos. Algumas edificações recentes de grande porte mostram resultados das ações dos investidores: as torres espelhadas do *Ventura Corporate Towers*, construídas na Avenida Chile para abrigar o BNDES e a Petrobrás<sup>13</sup>; o condomínio residencial de classe média *Cores da Lapa*; o edifício *Viva Lapa*, entre outros. Além dessas novas construções, há também a enxurrada de bares de franquia e as revitalizações de estruturas mais antigas – os chamados *retrofits* (reformulação dos casarios que preservam as fachadas dos prédios, mas alteram todo o seu interior).

Essas transformações estão diretamente associadas a um processo de *gentrificação* pelo qual o bairro vem passando. Uma das características desse processo é o aumento em larga escala dos preços dos imóveis, expulsando os moradores que neles viviam até então. No segundo semestre de 2011, o Centro teve o seu pico na alta dos preços. O valor médio do aluguel de um apartamento de um quarto passou de R\$ 605,00 em junho para R\$ 1019,00 em dezembro<sup>14</sup>. Em Abril de 2012, com o Decreto de Lei nº 5.407, a Prefeitura do Rio cria o bairro da Lapa, o que reforça a atenção dada a essa região – que além de atraente do ponto de vista dos investidores, também se configura como importante destino turístico da cidade. A figura abaixo mostra os limites do novo bairro, e o local em que se situa o sobrado habitado pelos personagens:

---

<sup>12</sup> Nome cunhado pela Prefeitura do Rio, que incorporou essa expressão como uma espécie de slogan da cidade, como pode ser visto no site criado pelo governo para divulgar as obras que estão sendo realizadas: Em: <http://www.cidadeolimpica.com.br/areas/infraestrutura/>. Acesso em 09/07/14.

<sup>13</sup> Cabe ressaltar que esses dois organismos, principalmente o BNDES, são responsáveis por altos investimentos em diversos setores da cidade, como equipamentos culturais e infraestrutura. Somente em infraestrutura, o investimento estimado do BNDES entre os anos de 2015 e 2018 somam R\$ 578,9 bilhões, para se ter uma dimensão do poder de transformação dos espaços por ele operado através de seus investimentos. Dados obtidos no site oficial: [http://www.bndes.gov.br/SiteBNDES/bndes/bndes\\_pt/Institucional/Sala\\_de\\_Imprensa/Noticias/2015/Institucional/20150828\\_APE.html](http://www.bndes.gov.br/SiteBNDES/bndes/bndes_pt/Institucional/Sala_de_Imprensa/Noticias/2015/Institucional/20150828_APE.html). Último acesso em 07 de julho de 2016.

<sup>14</sup> Fonte: SECOVI, Morar Bem. Apud MOSCIARO, 2013.

**Lei No 5.407 de 17 de maio de 2012.**

Cria o Bairro da Lapa, pela subdivisão do Bairro de Fátima e do Centro, área da AP 1, II Região Administrativa. Autores: Vereadores Dr. Jairinho e Marcelo Arar. Faço saber que a Câmara Municipal decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º Fica criado o Bairro da Lapa pela subdivisão do bairro do Centro, área da AP 1 e II Região Administrativa.

Art 2º O Bairro da Lapa terá os seguintes limites: Ruas: Senado, dos Inválidos, Lavradio, dos Arcos, da Lapa, da Glória, Conde de Lages, Joaquim Silva, e Evaristo da Veiga. Praças: Monsenhor Francisco Pinto, Cardeal Câmara e Largo dos Pracinhas. Avenida: República do Paraguai.

Art 3º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação. Dia 18 de maio de 2012.

Eduardo Paes; Prefeito do Rio de Janeiro desde 2009.



Como é possível perceber, o sobrado encontra-se na borda desse bairro esquadrihado pela Prefeitura. É um casario abandonado que aguarda sua revitalização – como demonstram as projeções dos possíveis compradores que visitam o espaço sobre o que será feito ali após a compra. Nessa brecha entre abandono e rentabilidade, os personagens do filme ocupam o espaço com a Companhia de Dança, sem patrocínio. Eles estavam sem sede por não terem condições de custeá-la, e fizeram um acordo com o proprietário, que deixou eles ficarem enquanto o imóvel não fosse vendido. Nesse sentido, apesar de não serem um caso de moradores antigos sendo expulsos – pois se mudaram para a casa com ela já à venda –, a forma de ocupá-la e o momento em que essa ocupação acontece estão em relação direta com as transformações do novo bairro, e com as disputas de território que estão em jogo nessa reorganização espacial e simbólica da cidade do Rio de Janeiro.

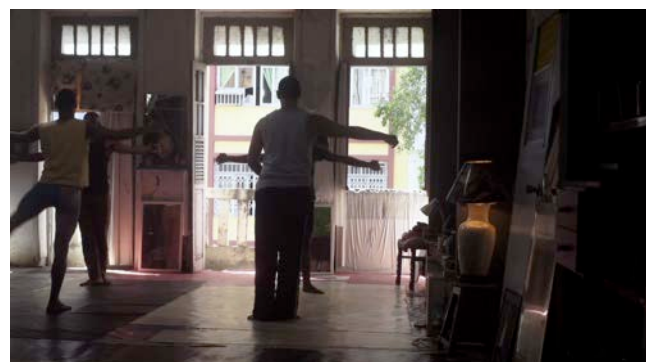
A escolha de enquadramentos do filme ressalta o sobrado como personagem. A opção por planos fixos e abertos contribui também para que o nosso olhar passeie pelo espaço,

conduz-nos a uma observação atenta às formas do sobrado. A angulação dos planos interiores aguça essa percepção. Ao pensar o cinema moderno europeu, Deleuze (1990) ressalta a fragilidade das ligações narrativas e a reconfiguração da relação com o espaço. Se, no cinema clássico, o espaço aparecia em uma organização estável, com regras claras para a sua representação (como a dos 180°), e estava subordinado às ações – a serviço dos personagens ou da trama –, no cinema moderno o espaço é aquele que está antes e depois das ações. Ele tem autonomia em relação à trama e aos personagens, até porque estes são em sua maioria sujeitos com pouca condição de agir na cidade, principalmente após a Segunda Guerra Mundial. Aqui é possível pensar numa abordagem do espaço que guarda algumas continuidades em relação à proposta do cinema moderno, uma vez que ele também não está subordinado às ações. No entanto, tampouco tem autonomia total – ele está em relação com o modo como os personagens o habitam, à medida que o filme se propõe a compor com eles. Nesse sentido, os planos frontais ou *contra-plongée* são formas de enquadrar que criam uma aproximação entre figura e fundo, como se colassem os personagens ao espaço que os circunda. Além disso, os planos fixos e abertos permitem uma livre circulação dos corpos dentro do recorte feito pela câmera. Por vezes, eles tomam o primeiro plano, ou se afastam e ocupam o fundo do quadro. Essa dinâmica das cenas aposta no protagonismo dos personagens na relação com seus próprios corpos e movimentos, o que ressalta a *dança a dois* proposta por Comolli a respeito da auto *mise en scène*.

O cotidiano da Companhia é observado com atenção. Não temos acesso às motivações e dramas íntimos dos personagens. O filme se concentra nas cenas de convívio entre eles, na maior parte das vezes ocupados com a feitura do espetáculo – seja ensaiando, fazendo figurinos ou criando novas coreografias. Também interessa a forma como adereçam o sobrado: decorando-o com materiais cenográficos – como tecidos e outros objetos antigos e desconstruídos – compondo esse espaço que é ao mesmo tempo casa, local de ensaio e de produção do espetáculo. Ali, a artesanaria da criação coletiva e o processo de trabalho artístico em que o fazer é mais importante do que a busca de inserção no mercado da arte contemporânea apontam para um modo de vida que pouco interessa à Nova Lapa ou à Cidade Olímpica.

A narrativa do filme sugere que a casa não é vendida porque um Exu a protege. Em uma cena, possíveis compradores adentram a casa e sobem as escadas. No plano seguinte,

vemos a mesma escada, porém agora Exu – materializado na figura de um dos bailarinos da Companhia vestido com panos pretos e vermelhos – está sentado em um dos degraus, fumando seu charuto. Ele aparece algumas vezes ao longo do filme. Sua função é defender o espaço dos negociantes, fazer com que a Companhia permaneça lá, garantindo a permanência do modo de vida por eles estabelecido, um cotidiano ligado à criação e ao trabalho coletivo. Nesse sentido, podemos dizer que o casarão se torna de fato um corpo, à medida que *incorpora* essa entidade. Alguns planos mostram partes da casa vazias, sem nenhuma personagem compondo o quadro. Vemos a luz entrando por pequenas brechas e, através dela, a superfície dessa pele: as paredes de tijolos aparentes, janelas de madeira, o desgaste do tempo. A casa é também um rastro, uma ruína, que traz consigo várias camadas de temporalidade: ela não é só presente, carrega a imponência de uma Lapa abastada, o abandono, o espaço ocupado pelo grupo de dança, e a espera de um futuro incerto que a transformará. Em meio às mudanças da cidade e da região – que parecem afirmar que a *vocação* da casa é, dentro de pouco tempo, passar por uma revitalização e abrigar um empreendimento rentável –, os personagens se instalam no presente e ali inventam um modo de viver que opera uma dobra na finalidade do espaço, à qual *Esse Amor que nos Consume* está sensivelmente atento.



Nesse processo de invenção de formas de vida, a escritura do filme é inseparável da experiência compartilhada de seu processo de criação. Apesar do filme não tematizar esse processo – apenas sutilmente quando Gatto está no Skype e cita o nome de Allan –, ele foi pensado de forma conjunta entre os personagens e o diretor. Nos créditos, está uma primeira indicação: o roteiro é assinado por Allan Ribeiro e Gatto Larsen. Além disso, a relação entre eles já está presente desde o filme *Ensaio de Cinema* (Allan Ribeiro | RJ | 2009). Os personagens são parte da construção que os caracterizam enquanto tais; criam a si mesmos.



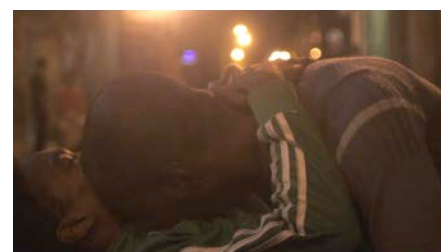
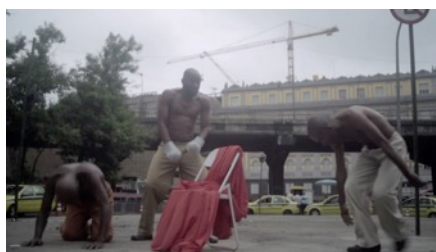
Essa dimensão é reforçada pelo uso das poesias compostas e declamadas por Gatto durante suas caminhadas pela cidade. Acompanhamos essa circulação em um Centro esvaziado de seu movimento, de sua função, conforme explicita Gatto em um pequeno trecho de seu poema: “Domingo. É no domingo que melhor se vê a cidade. O dia se move sem sair do lugar.” Se em *Notas Flanantes* a narração que nos conduzia era a da própria realizadora (ainda que falada por outra pessoa), aqui essa enunciação é transferida para Gatto. Acompanhamos suas percepções sobre o tempo e a vida na cidade através dos textos de sua autoria, que surgem em *off* nos momentos em que o filme abandona o casarão e toma as ruas.

Entre os percursos dos personagens pela cidade, acompanhamos Barbot em suas incursões à Praça da Cruz Vermelha: uma praça em formato circular, que funciona como um anel rotatório para diversas ruas do Centro que para ela convergem. Uma praça que é esvaziada de seu lugar de encontro, atualmente ocupada apenas por passantes e pessoas que dormem por ali. É possível perceber uma certa intimidade entre Barbot e as pessoas com as quais ele conversa: uma relação de vizinhança se estabelece com uma senhora que faz crochê e um rapaz que prefere dormir lá do que encarar a longa volta para casa. Essas conversas de Barbot na praça são os únicos momentos em que temos acesso a personagens que não fazem parte da Companhia. Eles permanecem na praça e, nessa vivência, reconfiguram-na como espaço de encontro. Nos diálogos, além das histórias pessoais, eles discutem também questões relacionadas à vivência comum da cidade, como as dificuldades de transporte, os problemas de segurança etc.

Nos momentos em que o filme sai do sobrado, ele incorpora também algumas sequências de planos fixos que recortam a cidade e suas formas, excluindo qualquer elemento humano. Essas sequências reforçam o protagonismo do espaço em transformação, onde coexistem prédios espelhados com antigos sobrados, e onde novas construções seguem sendo erguidas. Máquinas enormes rasgam o céu acinzentado. O relógio da Central do Brasil marca três e vinte e cinco. Silêncio. Não ouvimos os ruídos das máquinas que vemos ao fundo. A cidade parece calma. Gatto, em *off*, termina de declamar um poema. Perto do fim do plano, sons de obras invadem a cena, anunciando o que vem a seguir. Não são apenas ruídos que se sobrepõem, eles estão compostos em uma espécie de sinfonia barulhenta.

Na cena seguinte, tem início então uma cena que difere do que vimos até esse momento, e que reintroduz os personagens na relação com o espaço. Aqui, não se trata de um

ensaio para o espetáculo, nem de um passeio cotidiano pela cidade. Trata-se de uma *performance*, que ocupa espaços públicos no mesmo gesto em que os inaugura com movimentos dos corpos em dança. Vemos três homens negros, vestidos de calça de operários, e o torso nu. Entre eles, uma cadeira branca comporta um pedaço de tecido vermelho, jogado sobre ela – do mesmo tipo daqueles que vimos no sobrado. O viaduto da Perimetral é uma linha horizontal que corta o meio do quadro e atravessa os corpos. Rasgando o céu, ainda as enormes máquinas que ocupavam o plano anterior. Os sons ficam mais intensos, como se esses corpos ativassem os sons das obras que não são vistas em funcionamento. Ruídos de uma cidade que não ouvimos em sua rotina, a não ser aqui, evocados por esses corpos. As transformações se fazem presentes no som incômodo de máquinas em atividade e são visualmente percebidas pela presença do viaduto da Perimetral – hoje inexistente. Ao som dessa sinfonia de ruídos, os corpos dançam evocando o trabalho na construção civil. Um deles perambula numa espécie de círculo disforme, com a cabeça baixa e o tronco curvado. O outro incorpora os efeitos de uma britadeira no tremular ritmado do corpo. O terceiro, ajoelhado, abaixa e levanta o tronco e a cabeça. Seus movimentos são atravessados pela cidade em transformação, em um arranjo onde o trabalho artístico da Companhia, a vivência de seus membros no espaço urbano e a proposição do filme são termos indissociáveis.



Esse é o primeiro dos três números de dança em espaços públicos que acontecem durante o filme. São formas de ocupar os espaços fazendo-os variar através de uma prática. Os dançarinos – e a forma com que são filmados – reescrevem o espaço que ocupam com seus movimentos, na instauração de um novo ritmo na vivência daqueles lugares que inaugura um *espaço outro*. Isso fica ainda mais claro no terceiro número, noturno. A cena começa com Barbot caminhando, até que se depara com uma rua quase sem movimento. Um transexual caminha em direção à câmera, encarando-a. Por ali, alguns casais de homens vão se formando. Entre eles, dois rapazes se seduzem, entre abraços e beijos. Uma conversa de

corpos vai aos poucos se tornando um número de dança. Os limites entre o movimento cotidiano e a dança são tênues. Uma música sacra contribui para a criação desse vacúolo. É um momento de suspensão, como se tudo ao redor ficasse estacionado enquanto mergulhamos naquela ritualização dos desejos que se efetuam na cena. A atmosfera criada contrasta com a vivência absolutamente mundana daqueles corpos, e cria uma opacidade no espaço ocupado: nem estamos aqui num Centro esquadrinhado e definido por um esquema produtivo que funciona no horário comercial, nem na Lapa dos bares de franquia. É uma zona que – nessa disputa pelo esquadrinhamento – guarda uma marginalidade, de onde o filme parte para também reconfigurá-la através da dança sacra de corpos desejantes. Poderíamos dizer, como afirma Milton Santos, que a esses corpos, que não experimentam a *cidade da pressa*, resta a invenção, constituída nas *zonas opacas*: “[...] espaços do aproximativo e da criatividade, opostas às zonas luminosas, espaços de exatidão” (SANTOS, 2008, p. 326).

Ao longo do filme, vemos Barbot costurando um tecido de retalhos, a ser usado no espetáculo. São pedaços de diversas cores, texturas e formas. Mais para o final da narrativa, esse tecido fica pronto, e torna-se material cenográfico em um ensaio. Entre os corpos dos oito bailarinos em cena – ligando-os uns aos outros – está o tecido, colorido e múltiplo. A coreografia ressalta a dimensão do gesto: uma costura invisível, sem linhas nem agulhas, em que os movimentos dos corpos é o que dá forma ao tecido que os atravessa. Essa tessitura, mais do que simbólica ou metafórica, guarda uma materialidade que está expressa em todo o filme. Essa tecedura é também a construção de uma cidade conectada aos desejos, que acontece na relação. E no presente. Pois, como Godard apontou em *Alphaville*, “*o presente é a forma de toda vida*”.

Assim, nessa encenação do cotidiano junto àqueles que de fato o experimentam, o filme faz emergir um modo de ocupar a cidade que está distante de uma lógica produtivista, marcada pela centralidade do capital. Emergem ali vidas que propõem uma dobra na funcionalidade dos espaços, tanto do Sobrado como do Centro do Rio. O filme permanece atento a essa micropolítica dos corpos, como a erva daninha que insiste em crescer nas brechas do cimento do sobrado habitado pelos personagens. Jean-Louis Comolli, ao pensar a cidade filmada pelo cinema, define-a como “aquela cujas margens resistem à centralidade dos poderes” (COMOLLI, 2007, p. 180). Aqui também parece figurar essa cidade: a que se avizinha dos corpos, dos gestos, de uma produção de formas de vida – criadora de mundos e

margens. Em uma bela passagem de seu texto na Revista Cinética, Fábio Andrade conclui: “Esse Amor que nos Consume é a reafirmação dos retalhos de uma mesma cidade-tecido que os projetos de futuro se esforçam por separar” (ANDRADE, 2012).



Ao final da costura invisível, os membros da Companhia estendem o tecido empoeirado do lado de fora. Ao desenrolar o pano, ele encobre a placa VENDE-SE, que se mantinha fixada na fachada do sobrado desde que o grupo se mudara para lá. Retornamos então para o interior da casa. O grupo dança ao som de um tambor. Exu, na janela, olha por eles.

### **1.3.2 A teimosia das existências na fronteira de um Recife formoso**

Em *Avenida Brasília Formosa*, o título imediatamente conecta o filme ao projeto de intervenção urbana realizado pelo Governo Federal em 2004 para a construção de uma avenida à beira-mar em Recife. Com essa reorganização, o bairro de Brasília Teimosa – originalmente formado por uma comunidade de pescadores, a mais antiga ocupação urbana da cidade – é remodelado. Alguns moradores continuam no bairro, enquanto outros são deslocados para o conjunto habitacional Cordeiro, a cerca de 10 km dali. O filme acompanha o cotidiano de três atuais moradores e um ex-morador removido: Fábio (garçom, cinegrafista e bailarino evangélico), Débora (manicure e candidata ao BBB), Cauã (um pequeno morador da comunidade) e Pirambu (o pescador removido).

*Avenida Brasília Formosa* se constitui por um olhar atento ao cotidiano desses habitantes, que performam suas vidas e emprestam seus corpos à cena – focada nos modos de existência e nas subjetividades atravessadas por essa grande mudança urbanística. O dado da

construção da Avenida praticamente não é enunciado no filme, apesar de estar o tempo todo à espreita. O único momento em que aparece de forma direta é quando um dos personagens, que trabalha como *videomaker*, assiste a uma fita VHS com o registro que fez da visita do ex-presidente Lula à comunidade em 2004, com a promessa de extinguir as antigas palafitas e construir casas populares para abrigar os removidos pela urbanização da nova orla. A reportagem tem uma função narrativa clara no filme: a de informar sobre as remoções que foram realizadas para a construção da avenida. No entanto, ela é incorporada ao cotidiano do personagem, que teria registrado o acontecimento, e que manipula as imagens ao assisti-las. Fábio passa a fita para frente em *fast forward*, e dá novamente o *play* nas partes que interessam. Faz esse gesto algumas vezes ao longo da fita. A manipulação que tanto Fábio quanto o filme realizam nessa cena aponta para uma atenção às operações de deslocamento do real efetuadas através das propostas de encenação e montagem. Da mesma forma, as existências dos personagens e as relações que estabelecem entre si não existem previamente, emergem juntamente com o filme. Se em *Esse Amor que nos Consome* era possível falar de uma *mise en scène* compartilhada e uma consciência da encenação por parte dos personagens, aqui o imbricamento entre vida e invenção ressalta ainda mais a dimensão performativa das imagens. Como aponta André Brasil,

[...] a performance é o momento de uma *exposição*. Um corpo se expõe e ao se expor cria a situação na qual se expõe, não sem, no mesmo gesto, criar-se a si mesmo. Uma forma aparece e *ganha forma* – não previamente – mas *à medida* em que *aparece* (BRASIL, 2011, p. 5).

Os personagens então configuram-se como atores de si mesmos, em pleno processo de invenção, afastados de qualquer noção de pureza – seja ela própria da realidade ou da ficção. Nesse sentido, aproximamo-nos também da proposição de Rancière acerca do regime estético das artes, em que essa divisão é suspensa e o que emerge é uma relação congruente entre a verdade do acontecimento e invenção ficcional: “Segundo a lógica própria do regime estético, essa forma/investigação abole a fronteira entre o encadeamento dos fatos ficcionais e dos acontecimentos reais” (RANCIÈRE, 2012, p. 140). Nesse sentido, a imagem passa a ser ela mesma *acontecimento*, em uma reescritura dos espaços e dos modos de vida sobre os quais se debruça – o que reforça o olhar para as operações realizadas pelo filme como gestos que são também produtores, não apenas representativos.

A relação que tanto Débora como Fábio têm com as imagens – ela, o desejo de fazer parte do *Big Brother*; ele, a intimidade com a sua produção – adiciona uma outra camada ao

filme: a de uma cidade contemporânea em que se proliferam as tecnologias de comunicação, e onde praticamente todos são produtores de imagem<sup>15</sup>. Esse dado transforma completamente a relação com o *outro* a ser filmado, e Mascaro está atento a isso. Se há alguns anos acompanhamos uma estratégia documentária que realizava o gesto de entregar a câmera para o outro como forma de “dar-lhe voz”<sup>16</sup>, agora os personagens não só possuem a voz e a câmera (ainda que as desigualdades continuem operando), como fazem parte de um regime de visibilidades em que demandam e buscam conquistar o olhar do outro. Ou seja, há uma reconfiguração não apenas na relação com aquele que filma, mas também uma reconfiguração completa dos próprios modos de constituição da subjetividade. Fernanda Bruno ressalta a dimensão de *exterioridade* que está presente nesse novo modo de subjetivação:

É importante notar que não se trata tanto da exteriorização de uma interioridade constituída, por natureza recôndita, que passa a se expor, mas principalmente de uma subjetividade que se constitui prioritariamente na própria exterioridade, no ato mesmo de se projetar e de se fazer visível a outrem (BRUNO, 2004, p. 116).

Nesse sentido, se é na exterioridade da ação e do comportamento que se constitui e se projeta a subjetividade, numa demanda pelo olhar do outro, Mascaro incorpora essa demanda no próprio filme – não apenas se colocando nesse híbrido em que os personagens têm a possibilidade de se reinventarem a todo momento, como também abdicando da interiorização ou psicologização dos atores filmados. Nesse gesto, há uma aposta na *relação*, seja dos personagens uns com os outros – a partir de situações absolutamente banais e cotidianas – ou entre eles e os espaços que habitam. Os personagens importam menos como indivíduos encerrados em si, e mais como seres em contato com o trabalho, com o lazer, em seus modos de circular pela cidade e ocupar os espaços que os circundam. Nesse sentido, como aponta Migliorin, “a cidade que surge aparece nas relações que se estabelecem entre personagens e entre eles e os espaços, uma imanência estética e espacial em que o que é personagem e o que é cidade se constituem na troca” (MIGLIORIN, 2011a, p. 164-165).

O título não nos deixa esquecer a tensão que se estabelece entre aquelas vidas e o rasgo que a Avenida criou na cidade, ela mesma se constituindo como a *fronteira* que separa Brasília

---

<sup>15</sup> Essa questão sobre a proliferação dos produtores de imagem é trabalhada frontalmente pelo filme *Pacific* (Marcelo Pedroso | PE | 2009), em que o realizador utiliza apenas imagens produzidas por passageiros de um cruzeiro, e a operação que realiza no filme é a seleção e montagem dessas imagens.

<sup>16</sup> Um filme brasileiro emblemático nesse sentido foi *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (Paulo Sacramento | SP | 2003), em que a câmera foi entregue a presidiários do complexo Carandiru para que filmassem o dia-a-dia na instituição carcerária. Havia a crença de que esse gesto garantiria certa autonomia da expressão, menos mediada do que as imagens produzidas pelo diretor do filme.

Teimosa do mar e de toda a representação simbólica da “nova orla recifense” – ao mesmo tempo em que é uma via de acesso a essa mesma orla. Essa noção de fronteira como algo que é ao mesmo tempo limite e ponto de contato perpassa todo o filme – que incorpora o *paradoxo da fronteira* proposto por Certeau: “Criados por contatos, os pontos de diferenciação entre dois corpos são também pontos comuns. A junção e a disjunção são aí indissociáveis” (CERTEAU apud RESENDE, 2008, p. 149). Diversas imagens reforçam essa coexistência conflituosa, tensa, entre o projeto de urbanização de Recife e as vidas dos personagens – especialmente Pirambu, o pescador removido, que protagoniza cenas em que esse conflito vêm à tona com mais intensidade.

Em uma passagem, vemos Pirambu costurando sua rede de pesca num descampado de terra batida, com prédios do conjunto habitacional ao fundo. O contraste entre a rede e a aridez do espaço em que ela se encontra esticada sublinha a coexistência forçada entre um instrumento de trabalho litorâneo e essa vida apartada do mar pela remoção promovida pela Prefeitura. Em outro momento, uma longa sequência do deslocamento de Pirambu para o seu local de trabalho reforça a distância entre o mar e a sua moradia – atentando-se ao reflexo dessa separação na gestão do tempo da vida do pescador. Ainda de noite, ele começa o seu percurso de bicicleta atravessando diversas paisagens de Recife. O dia começa a amanhecer e Pirambu ainda está em sua bicicleta, agora atravessando uma longa ciclovia costeada por água dos dois lados. Bem ao fundo, no ponto de fuga formado pela ciclovia, imensos prédios à beira-mar indicam o local de destino.



Uma outra imagem emblemática dessa coexistência conflituosa de formas de vida é o plano em que Pirambu navega em um pequeno barco, ínfimo em relação às “torres gêmeas” que despontam no lado esquerdo do quadro. São dois prédios de 42 andares e 126 metros de altura, construídos na orla de Recife, que possuem apartamentos de até 247m<sup>2</sup>. Por mais que a

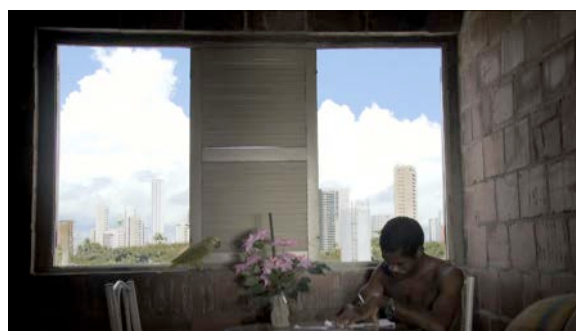
desigualdade da cidade fique exposta através dessas paisagens enquadradas pelo filme – como o litoral, negado a Pirambu e tomado por arranha-céus de luxo – o personagem não aparece apenas como vítima desse sistema de organização. Em conversa com um amigo, o pescador comenta, por exemplo, sobre a possibilidade de vender o imóvel doado pelo governo para comprar um novo barraco na antiga favela. Ainda que precária, essa é uma forma encontrada pelo personagem de resistir a esse deslocamento para o conjunto habitacional, aproximando-se do desejo de estar próximo ao seu lugar de trabalho: o mar. Ou seja, por mais que o Estado tente regular os modos de vida, como acontece nessa intervenção urbana, os processos subjetivos estão sempre em movimento, problematizando esse esquadramento e buscando novas maneiras de operar.

Em outros momentos do filme, assim como faz Allan Ribeiro em *Esse Amor que nos Consume*, Mascaro opta por recortar apenas o espaço e suas construções, sem a presença dos personagens, numa atenção aos seus aspectos arquitetônicos e urbanísticos – que, como vimos anteriormente, não são apenas cenários, mas elementos constituintes das subjetividades e dos modos de vida. Os enquadramentos em teleobjetiva colam os edifícios que despontam no horizonte a essa outra cidade de tijolos aparentes, dos emaranhados de fios, das roupas secando em varais na rua. O filme aposta em imagens que forçam a coexistência dessas formas de ocupação, insistindo na tensão que as conecta, na interdependência desses modos brutalmente distintos de habitar uma mesma cidade. Imagens que incorporam a fronteira como produtora de disparidades e de relação, como propõe Certeau. Se no filme anterior de Mascaro, *Um Lugar ao Sol*, o diretor se concentrou em entrevistar moradores das coberturas mais caras de Recife, em *Avenida Brasília Formosa* essa cidade dos prédios à beira mar é vista apenas no fundo de quadro. No entanto, ao olhar para as varandas e janelas espelhadas, quase podemos ver os moradores entrevistados por Mascaro em *Um Lugar ao Sol*. O fora de campo força a todo tempo os limites, insiste como subtexto de uma cidade fendida pelo projeto de intervenção urbana que inclui a abertura da formosa avenida e a intensa verticalização à beira-mar – que seleciona os habitantes dessa região e cria uma imagem espetacularizada da cidade<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Desde o início de 2015, o movimento Ocupe Estelita tem produzido diversos vídeos que propõem um enfrentamento direto em relação a esse projeto de verticalização na cidade de Recife, e constituem um material audiovisual que pode fornecer um maior aprofundamento em relação à política urbana atual na região.





Paola Berenstein Jacques reivindica a pertinência nos dias de hoje da crítica urbana situacionista por constatar um momento de crise da própria noção de cidade. Ela afirma que estaríamos nos encaminhando para uma *não-cidade*, que poderia se manifestar através de duas diferentes formas: por congelamento (cidade-museu, patrimonialização desenfreada), ou por difusão (cidade genérica, urbanização generalizada). Segundo a autora, qualquer um desses caminhos “tenderiam a um resultado semelhante: a espetacularização das cidades contemporâneas” (JACQUES, 2003, p. 13). Nesse sentido, os objetivos da Prefeitura em relação ao projeto *O Recife sem Palafitas*<sup>18</sup>, de trazer “*um visual absolutamente novo para o litoral recifense*” e criar “*mais um ponto turístico para atrair investimentos e visitantes*”<sup>19</sup> reiteram essa noção. O filme – ao contrário – coloca em questão essa espetacularização das vidas e da cidade. Nega o extraordinário, as vidas heroicas ou mesmo anti-heroicas, e opta pela atenção aos corpos desejanter a partir de uma desnaturalização da banalidade cotidiana e da instauração de uma temporalidade distendida – rarefação narrativa que dissolve a utilidade e volta nossa atenção aos gestos e à relação dos corpos com os espaços. Débora protagoniza sequências que nos atentam para a presença do corpo e suas singularidades – seja nos momentos em que dança sensualmente, exibe-se para o vídeo que vai enviar pro BBB, ou canta na praia com as amigas. Em meio a essa última sequência descontraída na areia, uma panorâmica revela diversos arranha-céus de luxo em construção, e nos lembra que dificilmente aquelas pessoas que se divertem na praia terão condições de habitar os apartamentos erguidos com o apoio da Prefeitura para a revitalização da orla.

<sup>18</sup> Nome dado pela própria Prefeitura ao projeto que intervenção urbana que incluiu a remoção das palafitas da orla e a construção da Avenida Brasília Formosa.

<sup>19</sup> Trechos extraídos do site da Prefeitura de Recife. Em:

<http://www.recife.pe.gov.br/especiais/recifeseempalafitas/orla.php>. Acesso em: 07 jun. 2016.



Ao final, o menino Cauã brinca com a areia na frente do muro construído para barrar as ondas do mar. Elas estouram e jorram água por cima do concreto. Essa imagem reforça os gestos de uma resistência aquosa – aquela capaz de furar pedras – que insiste em existir com seus modos imprevistos de ocupar os espaços. Nesse sentido, percebe-se que o espaço que emerge no filme não é neutro, mas perpassado por tensões, e traz o conflito como única norma possível – ainda que esse conflito não seja incorporado diretamente na forma do filme através da violência ou do enfrentamento direto. Mascaro aposta no que Fernando Resende (2008) chama de um cotidiano *espacializado*, aquele que se constitui na superfície e na composição de forças entre espaços parciais – interdependentes das relações sociais que nele são tecidas. Um espaço assimétrico e fragmentado, praticado por existências *espacializadas* que – atravessadas por transformações subjetivas e urbanísticas – teimam em se reinventar.

#### **1.4. O corpo da cidade: espaços riscados pelo desejo**

*[Paris] uma espécie de subterrâneo da memória e do desejo, em que a cidade, na sua proliferação de objetos, signos e vestígios, remete a um passado, com todos os futuros que ele soterrou.*

Peter Pál Pelbart

Após percorrer dispositivos que disparam modos de circulação pela cidade, e filmes que partem de vidas singulares para trabalhar uma relação com o espaço através desse convite à *mise en scène*, nos concentraremos aqui em uma outra proposta: aquela que percebe a própria cidade como corpo, como superfície de inscrição de desejos e opressões, capaz de

acumular temporalidades diversas. A partir do curta-metragem *Casa Forte* (Rodrigo Almeida | PE | 2013) – produzido pelo coletivo Surto & Deslumbramento, de Recife – buscaremos perceber de que maneira, através da montagem, unem-se social e privado, presente e passado, cidade e subjetividade. *Casa Forte* se funda em uma operação audiovisual bastante simples: nas imagens, vemos letreiros de prédios e estabelecimentos cujos nomes remetem ao período colonial. Enquanto isso, no áudio, ouvimos relatos de dois homens – que aos poucos descobrimos ser um negro e outro branco – contando sobre seus desejos, fetiches e experiências homoeróticos. O título *Casa Forte* remete a um valorizado bairro da cidade de Recife, antigo engenho, onde se tornou hábito nomear as construções em referência a um passado escravocrata.

As nomenclaturas dos prédios e estabelecimentos merecem um destaque. A maior parte delas referem-se à Casa Grande, ao Engenho, à Sinhá – ou seja, a figuras e espaços que pertencem à camada privilegiada do sistema colonial. Há também outras que remetem a personagens históricos importantes, estudiosos ou revolucionários, como Zumbi e Gilberto Freyre. Outras nomenclaturas, mais enviesadas, são aquelas em que o espaço originalmente destinado aos escravos nos engenhos é retomado, em forma de fetiche, como no prédio *Senzala do Megahype*; e em um motel cujo slogan pode ser lido no letreiro: *Senzala – cumplicidade a toda hora*. Fica claro aqui como uma vivência histórica violenta como a escravidão pode ser positivada em uma estratégia de esvaziamento, ou mesmo inversão perversa, como no caso do Motel – que captura a possível existência de uma cumplicidade entre os oprimidos e a cola à imagem clichê que associa os negros à sexualidade, para vender uma experiência erótica.



As intimistas falas em *off* destacam o elemento racial que perpassa as relações amorosas e sexuais. O primeiro personagem, branco, conta que uma vez falou para um amigo

sobre uma senzala especial que havia na época da escravidão para os negros bonitos, fortes, que eram considerados melhores reprodutores. E que passou “*a semana toda ‘tocando uma’ pra isso, pensando nos negões da senzala*”. Nesse momento, a imagem revela justamente a fachada do prédio *Senzala do Megahype*. O personagem segue contando que o amigo acusou ser esse desejo uma herança colonial, a encarnação da vontade de um barão. O personagem que narra diz que isso não tem nada a ver, e conta que já namorou brancos e até um sinhozinho de engenho, que tinha vários objetos coloniais na casa, inclusive uma jarra de barro feita por escravos. Um pequeno silêncio se instaura. Em seguida, começamos a ouvir então o segundo personagem, negro. Ele diz que não gosta de namorar, de ficar transando sempre com a mesma pessoa. Por isso, quando encontra alguém que quer algo sério, foge. Diz que gosta de conquistar, e quando consegue perde o interesse. O último namorado que teve era branquinho, “agalegado”, e namorava uma menina porque não tinha coragem de se assumir gay. Conta que esse “agalegado” gostava mesmo de negão, mas tinha medo de ser chamado de racista. E completa: “*Eu entrei no jogo dele, brinquei de escravo da sinhá moça e aí ele ficou completamente apaixonado*”.

A partir dos relatos sobre histórias e preferências eróticas, o filme investe em perceber como as atrações e repulsas não são neutras, elas estão atravessadas por relações de poder, ou por modos instituídos que definem categorias como o negão sensual, o agalegado etc. Como afirmou Foucault (1988), a sexualidade é uma prática que dá a ver as formas pelas quais o poder se exerce sobre o corpo, no que há de mais vital. Nesse sentido, o filme aposta então em um gesto biopolítico, operando a resistência justamente a partir do corpo e dos desejos, matérias nas quais o biopoder atua<sup>20</sup>. *Casa Forte* suprime a presença do corpo humano na imagem e o substitui pela cidade enquanto corpo, à medida que as fachadas dos prédios *incorporam* essas histórias contadas em *off*. Nesse gesto, opera um entrelaçamento entre os desejos e a superfície dos espaços urbanos. Ele faz perceber que as subjetividades não estão encerradas no indivíduo; elas são constituídas a partir de uma exterioridade, atravessadas por diversos Equipamentos Coletivos (GUATTARI, 2012) que a produzem— entre eles, a cidade, o cinema e o sistema colonial.

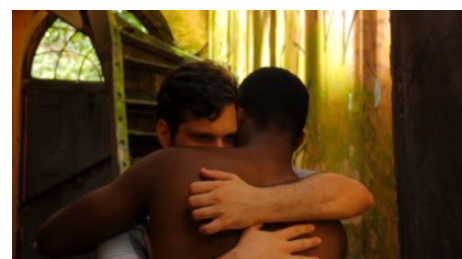
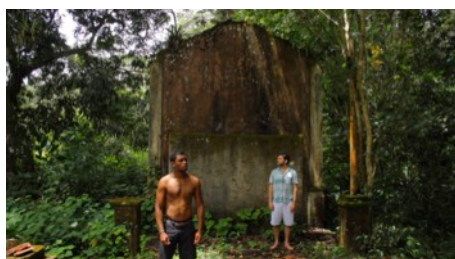
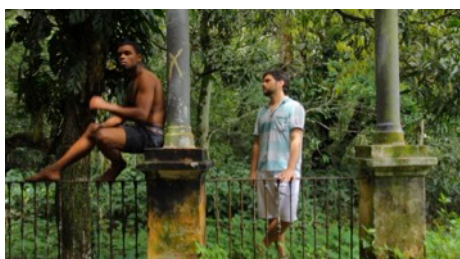
O filme se constrói estritamente a partir de imagens do presente, sem recorrer a arquivos nem reencenações de um momento passado. Nesse presente, entretanto, o tecido

---

<sup>20</sup> A questão acerca do biopoder será aprofundada nos próximos capítulos.

urbano acumula rastros de diferentes temporalidades, faz reviver fantasmas – sejam eles íntimos ou histórico-sociais. Essa conjugação entre privado e coletivo se dá, enquanto operação estética, na dissociação entre som e imagem, apontando para os atravessamentos e incongruências entre essas duas dimensões. Ou seja, é justamente através de uma operação de deslocamento dessas camadas que o filme cria a associação entre diferentes instâncias de enunciação, a princípio bastante distintas entre si. É uma relação produzida através de um gesto cinematográfico, na produção de uma forma que produz pensamento. Como afirma Godard, o cinema é “*um pensamento que forma uma forma que pensa*”<sup>21</sup>.

Esse desdobramento de múltiplas temporalidades na composição imagem/som é trabalhado também na parte final do filme – único momento em que o corpo humano se materializa na cena. Nesse instante, as vozes dos relatos silencia, e não sabemos exatamente se esses corpos que vemos são os mesmos que nos contaram sobre seus desejos sexuais. Sabemos apenas que, como nos relatos, são dois homens, um branco e um negro. De qualquer maneira, isso não tem a menor importância. Essa indiscernibilidade reforça o gesto do filme de não individualização, de uma abertura para pensar esses homens como figuras – e essas expressões do desejo a partir da perspectiva de gênero e raça, não apenas como relatos de dois casos isolados. A epiderme da cidade dá lugar a uma ruína no meio da mata. É nesse espaço que os corpos se encontram e realizam uma espécie de performance: lentamente, os dois se olham, aproximam-se um do outro, em uma dança que acontece através da sequência de planos, de pequenos gestos – mas é marcada pelo imobilismo dos corpos.



A ruína, que é em si o acúmulo de diversas temporalidades, ao se constituir como lugar desse encontro ressalta a força do passado que se precipita no presente, mas também aponta para o movimento de tudo o que é vivo:

<sup>21</sup> Frase extraída do filme História(s) do Cinema.

Na ruína, tenho um depósito da temporalidade disposto numa imagem; nela, o tempo atua como erosão, de fora para dentro, como decomposição de algo desvitalizado. Monumento truncado de uma força viva do passado, ela tem também essa dimensão de desencanto, chamando a atenção para o lado perecível das coisas e, como imagem, pode ter o efeito devastador de inserir no presente um sinal de seu próprio futuro como pedra, fóssil (XAVIER, 2012, p. 473).

*Casa Forte* é talvez, entre os filmes até aqui, aquele que mais insere no espaço a dimensão temporal que o constitui. Através da materialização da ruína na imagem, ele explicita essas camadas de tempo que estão depositadas tanto em nossa subjetividade como nos ambientes que nos circundam. A partir da proposta de Xavier, podemos dizer que, em um primeiro eixo de leitura, essa sequência final traz à tona a finitude de todas as coisas, não só as passadas como também as presentes e as futuras. Ela guarda uma melancolia, construída tanto pelo tom da música como pela letra que indica uma despedida: “*O meu amor por você chegou ao fim. É tudo que tenho a dizer*”. Os corpos, que começam perto um do outro, no último plano estão distantes, olham-se de longe, como um último adeus. No entanto, ao mesmo tempo em que coloca a finitude, a permanência também aparece como uma força de vetor contrário, que compõe a cena. A ruína não traz apenas a imagem da deterioração, ela traz também a insistência de um passado que não se apaga, que retorna outra e outra vez. Se, em um primeiro momento, o filme busca na superfície da cidade a atualização de um passado no tempo histórico, nessa segunda parte ele recorre a uma alegoria que lança outra lente para a mesma questão. Quando se precipitam na cena, os corpos surgem como aparições em um espaço sem temporalidade definida, que aponta para a ideia de acúmulo de tempos, materializado pela ruína. Da mesma forma que os nomes dos prédios ativam esse passado colonial, aqui todo o cenário envolve os personagens nessa espiral histórica em que os corpos mergulham, carregados – tanto em suas fisicalidades como em suas subjetividades – desse tempo sem tempo. Nesse sentido, a ruína aparece reforçando tanto as permanências de um passado histórico no presente, como o inevitável caráter provisório, contingente, de qualquer experiência.

Se os filmes analisados até aqui estavam focados em uma micropolítica e apostavam em um recorte que se distanciava dos grandes temas, *Casa Forte* coloca em pauta uma questão histórica de grandes dimensões como a escravidão para pensar de que maneira ela interfere nas formas de organização racial e nos desejos homoeróticos hoje. Se não há um embate direto contra algo há, no entanto, clareza das forças em disputa – e a cidade aparece como espaço de inscrição dessas forças.

*Casa Forte*, portanto, filma um presente que guarda marcas da História – força que age tanto na superfície da cidade como nos corpos. Precipita-se na tela os rastros de uma memória que se atualiza e se reorganiza a partir da relação imagem-som. Na superfície urbana não há espaço neutro, ela está sempre habitada por diferentes forças e experiências subjetivas em disputa. Retomando Pál Pelbart (2000), se a cidade é um subterrâneo da memória e dos desejos, *Casa Forte* faz o gesto de escavar esse reservatório através do que há de mais superficial: as fachadas dos prédios. Não é uma questão de profundidade, mas de superfície de contato. Assim como os desejos íntimos mais banais de dois homens, um negro e um branco, não são uma questão íntima ou individual; eles estão perpassados por elementos históricos, sociais e políticos – como qualquer produção subjetiva. Nesse sentido, ao ligar esse presente ao passado que o inaugura, o filme faz emergir também os futuros que esse passado soterrou. Ou seja, faz ver a contingência desse modo de ocupação da cidade, diretamente conectado à produção de desejos – e perceber como ele revela sobre permanências e apropriações de um sistema social, sempre excludente de tantas outras formas que poderiam compor esse presente-futuro do tecido urbano.

### **1.5. Arriscando um risco**

Nesse capítulo, trabalhamos com filmes que tomam o espaço da cidade como elemento central de suas investigações, buscando pensar o que está *entre*, em relação. Relação essa que não se dá necessariamente entre os personagens – são várias as formas possíveis do encontro: seja entre o fazer fílmico e a cidade, como acontece em *Sábado à Noite* e *Notas Flanantes*; entre filme e personagens, entre os próprios personagens, e entre eles e o espaço, como em *Esse Amor que nos Consome* e *Avenida Brasília Formosa*; ou entre os espaços e os desejos nele inscritos, que acionam temporalidades e poderes diversos, como em *Casa Forte*. São filmes que percebem a cidade como um espaço praticado, vivido, conectado às subjetividades que nele se constituem.

Se a cidade e as subjetividades se constituem na troca, ambos precisam ser considerados enquanto processos produtivos. Nesse sentido, o espaço deixa de ser algo que está dado *a priori*, e conecta-se ao que propôs Lefebvre acerca da *produção do espaço*: aquele que é constantemente construído e reconstruído pelas diversas forças que agem nas direções as mais diversas, sempre um local de disputa. Os filmes operam então como essas escrituras,

que têm com a cidade um papel fundante: nesse gesto de ocupação do espaço eles também inventam a cidade que filmam, desenhando-a com a câmera, o modo de produção, a montagem etc. E o fazem de diversas maneiras: seja através de derivas que buscam um alargamento da experiência; de um olhar para modos de vidas singulares e seus percursos de espaços; de uma escavação de superfície que faz emergir acúmulos temporais e traz à tona permanências e apropriações. O corpo – essa zona de contato que imediatamente nos liga à cidade, conforme proposto por Alÿs – não é aqui necessariamente humano e individual. Ele pode estar na coletividade da equipe, no aparato da câmera e de toda a máquina-cinema, na própria percepção da cidade como corpo. Sendo assim, desdobram-se as diferentes formas de ocupar, de riscar a cidade e deixar-se atravessar por seus riscos.

Cabe ressaltar, ainda, que nenhum dos filmes analisados neste capítulo propõe um enfrentamento direto. Eles se constituem a partir da afirmação de gestos menores, como uma forma de fazer possível, que é também parte de uma política em que as *formas de produção* e a *produção de formas* são indissociáveis. Podemos falar de um cinema pedestre, atravessado pela cidade ao mesmo tempo em que nela age. São filmes que não aderem completamente ao seu tempo, ao estado de coisas nem aos espaços que filmam – possuem uma postura ativa diante das formas que criam. Pensando com Rancière (2005), para quem a política estaria em uma reorganização da partilha sensível, torna-se fundamental pensar como o cinema pode investir em operações estéticas que atuem nessa redistribuição. Não cabe aqui definir que filmes são ou não *políticos* diante da proposição de Rancière – questão que está longe de ser respondida neste trabalho. No entanto, tal questionamento pode permear a leitura, o olhar para os gestos realizados pelos filmes, e para suas propostas estéticas: que imagens são capazes de perturbar o que está posto, de desestabilizar uma determinada cena, de instaurar o dissenso, de criar novos arranjos para pensar a vida na cidade?

Neste primeiro capítulo, destacamos as operações de alguns filmes contemporâneos em relação à cidade praticada – uma investigação sobre o cotidiano banal, desimportante, que se atenta às vidas não heroicas, não espetacularizadas, ao movimento ordinário do espaço urbano e à sua *mise en scène* – suas formas, os modos de circulação que nelas se inscrevem, suas respectivas temporalidades. Nesses riscos, cabem desejos e poderes que tanto existem na cidade como são inventados pelos filmes: o cotidiano encenado de uma companhia de dança que insiste em criar sob a falta de verbas e ameaça de expulsão da sua sede; o longo



deslocamento do pescador removido para chegar ao seu local de trabalho, com o foco na fronteira entre a cidade precária e outra modernizada; a circulação lúdico-construtiva por bairros que a rotina produtiva da realizadora não contemplava; a deambulação noturna que recorta formas e modos de habitar uma cidade esvaziada. Nos debruçamos sobre esses entrelaçamentos, pensando esses riscos como gestos e como produção subjetiva. Cada um a seu modo, os filmes constituem heterotopias ao instaurar o lugar em que figuram essas cidades de pequenos movimentos, em que a atenção está voltada para as vidas que acontecem nos interstícios e nos percursos – a partir de relações singulares entre os espaços, os habitantes e a cena.

## 2 | O AFASTAMENTO COMO GESTO: montagens e fisionomias

Se o primeiro capítulo se debruçou sobre filmes em que a relação com a cidade se dá através de traçados no tecido urbano – abrindo nele interstícios, fissuras, percursos capazes de colocá-lo em movimento –, agora nos debruçaremos sobre produções que partem de um gesto de afastamento em relação a projetos hegemônicos de cidade, ou mesmo de país. Há, nesses gestos, algo que é da ordem da constatação, da crítica a um determinado estado de coisas que está posto. Por outro lado, há também a criação de fisionomias a partir de montagens que ora operam desmontando máquinas, ora constituem novos sistemas. A análise desses procedimentos só pode ser feita caso a caso, partindo dos filmes para entender de que cada um deles se afasta, e o que propõem a partir de suas operações estéticas. Interessa destacar que o afastamento não é apenas pura negatividade, ele pode ser também uma forma de produção.

De uma maneira ou de outra, os filmes sobre os quais nos debruçaremos neste capítulo estão tensionando operações do capitalismo – sejam elas a corrida pela verticalização urbana em *Banco Imobiliário* (Miguel Antunes Ramos | SP | 2016); ou um projeto desenvolvimentista de crescimento econômico, em *Brasil S/A* (Marcelo Pedroso | PE | 2014). É preciso considerar que, atualmente, mais do que bens, consumimos formas de vida. Um novo modo de relação entre o capital e a subjetividade instaurou-se nas últimas décadas, o que torna impossível a dissociação de qualquer operação econômica dos modos de vida que ela produz – e também daqueles que captura. Se os filmes talvez não apontem para saídas ou tragam respostas sobre outras possibilidades, eles identificam questões, e inventam formas estéticas para lidar com elas. Como elementos também produtores de subjetividades, é possível pensar que, nos diferentes gestos estéticos que propõem, os filmes estejam também construindo algo que vá além da pura representação ou de uma arte revelatória – e que possam de alguma maneira embaralhar o que está posto. Nesse sentido, assim como foi dito a respeito das cidades no primeiro capítulo, os filmes também operam como *máquinas* que, como afirmam Deleuze e Guattari, realizam conexões as mais diversas: “Por toda parte são máquinas, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com suas ligações e conexões. (...) É assim que todos somos *bricoleurs*, cada um com as suas pequenas máquinas” (DELEUZE; GUATTARI, 1972, p. 7). Buscaremos perceber como acontece, nos filmes, essa bricolagem. Investigar o que eles

colocam em relação, como se dá a composição dessa junção de heterogêneos, já que “o que faz máquina, falando propriamente, são as conexões [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 148).

## 2.1. Peças em jogo: o sistema da cidade imobiliária

*Banco Imobiliário* realiza um gesto claro no sentido do embate com um determinado projeto de cidade: ele se infiltra nos meandros dos modos de funcionamento do mercado imobiliário de São Paulo, investigando a atuação infinitesimal do capital em sua forma contemporânea. Conforme explicita Pelbart:

[o capital] agora não só penetra nas esferas as mais infinitesimais da existência, mas também as mobiliza, ele as põe para trabalhar, ele as explora e amplia, produzindo uma plasticidade subjetiva sem precedentes, que ao mesmo tempo lhe escapa por todos os lados (PELBART, 2002, p. 34-35).

*Banco Imobiliário* concentra-se, nesse sentido, em destrinchar como acontece a produção de uma *plasticidade subjetiva* pelo capital, percebendo as condições de possibilidade para que ele opere desta maneira. Ou seja, que subjetividades ele mobiliza, como as põe para trabalhar, a partir de que estratégias codifica singularidades. Para tanto, Miguel escolhe um mercado que não só atua diretamente sobre a construção do espaço urbano, como do qual, conforme afirma um dos personagens do filme, “*todo mundo participa*”.

O filme começa com um plano em teleobjetiva, onde vemos um pedaço de calçada, o muro de um condomínio, uma árvore e os prédios atrás, desfocados. No áudio, carros buzina. Em seguida, avistamos um vasto estacionamento, com apenas três carros parados. E as janelas de um grande prédio, dessa vez dentro de uma sala com luzes frias iluminando o ambiente. Sobre essa imagem, uma voz em *off* explicita qual é o jogo: “*Você ganha dinheiro, investe. Quando você investe, você pode vender, você ganha, dependendo do momento em que você vender. Ou você pode perder... É isso. É esse que é o jogo*”. A imagem corta então para um plano geral de cima que mostra a maquete completa de uma região pouco verticalizada de São Paulo. E depois, para um plano também visto do alto, em movimento ascendente, que revela um aglomerado de prédios sob o céu da cidade paulista. Em seguida, numa tela preta, entra o título do filme.



Esse prólogo indica o recorte proposto por *Banco Imobiliário*: um jogo em que a cidade imobiliária é o tabuleiro. As peças são as construções, e todo o circuito produtivo e fluxos de capitais – econômicos, simbólicos, subjetivos – acionados por elas. Como já explicitado acima, *Banco Imobiliário* opta em operar por dentro do sistema, criando ele mesmo um tabuleiro fílmico em certa medida unitário, partindo das próprias *peças* que compõem esse mercado: entrevistas com pessoas que trabalham em diferentes funções no setor, cenas do dia-a-dia de trabalho desses funcionários, imagens e sons utilizados nos vídeos publicitários, planos da cidade com o foco em suas construções e demolições. Ao abrir com imagens de uma maquete, o filme reitera essa noção dos elementos que compõem a cidade como *peças* de um todo circunscrito, controlado. Esse é o esforço do projeto conectado com a expansão imobiliária e a verticalização aceleradas<sup>22</sup>, que se debruçam sobre o tecido urbano em uma obsessiva busca por oportunidades de expansão de seus negócios. Como indica a sinopse do filme, são três elementos que se interconectam: “*Um jogo de tabuleiro. Uma imagem de futuro. Um projeto de cidade*”.

Se, por um lado, essa cidade-maquete é a metonímia de um espaço urbano que se reduz a um aglomerado de imóveis, por outro – como o filme identifica –, as operações desse mercado para erguê-la tornam impossível a dissociação desse gesto *macro* de um outro, *micropolítico*. Nas novas feições que o capitalismo adquire, ele mobiliza um poder que serpenteia entre os menores anseios e projetos pessoais. Como afirma Pelbart: “O fato é que consumimos, mais do que bens, formas de vida” (PELBART, 2002, p. 34). Nesse sentido, o mercado imobiliário não vende apenas imóveis – e sim sonhos, desejos, projetos de vida. O

<sup>22</sup> Cabe ressaltar que o interesse pelo processo de verticalização é algo recorrente no cinema brasileiro contemporâneo e especialmente na cidade de Recife, onde chegou-se a cunhar o termo “*filmes de prédio*”. No entanto, enquanto na maior parte daqueles filmes os prédios aparecem mais como símbolo, aqui é o próprio funcionamento do sistema produtor desses prédios que interessa abordar. É possível associar esse interesse ao processo acelerado de expansão imobiliária e verticalização por que as grandes cidades brasileiras têm passado nos últimos anos.

poder então é transferido para o marketing das empresas, centro nervoso de controle e codificação desses novos bens, como explicita Deleuze:

Informam-nos que as empresas têm uma alma, o que é efetivamente a notícia mais terrificante do mundo. O marketing é agora o instrumento de controle social, e forma a raça impudente dos nossos senhores. [...] O homem não é mais o homem confinado, mas o homem endividado (DELEUZE, 1992, p. 224).

A partir desse cenário, coloca-se então a questão: como se constrói o espírito do *habitar* contemporâneo? Que formas de operação estão em jogo, criando as condições de possibilidade da existência desse mercado imobiliário? Essas são perguntas que o filme parece se colocar ao armar o circuito para investigar o infinitesimal das operações desse mercado. Assim, aquilo que chamamos de *especulação imobiliária* deixa de ser uma entidade abstrata e aparece diretamente conectada às subjetividades dos habitantes da cidade, numa captura que nada tem a esconder. Um dos entrevistados no filme – que trabalha com a produção de vídeos institucionais dos empreendimentos imobiliários – ao explicar o seu trabalho, afirma: “*Nunca é uma imagem que a gente faz, nós vendemos o sonho [...]. A gente tem que obrigar a pessoa a ficar feliz*”. Essa fala é emblemática da noção geral do filme acerca do modo de funcionamento do capitalismo contemporâneo, que regula as formas de sentir, produzindo subjetividades que são também modos de organização da vida: “A publicidade [...] distribui sobretudo maneiras de sentir para instigar maneiras de viver; formula para as almas maneiras de afetar e de serem afetadas, que serão depois encarnadas nos corpos” (LAZZARATO, 2006, p. 102).

Uma outra personagem, funcionária da *Odebrecht Property*, explica a atuação da empresa em que trabalha, que se situa no setor de *properties*. Por serem investidores-proprietários, precisam valorizar a região em que os imóveis serão construídos, de forma que eles também valham mais a longo prazo. Ela comenta então da estratégia bem sucedida que realizaram de construir o primeiro *food park* de São Paulo: “*A gente quer trazer vida, quer trazer ocupação*”. Nota-se que o discurso utilizado é similar ao daqueles que defendem um projeto de cidade mais conectado às práticas cotidianas, que demandam a ocupação dos espaços públicos e a rua como lugar de circulação e encontros. As motivações são as mesmas, a não ser pelo fato de que, não só a empresa ignora a vida que já existe no bairro, como essa “nova vida” a ser implementada é restrita a um público específico que possa pagar para estar ali, ter esses serviços e habitar aquela região – já que o objetivo final é que a área se valorize, como fica claro em seu depoimento:

O que eu consigo com isso? Atrair pessoas, resgatar o prazer de estar nas ruas, de reunir pessoas novamente. E você começa a olhar: a praça tá revitalizada, tem ativos de qualidade, e você começa a olhar para esse bairro com outro olhar. Você consegue reposicionar o preço, seja para venda, seja para aluguel [...]. Uma estratégia de *placemaking*, você tá refazendo as bases daquele local. Então você desperta a vontade de. E quanto isso vale?



Aqui está claro que a valoração se dá pela mudança na forma de olhar para o bairro, e pela vontade dos consumidores de morar ali – cuja função deles é despertar. Em outro momento, a mesma personagem está no terraço de um prédio olhando para uma região ainda pouco verticalizada. Nesse momento do filme, em que já entendemos o que está em jogo, olhamos aquelas casas mas o que vemos são os prédios que vão substituí-las nos próximos anos. Vemos o “*desenvolvimento imobiliário chegando*”, como a personagem afirma. Mas vemos também um outro modo de organização do espaço sendo destruído, que a funcionária parece ignorar. Para ela, a disposição atual das casas, os seus moradores, o modo como se organizam e vivenciam o bairro não estão em questão – e sim essa geografia imaginada do que pode vir a ser. Quando termina de descrever o espaço, o diretor do filme pergunta: “*Quando você olha para essa área, o que você vê?*” E ela responde, sorrindo: “*Ah, eu vejo o futuro!*”. É possível perceber que o futuro aqui é algo positivado, e está diretamente conectado a uma ideia de evolução. Há um horizonte de expectativas que pauta as ações da empresa. Para que esse futuro chegue – e, de preferência, que seja o mais rentável possível – é preciso realizar esse *reposicionamento*<sup>23</sup>, para o qual ela sugere que a *Odebrecht Property* está contribuindo. E, para atrair um novo público, adequado ao perfil dos imóveis que pretendem instalar, é preciso modificar a paisagem do local, conforme afirmam Mesentier e Costa:

<sup>23</sup> No jargão publicitário, reposicionamento é um termo que se refere a uma estratégia para mudar a percepção que os consumidores possuem de determinada marca – no caso aqui, utilizado pela funcionária para pensar as transformações da percepção que os habitantes da cidade têm do bairro.

Se o que se deseja em uma determinada operação urbana/imobiliária é lançar um processo de substituição de população, capaz de sustentar a valorização econômica de determinado bairro, então parece estratégico que essa valorização imobiliária seja associada a elementos de paisagem que reportem a uma nova identidade que a aproxime dos extratos sociais de maior renda ou, pelo menos, que não provoque “rupturas” com os valores hegemônicos. Intervenções urbanas que introduzem uma imagem esteticamente forte nos espaços urbanos têm sido identificadas por alguns autores como uma estratégia de *city marketing* (MESENTIER; COSTA, 2014, p. 40).

*City marketing*, *placemaking*, os termos são autoexplicativos. A produção de um espaço e um modo de vida a ele associado são transparentes nas operações desse mercado em que o *marketing* torna-se um vetor importante. Numa outra passagem, o filme acompanha um treinamento de vendedores de um condomínio. O chefe os orienta sobre como devem proceder com os clientes. Ele explica para os funcionários o que estão fazendo ali: “*Aqui você não tá vendendo, aqui você está fazendo um bairro e você tá vendendo apartamentos em diferentes condomínios dentro desse bairro*”. Impressiona a clareza do gesto, emblemático das operações do capitalismo atual, conforme afirma Lazzarato: “A empresa não cria o objeto (a mercadoria), mas o mundo onde esse objeto existe. Tampouco cria o sujeito (trabalhador e consumidor), mas o mundo onde o sujeito existe” (LAZZARATO, 2006, p. 98).

No entanto, por mais contraditório que isso possa parecer, o mesmo discurso que explicita essa dimensão produtiva, em seguida pretende garantir o dado de realidade ao qual o produto está conectado, conforme argumenta o mesmo funcionário: “*O nosso papel é demonstrar o real valor daquilo que a gente tá vendendo*”. Há um desejo de indexação, como se a publicidade agisse a partir de um mundo neutro que já está posto *a priori*, do qual ela partiria – para satisfazer os desejos e necessidades do cliente. Oculta-se que esses desejos e necessidades são também constantemente produzidos e modificados – o que é um gesto cínico, à medida que é nessa operação que o capitalismo contemporâneo se baseia. Nesse sentido, Lazzarato identifica uma relação entre essa efetuação de mundos e a valorização capitalista, conforme ela se dá nas sociedades de controle:

Nas sociedades de controle, a finalidade não é mais auferir antecipadamente os lucros, como nos regimes de soberania, nem combinar e aumentar a potência das forças, como nas sociedades disciplinares. Nas sociedades de controle, a questão é efetuar os mundos. A valorização capitalista fica subordinada, doravante, a essa condição (Ibidem, p. 99).

*Banco Imobiliário* parece perceber que o capitalismo contemporâneo age efetuando mundos, e destaca essa dimensão produtiva ao pormenorizar suas operações, estratégias, modos de funcionamento. Como destacou Juliano Gomes acerca do filme em seu texto “As

*rédeas do jogo*”, publicado na Revista Cinética, o filme percebe que há nesse “nada a esconder” do capital uma estratégia de ocultamento, e joga com isso:

A narrativa do sucesso, da alegria e da chance é uma estratégia de ocultamento. A atenção do filme se volta para a construção desse discurso. Essa construção não se dá só pela fala, mas por animações 3D, por painéis publicitários, por pequenas performances (como a hilária cena dos atores vestido de Peppa Pig), e o filme é bastante preciso no mapeamento deste cruzamento de ações que compõe o funcionamento deste sistema fechado – funcionamento por sobreposição: ele constrói o que compõe somente consigo mesmo. Essa montagem para dentro é algo que *Banco Imobiliário* toma para si e adota como procedimento: uma maquete sempre montada com um condomínio real, ou uma animação em 3D; ou a música desse espaço virtual que, montada com um plano da janela de um carro, realizado pelo filme, elucida a operação sensorial que este discurso opera. Ele precisa criar encanto e funcionar docilmente (a música é uma espécie de ambiente bossa), pois o mercado imobiliário quer funcionar na cidade através de uma “montagem invisível”, criando em si mesmo uma cidade, sem diferença e sobressalto visível (GOMES, 2016).

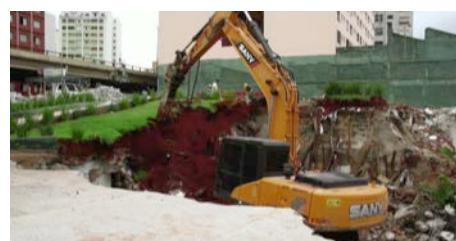
Se há uma cidade construída pelo mercado imobiliário que, como bem ressalta Gomes, funciona sem diferença ou sobressaltos, Miguel Antunes Ramos opera a partir da montagem dos elementos do próprio mercado – maquetes, vídeos de propaganda dos imóveis, performances publicitárias, situações diversas de trabalho, discursos sobre o modo de funcionamento do negócio. Essa é a estratégia que faz ver justamente como essa suposta organização suave e progressista opera uma violência simbólica no espaço urbano, esse dar a ver cuja transparência oculta a diferença que não cabe se não funcionar de forma dócil. Se a pessoa é obrigada a ser feliz – como afirmou um dos entrevistados – há aí uma coerção subjetiva que define modos de vida. Nesse sentido, é importante perceber que esses mundos hegemônicos efetuados pelo capital, através da publicidade, ao se constituírem negam outros – não só os que já existem, como também a abertura de outros possíveis, imprevistos, acidentais:

Os mundos da publicidade são mundos fechados e totalitários, uma vez que destroem ou excluem outros mundos possíveis, que já estão lá ou que poderiam vir a existir. As empresas agem sobretudo através das transformações incorporais, que chegam antes e muito mais rapidamente do que as transformações corporais. Três quartos da humanidade são excluídos das transformações corporais, ao passo que continuam tendo rápido acesso às transformações incorporais (sobretudo através da televisão). O capitalismo contemporâneo chega primeiro com palavras, signos, imagens (LAZZARATO, 2006, p. 105).

O que está em disputa aqui, portanto, são essas palavras, imagens, signos – esses universos incorporais que chegam primeiro. É desses materiais que *Banco Imobiliário* se apropria – para operar um *deslocamento*. Esse deslocamento acontece, em uma primeira instância, na própria mudança de campo – da publicidade para o cinema; do interior de um



discurso mercadológico e institucional para um filme que pensa a cidade de forma mais ampla. Além dessa operação de deslocamento, a própria montagem age explicitando essas operações. A escolha dos trechos das entrevistas, por exemplo, parece privilegiar as falas que destacam essa dimensão produtiva do mercado imobiliário, além daquelas que chegam ao mais infinitesimal das operações. A relação entre os planos também atua em uma ressignificação tanto das falas como das imagens, como acontece na sequência em que o filme faz avizinhar-se, por exemplo, a entrevista do funcionário que diz que *“atualmente eles precisam ser muito competitivos para conseguir vender grandes empreendimentos”* e a imagem de três pessoas vestidas de Peppa Pig, tentando entreter crianças que acompanham seus pais na visita a um stand de vendas. Nessa operação, *Banco Imobiliário* exacerba o apelo para a venda a qualquer custo – o que traz à tona tanto a dimensão performativa que ela adquire como até um certo ridículo da situação. Em outro momento, a duração do plano e a manutenção do silêncio são elementos que trazem à tona um gesto de não adesão, como na sequência em que o diretor pergunta para esse mesmo funcionário o que para ele é uma cidade. O entrevistado se enrola para responder, até que devolve a pergunta para a equipe, que silencia. O filme deixa o silêncio ecoar por alguns instantes, e cria uma suspensão que reitera o fato de que aquele que trabalha diariamente na construção da cidade não sabe dizer o que ela é, não tem um pensamento mais amplo a respeito da *pólis*. Em outros momentos, o filme cria um deslocamento na operação entre som e imagem ao apostar em correspondências sonoras (como o uso da música pop) que unem, por exemplo, as imagens publicitárias dos condomínios de luxo às imagens da cidade produzidas pelo filme, que enquadra prédios em construção, casas sendo demolidas ou um vendedor entediado no meio de uma grande avenida com uma placa anunciando um empreendimento.



Nesses e em diversos outros momentos, a montagem do filme investe em fazer perceber de que maneira essas engrenagens são agenciadas – tanto no discurso dos diferentes agentes, como nas imagens e sons que o filme convoca. De certa maneira, como aponta Gomes, o filme aposta em uma *“composição destas partes que deixe muito à vista estas ferramentas discursivas, dando-lhes uma espécie de golpe de encenação”* (GOMES, 2016). Ou seja, é sempre a partir das próprias ferramentas do sistema, dentro das “regras do jogo”, que o filme traceja o seu percurso, compõe as peças de seu tabuleiro. Uma sequência em que esse golpe de encenação fica bastante evidente é na entrevista com um vendedor que explica sobre as vantagens de um apartamento: *“Em todo o Brasil, não tem um apartamento mais compacto como esse daqui, que são 18m<sup>2</sup>”*. Apesar de ter sido treinado para despertar nas pessoas o desejo de ter o apartamento mais compacto que existe no país, ele diz que muitas delas, ao entrar no apartamento, consideram-no ultrajante. No entanto, o vendedor afirma que o problema não está no tamanho do apartamento, são as pessoas que não estão acostumados ainda com essa inovação: *“A pessoa entra no imóvel e fala: ‘Nossa, é muito pequeno’... Não é que o imóvel é pequeno. Ele é compacto, diferenciado. É para um público seletivo, para um público exclusivo”*. Exclusividade, distinção, esses são os elementos que importam, mesmo que o cliente não consiga nem mesmo circular pelo próprio apartamento. Nota-se que há aqui uma operação hiper individualizante dentro da homogeneidade – e as singularidades aparecem justamente como elementos positivados nessa lógica contemporânea. Em seguida, acompanhamos uma visita ao apartamento, em que o vendedor mostra a cama que fica guardada na parede e faz toda uma operação com a retirada das almofadas do sofá para que ela possa abrir. O extremo da situação revela a artificialidade da operação, em que o vendedor precisa fazer um esforço descomunal para que mesmo a principal desvantagem do apartamento – ser minúsculo – pareça uma grande oportunidade, um sucesso – o que acaba adquirindo certa comicidade.



Segundo Mesentier e Costa, a produção de um imaginário positivo, consensual, seria uma estratégia do capitalismo que eles caracterizam como *utopia degenerada*:

Trata-se de produzir um imaginário “positivo” que garanta a continuidade do *status quo*, afastando tudo aquilo que contradiz ou incomoda – alinhado com o que Harvey chamou de uma “utopia degenerada”, utilizando o termo de Louis Marin –, mediado pela paisagem produzida, no mundo real ou no virtual, que mobilize recursos da coletividade e constitua novas relações de identidade entre os grupos sociais e as parcelas do território (MESENTIER; COSTA, 2014, p. 40).

Essa utopia degenerada, que tem a paisagem como mediadora de relações de poder na cidade, é objeto de uma investigação comum a diversos trabalhos do diretor, ainda que a forma de trabalhar essa questão em *Banco Imobiliário* seja bastante distinta dos curtas-metragens anteriores. Nos filmes *E* (2014), *Salomão* (2013) e *O Castelo* (2015), havia um interesse na investigação de uma atmosfera imersiva, uma aposta na dimensão pictórica das imagens, uma atenção às formas e à *mise en scène* dos espaços filmados. Todos eles partiam de um recorte específico, como o crescimento dos estacionamentos em São Paulo no filme *E*, a construção do Templo de Salomão no filme *Salomão*, e a organização espacial e simbólica de um “castelo de luxo à beira do Rio Pinheiros”<sup>24</sup> em *O Castelo*. Nenhum desses filmes é composto por entrevistas, e as pessoas – quando aparecem – interessam muito mais enquanto figuras que compõem a *mise en scène* dos espaços do que propriamente como personagens. O protagonismo nos três filmes é conferido ao espaço. Já em *Banco Imobiliário*, essa pesquisa toma outros rumos. Enquanto os curtas investigam o espaço buscando neles uma espécie de idioma próprio, uma *língua das coisas*, que se constrói por uma maneira própria de enquadrar e montar – com uma atenção às formas e às rimas visuais – no longa-metragem, o discurso e as situações de trabalho do mercado imobiliário surgem como peças-chave, em uma vontade de se debruçar sobre um processo em curso que atua na produção da paisagem hegemônica da cidade.

Para tanto, o diretor concentra-se em observar situações de trabalho desse mercado imobiliário e utilizar imagens e sons que compõem esse universo. Nessa relação indissociável entre macro e micropolítica que rege as operações do capitalismo contemporâneo, é interessante perceber a opção por construir o circuito majoritariamente através das pessoas. Cabe observar, no entanto, que mesmo quando o filme aposta em entrevistas no formato tradicional (alguém sentado conversando com o diretor que se posiciona perto da câmera),

<sup>24</sup> Trecho extraído da sinopse do filme, publicada no catálogo da 19ª Mostra de Cinema de Tiradentes.

em nada interessa a construção da vida privada, a memória, as histórias pessoais, psicologias ou singularidades de cada indivíduo entrevistado. Importa, aqui, de que maneira as funções profissionais que desempenham acionam dizíveis, visíveis e pensáveis; como constroem um mundo que garanta as condições de possibilidade para a existência desse mercado em que trabalham. O corretor incorporador, o investidor proprietário, a construtora, o corretor que vende as unidades; cada um ocupa uma posição nesse sistema, e a relação que estabelecem com a cidade varia. Se, por exemplo, o investidor vê a cidade do alto pensando em formas de valorizar as regiões onde atua, o incorporador vai negociar os terrenos – e para isso tem uma relação corpo-a-corpo nas ruas para prospectar as áreas que servem para compra, descobrir quem são e negociar com os proprietários dos imóveis. Já os que vendem precisam conhecer de forma apurada os desejos, hábitos e características dos possíveis clientes.

Em uma passagem emblemática acerca desse modo de funcionamento, um funcionário de marketing que trabalha em uma empresa premiada como a melhor do mundo em uso de links patrocinados do Google, conta que eles têm 700 mil palavras patrocinadas – e explica a estratégia que os fez vencedores: foram os primeiros a utilizar palavras com erros de português. Um exemplo que ele dá é a palavra gravidez, que utilizam escrita com a letra *s*: “*Gravidez pressupõe aumento de família, aumento de família pressupõe mudança de lar, de casa*”. Até os erros de português cometidos pelos clientes são material para a venda. Parece não haver nada que não seja possível incorporar, quando até as corruptelas da língua são sobrecodificados pela publicidade. Assim, mesmo que os modos variem, há algo que une todas essas experiências: o objetivo de tornar o negócio o mais rentável possível – independente do que aquilo vai significar, seja para o bairro como um todo ou para o morador ao lado que vai perder a luz do sol por conta de um alto prédio que será construído a quatro metros de sua casa. Como afirmou a voz em *off* que abriu o filme, “*esse é o jogo*”.

O título do filme materializa a referência ao jogo de mesmo nome: Banco Imobiliário. Através de seu tabuleiro – entre bairros e ruas do Rio de Janeiro e São Paulo, distribuídas numa montagem sem nenhum critério geográfico – muitas crianças aprenderam que é mais caro construir no Leblon do que na Av. Brasil, e que a Av. Brigadeiro Faria Lima é mais valorizada do que a Av. Pacaembu. No jogo, assim como no mercado imobiliário, os bairros e ruas são vistos como matéria de base para potenciais investimentos. O gesto do filme é justamente o de perceber como esse jogo acontece tomando a própria cidade de São Paulo

como tabuleiro, enquanto negócio que envolve a valorização dos bairros e a expansão imobiliária.

A relação com o jogo fica um pouco mais complexa quando lembramos da recente iniciativa de Eduardo Paes, prefeito do Rio de Janeiro, que fez uma parceria com a Estrela para produzir, ao custo de R\$ 1,05 milhão, uma versão do jogo Banco Imobiliário chamado “Cidade Olímpica”, e distribuir R\$ 20 mil exemplares nas escolas públicas da cidade. Além de se tornar acervo das bibliotecas e salas de leitura, eles também seriam oferecidos como prêmio aos melhores alunos da rede municipal. Na capa do jogo, além da logomarca da Prefeitura, estão presentes os seguintes dizeres: *“O Rio se reinventa, os investimentos se multiplicam. Faça o lance certo e seja um vencedor nos negócios”*. Já o tabuleiro é composto pelas obras realizadas durante a gestão de Eduardo Paes, como a Clínica da Família, a Transcarioca, a Transoeste e o Museu do Amanhã, apresentadas no jogo como “empresas que podem proporcionar muitos lucros a seu proprietário”.<sup>25</sup> Entre as autarquias municipais, o jogador pode inclusive investir na RioFilme, empresa que atua na expansão, distribuição e estímulo da produção audiovisual.



Segundo a Secretaria Municipal de Educação, o jogo pode ser útil principalmente nas disciplinas de Geografia, História e Matemática. Ou seja, trata-se de uma política que propõe um aprendizado nas escolas públicas cujo olhar das crianças para a cidade é inteiramente voltado para seus empreendimentos e valor econômico. O que aparece aqui é a relação direta entre as políticas públicas e um projeto imobiliário de cidade – fundamental para que ele

<sup>25</sup> Informações extraídas de reportagens que noticiaram o fato à época. Disponíveis em: <http://politica.estadao.com.br/noticias/geral,paes-distribui-em-escola-publica-banco-imobiliario-com-marcas-da-propria-gestao,999752> <http://opinioenoticia.com.br/brasil/nova-edicao-de-banco-imobiliario-promove-obras-do-eduardo-paes/> <http://educacao.uol.com.br/noticias/2013/02/22/prefeitura-do-rio-vai-distribuir-nas-escolas-banco-imobiliario-que-exalta-obras-de-paes.htm>. Acesso em: 28 abr. 2016.

possa ocorrer, através de investimentos cruzados e leis que garantam a existência desse tipo de empreendimento. O filme, no entanto, não chega a trabalhar frontalmente essa questão. Concentra-se no mercado imobiliário e repete o gesto operado por ele, de montagem para dentro. Nesse sistema fechado composto apenas pelos discursos e imagens produzidos pelo mercado imobiliário, essa relação com o Estado fica de fora e acaba reforçando a sensação de uma certa autonomia conferida à iniciativa privada.

Se o filme escolhe – em um gesto atento e minucioso – perceber as formas de operação do *poder sobre a vida* do mercado imobiliário; além de deixar de fora a relação com o Estado, ele opta por manter no extracampo as *potências da vida* que a todo tempo insistem em brotar por todos os lados e em criar suas próprias *possibilidades irreduzíveis* (PELBART, 2002). Nesse sentido, *Banco Imobiliário* acaba criando também, de certa forma, um sistema fechado. Joga o jogo dentro das regras. Conforme aponta Juliano Gomes, ainda em seu texto acerca do filme: “A segurança particular de Banco Imobiliário não deixa entrar esses vizinhos desviantes (o trágico, o errante), e, de maneira ambígua, acaba por reafirmar, como método, a lógica que ele tão bem examina” (GOMES, 2016).

O gesto que o filme realiza na relação que estabelece com a cidade, nesse sentido, acaba tendo algo de constatação acerca de um modo de funcionamento de um circuito hegemônico que organiza o espaço urbano. Ao mesmo tempo, ele aproxima esse poder das vidas singulares percebendo, a cada operação, de que maneira ele efetua mundos e modula os desejos e modos de habitar a cidade. Assim, num gesto de afastamento por dentro, chafurdando no que há de mais infinitesimal em um poder aparentemente macropolítico, ele destrincha os modos de produção e sobrecodificação<sup>26</sup> subjetivas operadas por esse mercado sobre o espaço urbano e as vidas que nele têm lugar. O filme então faz o movimento de decodificação, criando o espaço onde o macro e o micropoder se avizinham de forma inextrincável, e deixa para o espectador, no extracampo, a resposta à pergunta silenciada: o que é uma cidade? Se há brecha, talvez seja nesse outro modo de perceber a cidade – que tensiona aquele do mercado imobiliário – que as singularidades irreduzíveis podem criar o espaço por onde se esgueirar.

---

<sup>26</sup> Essa noção de sobrecodificação fica bastante clara no uso dos erros gramaticais para venda de imóveis, mapeando uma singularidade e incorporando-a dentro dos códigos do marketing digital.

## 2.2. Figurações do Progresso

### 2.2.1. Lamento sinfônico de um projeto de país

Se *Banco Imobiliário* mergulha nas operações do capitalismo contemporâneo a partir de um mercado que comanda a forma hegemônica de organização das cidades hoje, *Brasil S/A* atenta para uma outra esfera de poder: a de um projeto moderno de país que retorna com força na última década. Para tanto, articula elementos que compõem uma espécie de painel do qual o filme opera um distanciamento – sintetizado no furo no globo azul da bandeira nacional que flamula ao longo de todo o filme sobre a cidade de Recife. Assim como em *Banco Imobiliário*, há aqui a identificação de um projeto hegemônico e a proposição de um afastamento que seja também a afirmação de uma estética que faça frente a ele – no caso, a montagem de blocos através de uma operação que ressalta a heterogeneidade de elementos e situações em que o lema da bandeira se desdobra.

*Brasil S/A* começa com um espelho d'água em deslocamento. Aos poucos, jorros e respingos brotam na imagem. O plano bastante próximo e longo nos leva a atentar para as formas e texturas da água em movimento. O som dessa revolução de águas ocupa toda a banda sonora, até ser interrompido pela buzina de um navio, que ressoa. A imagem corta então para uma imensa chapa de aço que se move pela água e ocupa quase todo o plano. Ela rasga a superfície, criando um grande tapete de espuma branca, cujo movimento vimos de perto no plano anterior. Inicia-se então uma música sinfônica apoteótica. De uma grande porta do navio, várias retroescavadeiras saem ordenadamente, como num desfile militar. Caminhões carregam essas máquinas por uma rodovia. Um plano geral visto de cima ressalta o rasgo na paisagem provocado pela estrada – principal forma de deslocamento de cargas em um país de matriz rodoviária. A pista está vazia, apenas o desfile de máquinas segue imponente, acompanhado da sinfonia apoteótica. No auge da música, corta para o preto.

Essa primeira sequência reúne diversos elementos que vão ser desdobrados e trabalhados ao longo do filme. A relação com as máquinas é um deles: *Brasil S/A* se aproxima desses aparatos tornando-os muitas vezes o foco central das cenas em que figuram. Poderíamos dizer que eles equivalem – ou até mesmo superam – os corpos humanos em importância. O foco concedido às máquinas, no entanto, não é apenas enquanto realizadoras de tarefas mecânicas, em oposição a uma suposta organicidade humana. Pelo contrário,

diversas sequências trabalham seus movimentos enquanto elementos plásticos, a partir de um balé que destaca sua dimensão performativa – afastando-as do que seria sua natural vocação funcional. Há uma aposta na *mise en scène* das máquinas, uma atenção às formas como elas desenham o espaço, ou nele interferem.

O ápice dessa proposta acontece quando retroescavadeiras dançam regidas por uma espécie de maestra de biquíni que coordena toda a movimentação. Os braços da retroescavadeiras em nenhum momento vão até o solo para revolvê-lo e deslocar montantes de terra. Elas simplesmente movimentam-se de um lado para o outro, juntas, em uma coreografia. No filme anterior de Pedrosa, *Em Trânsito*, essa investigação de um balé das máquinas já estava em curso. Ali uma retroescavadeira dança regida pelo personagem principal – um rapaz negro, de *dreadlocks* no cabelo, que teve seu barraco demolido pela Prefeitura – porém ali vestido como um maestro, de fraque e usando a máscara do governador à época, Eduardo Campos.



Mesmo nas sequências em que as máquinas estão de certa forma cumprindo sua função, o filme explora a força expressiva de suas formas e movimentos, como na sequência de abertura descrita acima. Outro momento emblemático é quando os trabalhadores da cana se deparam com a chegada de um aparelho cortador. Depois de acompanharmos uma sequência dos trabalhadores em seu esforço para cortar um pequeno montante de cana, vemos então, em um plano geral, o percurso da máquina que atravessa o quadro deixando para trás um linha inteira de cana cortada. Em seguida, um close frontal ressalta o movimento giratório das engrenagens: uma boca feroz prestes a devorar-nos. Além da violência simbólica que a máquina opera na relação com o trabalho braçal dos trabalhadores que são por ela substituídos – uma questão de escala produtiva – há também ali uma força expressiva que emerge da forma com que o filme escolhe olhar. Nesse sentido, é possível perceber em *Brasil*



S/A um duplo gesto: ao mesmo tempo em que há um deslumbre por suas dimensões e movimentos – que em algumas sequências adquire uma plasticidade impressionante – há também uma crítica a esse projeto moderno que tem se instaurado com força no país e no qual elas desempenham papel central. Essa abordagem se desdobra por todo o filme, que incorpora a grandiosidade do projeto moderno em suas opções estéticas, e justamente através dessa imponência, introduz uma ironia que nos afasta de toda aquela plasticidade.

O filme se organiza através de blocos que se relacionam para compor esse mosaico do desenvolvimentismo brasileiro: um homem cata caranguejos no mangue do Rio Capibaribe, enquanto serras elétricas devastam suas raízes aéreas. Depois de ver sua atividade ser substituída por uma máquina ágil e feroz, um trabalhador rural da cana dança com seu facão como um Quixote, e em seguida toca fogo na plantação e vai trabalhar como operador de retroscavadeiras na construção civil – onde conduz uma das máquinas no balé coletivo de retroscavadeiras citado acima. Negros e mulatos passam pó de arroz no rosto para embranquecerem e dançarem um Maracatu Nação em homenagem à realeza. Uma mulher utiliza o serviço do caminhão cegonha para se deslocar dentro de seu próprio carro numa cidade imobilizada pelo tráfego intenso. Em uma espécie de propaganda de um carro blindado, acompanhamos a montagem do automóvel numa fábrica e o risco que o motorista corre nas ruas ao ter seu carro lavado por homens que o abordam num sinal de trânsito. Após ter o templo ejetado aos céus como um foguete, evangélicos rezam fervorosamente ao som da música *The Sound of Silence*. Em um planeta vermelho, onde provavelmente chegaram após o lançamento do foguete, as retroscavadeiras encontram petróleo. Enquanto isso, ao longo de todo o filme, a bandeira do Brasil com um furo no meio flamula por sobre os enormes prédios de Recife, até que – ao final – o sol se alinha com o furo redondo. Diversas pessoas que até então viviam suas perfeitas vidas numa praça artificial, cenográfica, olham para o sol e se desmaterializam.

Essas são as situações que se entremeiam e se sucedem ao longo do filme. São espaços e acontecimentos que não guardam entre si nenhuma continuidade narrativa ou espacial – nem mesmo têm em comum um pressuposto naturalista ou deliberadamente ficcional. A criação dessa contiguidade entre eles é realizada por uma operação de montagem, que cria esse espaço em que os blocos podem avizinhar-se e compor, pelo conjunto, uma espécie de painel de uma sociedade orientada para o futuro – porém o tempo todo marcada pelo

passado, à medida que esse projeto industrial, das máquinas, é um projeto moderno que se consolidou em meados do século XX. Esta referência a uma modernidade anterior é também realizada no trabalho de som. Através do uso da música sinfônica, orquestrada, *Brasil S/A* nos remete às *sinfonias da cidade*, como ficou conhecido um grupo de filmes que, nas décadas de 1920 e 1930, debruçaram-se sobre as metrópoles com o intuito de capturar os seus movimentos através do cinema – ao perceber uma correspondência entre a cinética presente nas grandes cidades e a própria natureza da imagem em movimento:

Para Grierson a forma sinfônica se preocupa com a orquestração do movimento, por isso vê a tela em termos de fluxo e não permite que o fluxo seja quebrado. Os episódios e eventos se forem incluídos na ação, são integrados no fluxo. A forma sinfônica tende também a organizar o fluxo nos termos de movimentos diferentes, por exemplo, o movimento para o alvorecer, movimento dos homens que vêm trabalhar, movimento das fábricas em plena atividade, etc., etc. (MARTINS, 2008, p. 75-76).

É importante destacar que naquele momento os filmes apostavam em uma construção dramática visual e sonora que desejava expressar a velocidade, o *frenesi* da vida urbana. Mais do que a busca por um enredo, a investigação passava pela orquestração do movimento, onde o ritmo organiza a montagem. Entre o experimental e o documentário, são filmes que investem nas potencialidades plásticas da imagem e do som, porém sem abandonar o tempo histórico, sem derivar para a total abstração. Ocupam-se do cotidiano das cidades, debruçam-se sobre sua *mise en scène* e modos de funcionamento. Segundo India Martins, as sinfonias estavam interessadas em “revelar o ritmo da cidade com a recente urbanização” e expressavam o “fascínio dos cineastas pela dinâmica da cidade, movimento que só pode ser registrado pelo cinema” (Ibidem, p. 75). No Brasil, um filme emblemático dessa produção foi *São Paulo, Sinfonia da Metrópole* (Rodolfo Lex Lustig e Adalberto Kemeny | SP | 1929).

Fazendo a passagem para *Brasil S/A*, produzido quase um século depois das sinfonias da cidade, é possível dizer que o objeto central deixa de ser especificamente as metrópoles; ele amplia o escopo para o próprio projeto moderno que transforma o Brasil em “sociedade anônima”.<sup>27</sup> É possível dizer que, por um lado, o filme remete àquele momento de

<sup>27</sup> Outra referência aqui é em relação ao filme *São Paulo S.A.* (Luís Sérgio Person | SP | 1965), que se debruçou sobre o crescimento industrial, percebendo a sua influência sobre os modos de vida da cidade de São Paulo. O filme traça paralelos entre o momento desenvolvimentista por que passou São Paulo no final da década de 50 e a crise na vida do protagonista Carlos. Vários planos-sequência unem na mesma imagem os conflitos do protagonista e os prédios da cidade, revelados sempre com uma motivação dramática, na conclusão das cenas, como enquadramento final. Em outros momentos, os diálogos e divagações do personagem acontecem enquanto ele caminha pelas ruas paulistanas, criando uma sensação de vertigem. Contribuem para essa sensação uma descontinuidade espacial dos diálogos (ele na rua e a interlocutora dentro de um apartamento, por exemplo), que aponta para um descompasso, um desencontro e uma solidão provocados pela vida em

investigação por incorporar tanto o uso da música sinfônica quanto o ritmo como elemento fundamental da montagem. Em *Brasil S/A*, o trabalho de som está intimamente conectado com a escolha dos planos, a temporalidade de cada imagem, o momento do corte e até mesmo com os propósitos da sequência. Em vários momentos, é o som que confere a elas o seu sentido – e torce o naturalismo – como é o caso do transporte de retroescavadeiras transformado em desfile apoteótico, o balé de retroescavadeiras que passa a ser também contagem regressiva para o lançamento de um foguete, o hip hop que transmuta a sequência do carro blindado em publicidade entusiasmante. Ainda sobre as aproximações com as sinfonias, é possível dizer que existe também em *Brasil S/A* certo fascínio, não pela dinâmica das cidades – conforme destacou Martins acerca dos filmes produzidos nas décadas de 20 e 30 –, mas principalmente pelos movimentos produzidos pelas máquinas de grande porte, ainda que com uma carga de ironia.

A leitura de *Brasil S/A* parece indissociável desse gesto de distanciamento por ele proposto. Há aqui uma dimensão crítica que se deseja radiografar um estado de coisas com o qual não compactua, destacando a estranheza que o constitui. Nesse sentido, a montagem não tenta reproduzir o movimento acelerado das cidades, antes talvez sua paralisia – provocada pelos volumosos engarrafamentos. Se no século passado havia esse fascínio pela dinâmica das cidades, em *Brasil S/A* o que percebemos ao final é um desencantamento com esse projeto desenvolvimentista que envolve tanto as cidades como todo o país. Cabe destacar, ainda, que o próprio uso da música sinfônica aqui não é feito de forma ininterrupta. Em diversos momentos ela silencia e ficamos com os sons ditos ambientes, porém aqui construídos a partir de suas potencialidades expressivas, sem a necessidade de um lastro naturalista – muito pelo contrário, atua produzindo estranhamento. A música é toda composta e gravada para o filme, e em muitos momentos introduz outras camadas à imagem, seja produzindo uma imersão, seja acrescentando a elas justamente esse afastamento crítico, uma ironia que nos leva a pensar de que maneira – por quem, a partir de que políticas – o país está sendo orquestrado.

Para trabalhar esse projeto moderno de país, Pedroso debruça-se também sobre questões específicas relacionadas ao modo de vida urbano. Nos blocos dedicados à cidade, o carro aparece como elemento central. Um deles começa com uma mulher saindo da garagem

---

São Paulo. O ápice dessa construção se dá quando Carlos deixa a cidade, após roubar um carro. Ele grita “Tchau, São Paulo!”, e então sobe uma música operística, enquanto vemos imagens de edificações da cidade.

dentro de seu New Beetle amarelo, reedição do Fusca cujo slogan da propaganda realizada pela Volkswagen foi: “*O que estava faltando no trânsito: simpatia*”. Irritada porque o trânsito na rua está completamente engarrafado, a mulher pega o celular e aciona o aplicativo *Cegonha*. Observa o ponto mais próximo e vai até lá. Uma fila de carros aguarda para subir em um caminhão cegonha. Acompanhamos o trajeto do caminhão circulando pela cidade, com diversos carros em cima. Vemos então várias cenas que acontecem dentro dos carros, sempre no mesmo valor de plano, o que reforça a correspondência entre elas: duas crianças gêmeas no banco de trás jogam videogame, cada um no seu aparelho. Um homem ao volante come um sanduíche, uma mulher dorme com seu tapa olhos e travesseiro de pescoço. Todos otimizam o seu escasso tempo durante a viagem. A personagem que saiu em seu New Beetle termina de se maquiar, abre o teto solar e fica de pé, com metade do corpo para o lado de fora do carro amarelo e toda a simpatia que faltava ao trânsito, enquanto circula pela cidade lá do alto, no segundo andar do caminhão cegonha.



Essa sequência é uma proposta um tanto debochada que Pedroso faz para pensar a questão da mobilidade urbana, contemplando ao mesmo tempo a otimização do tempo e a necessidade de estar encapsulado dentro do seu próprio automóvel. Considerando que no intenso tráfego de Recife o carro apenas confirma a impossibilidade da plenitude de sua velocidade, *Brasil S/A* inventa uma saída. Apesar da clara ironia, essa proposição parece bastante adequada para garantir o conforto, a segurança e a privacidade buscados nos automóveis, questões que o investimento nos transportes públicos não resolveria. Hissa e Nogueira, ao investigarem o que o uso do carro promove em termos dos modos de circulação e vida na cidade, afirmam uma produção de experiências marcadas sobretudo pelo privado:

O privado se insinua não apenas no que diz respeito ao capital, tão evidente na cidade, mas, também, no que parece se colocar como elemento compositor de um modo hegemônico da experiência subjetiva: privar-se do outro, do risco da

alteridade; da política, como possibilidade do dissenso; viver o *temor da heterogeneidade*, a busca pelo gozo constante e pela segurança, na sociedade de consumo imperativo; privar o outro de movimentar-se nessa sociedade; deixar enrijecida a dinâmica social (HISSA; NOGUEIRA, 2013, p. 69).

Esse privar-se do outro, do risco, é um gesto que se relaciona com o que Lieven De Cauter (2004) chama de “civilização capsular”, para pensar uma vivência na cidade cada vez mais mediada por cápsulas que criam uma barreira à superfície de contato entre corpo e espaços públicos. Essa ideia de cápsula aplicada à arquitetura foi utilizada por um grupo de arquitetos do chamado Metabolismo, movimento lançado em 1960 a partir do manifesto intitulado “Metabolism: A Proposal for a New Urbanism”.<sup>28</sup> Suas propostas caracterizavam-se por projetos utópicos baseados em alta tecnologia e na produção industrial, e buscavam responder à escala e à complexidade da cidade. Kurokawa, um dos integrantes do movimento, defendia a cápsula como modelo da arquitetura do futuro, onde “*o homem, a máquina e o espaço constroem um novo corpo orgânico que transcende a confrontação [...] que cria um ambiente voltado para si mesmo*” (KUROKAWA apud SCHVARBERG, 2011, p. 15). De Cauter se apropria do termo para dar a ele uma conotação crítica, pensando o encapsulamento como uma forma de isolar-se da vida pública, um modo de viver na “cidade genérica”<sup>29</sup>, em que a condição de estar constantemente em trânsito torna-se universal. Essa forma urbana marcada pelo permanecer *em trânsito*<sup>30</sup> foi uma proposta defendida pelo planejamento modernista das cidades europeias no século XX, que previa sua vocação como um lugar de passagem e, conseqüentemente, a morte das ruas:

O modernismo característico de boa parte do século XX vai priorizar a segmentação, especialização e funcionalidade do traçado urbano, integrando os espaços através das rodovias, cuja modernidade residiria em sua capacidade de produzir circulação motorizada. Segundo Le Corbusier, um dos expoentes desse movimento, era preciso ‘matar a rua’ para transformá-la em ‘máquina de tráfego’ (FRÚGOLI JR., 1995, p. 16).

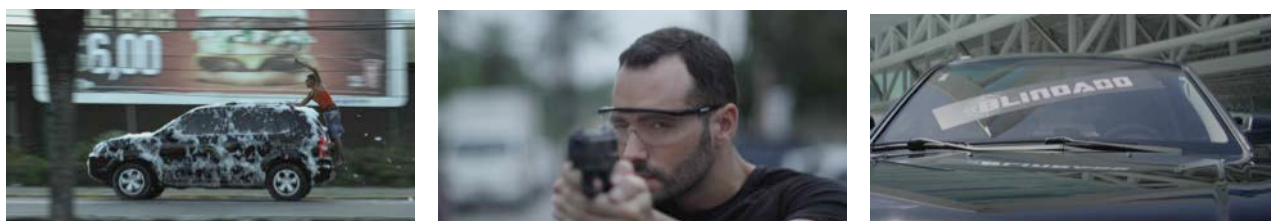
Considerando que *Brasil S/A* propõe uma atualização do olhar para o projeto moderno de país que experimenta uma nova etapa no Brasil do século XXI, é curioso perceber que Pedroso não filma as ruas de Recife em sua existência cotidiana. Contrariamente aos filmes abordados no primeiro capítulo, em que a circulação pelas ruas à altura do chão e os modos de vida singulares que nelas tinham lugar eram elementos centrais, *Brasil S/A* –

<sup>28</sup> O manifesto “Metabolism: A Proposal for a New Urbanism” foi apresentado no formato de um panfleto na World Design Conference em Tóquio, em 1960 (SCHVARBERG, 2011).

<sup>29</sup> Termo utilizado por Rem Koolhaas (2014).

<sup>30</sup> Cabe ressaltar que o já citado curta-metragem anterior de Marcelo Pedroso, *Em Trânsito*, dedica-se a pensar a política de estímulo aos automóveis no Brasil – e, mais especificamente, na cidade de Recife.

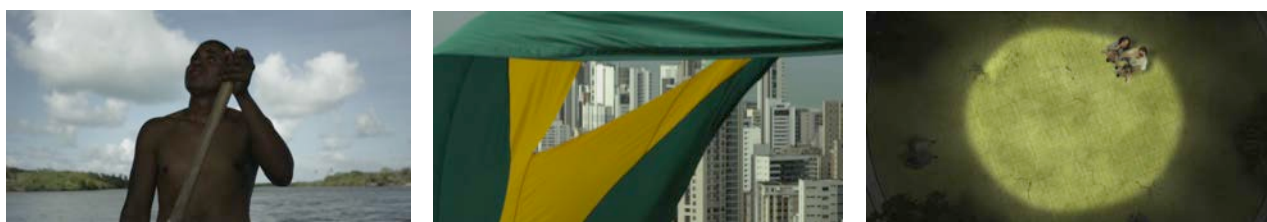
quando filma a cidade – concentra-se na perspectiva dos automóveis. Uma outra sequência do filme segue explorando essa questão: em uma montadora de automóveis, vemos os trabalhadores medindo peças dentro de uma estrutura de metal ainda toda vazada. Começa então uma música de *hip hop*, que segue enquanto acompanhamos um homem se deslocando dentro de seu automóvel, pelas ruas. Ele para em um sinal de trânsito. Alguns homens se aproximam do carro e começam a lavar o vidro. De dentro do automóvel, o motorista faz um sinal negando a lavagem. Os homens da rua ignoram e seguem ensaboando o carro. Além do vidro, eles ensaboam a lataria, até deixar o carro completamente coberto de espuma. O sinal abre e o carro arranca. Um dos homens que estavam limpando fica pendurado do lado de fora do automóvel, pegando carona no para-choque traseiro. Ao som da música, o rapaz gira o braço esticado para o alto, curtindo a aventura, enquanto o carro se desloca em alta velocidade. Vemos então um atirador com uma pistola mirando. O carro segue com o homem pendurado atrás. O atirador dispara. O carro gira. Ele dispara novamente. O carro continua girando. Vemos então alguns flashes dos homens lavando o vidro do carro no sinal. O carro gira novamente e então vemos colado no vidro frontal um adesivo escrito: Blindado. É possível perceber que, nesse momento, o carro não está mais na rua, e sim numa concessionária, pronto para ser vendido.



Essa sequência dura cerca de um minuto e meio e dialoga bastante com a linguagem publicitária. Talvez esse seja o momento do filme em que essa relação fique mais explícita, apesar de estar presente também em outras sequências. É curioso perceber que a blindagem não serve para defender o dono do automóvel dos rapazes limpadores – que supostamente representariam o perigo iminente –, e sim dos tiros disparados pelo atirador de elite que mira no homem pendurado no para-choque traseiro. Ele pode então baleiar à vontade, sem que precise se preocupar em errar a mira e atingir o dono do automóvel. Ou seja, a proteção aqui age em relação ao próprio esquema de segurança criado, alimentando uma lógica de funcionamento social pautada pelo medo e – de novo – pelo encapsulamento. O diálogo com a linguagem publicitária, já analisado no filme *Banco Imobiliário*, aqui reforça a estreita

relação dos desejos e formas de vida com essa atividade que se configura como uma das principais máquinas produtoras de subjetividades do capitalismo atual.

Como um compasso que se repete em diversos momentos ao longo do filme, a bandeira do Brasil, com um furo na parte da circunferência azul do “Ordem e Progresso”, flamula no alto de um prédio em construção, por sobre o amontoado de arranha-céus da cidade de Recife. Essa sequência é uma espécie de síntese da proposição do filme, e talvez a mais simbólica, que a todo momento nos lembra que os blocos que estamos acompanhando são parte desse projeto furado de país, que ofusca. Esse ofuscamento produzido pela bandeira é trabalhado na imagem em dois momentos principais. Logo no começo, vemos um homem remando num rio, com a natureza ao redor. O cenário é idílico, e o áudio também remete a um espaço bucólico, com sons de pássaros. De repente, uma sombra encobre todo o corpo do homem. Ele olha para cima, intrigado. Vemos então a bandeira do Brasil flutuando. Voltamos ao homem remando. Quando o plano abre, percebemos que o que fazia sombra nele era uma ponte de concreto, que está sendo construída sobre o rio. Mais uma vez, a montagem opera criando contiguidades entre planos que não estão próximos espacialmente, nem se relacionam em uma progressão narrativa pautada pelos acontecimentos. É um gesto deliberado de produção de sensações e sentidos que emergem da conexão entre os planos, à medida que reconfigura tanto o sombreamento do remador como a ponte construída sobre ele: é o filme que inventa essa imagem formada pela relação entre os planos, ela não está posta *a priori*.



Ao final, esse trabalho com as sombras se intensifica e se conclui. Depois que o ex-trabalhador de cana que passa a conduzir a retroescavadeira encontra petróleo num país vermelho – onde provavelmente chegaram depois de serem lançados como foguete –, a bandeira furada volta a flamular. Vemos então várias pessoas em uma praça artificial, que na verdade está mais para *playground*, cujo cenário é inteiro estático, um chão verde e prédios em volta, tudo feito em *chroma key*. O diálogo com a publicidade retorna: parece que estamos

dentro de uma propaganda das áreas de lazer de condomínios fechados. Ali, todos vivem suas vidas assépticas na mais perfeita ordem: um senhor lê o seu jornal, uma família faz um piquenique, a filha tira fotos da mãe que posa. Nesse momento, a filha avista algo e aponta. A bandeira se movimenta. Uma grande sombra começa a encobri-los, um a um. Eles levantam-se e dirigem-se para o extracampo. Vemos então um círculo de luz, no meio da sombra que ocupa todo o espaço ao redor. É o furo da bandeira. Um a um, todos caminham para o círculo de luz. Com o auxílio de binóculos e lunetas, olham para cima. O sol se alinhou com o buraco da bandeira do Brasil, e a luz desintegra todos que estão em sua mira. A fumaça na qual seus corpos se transformaram é sugada por esse buraco, em direção ao Sol. Foram queimados pela luz da ordem e do progresso, por esse projeto moderno, burguês, que até ali estavam vivendo em sua plenitude.

Cabe ressaltar que o filme não opera a partir de individualizações. Os seres humanos aparecem muito mais como figuras que compõem uma determinada organização social do que como protagonistas com suas vidas privadas, conflitos e questões psicológicas. As pessoas só existem à medida que se relacionam com o entorno, com o espaço ao redor ou acionam alguma rede. Os corpos são matéria expressiva, parte da paisagem, atuam fortalecendo a construção da cena. Diferentemente de *Banco Imobiliário* – que por um lado também não se interessava pelas vidas pessoais de seus personagens, porém se concentrava em perceber como o poder age no infinitesimal das existências e subjetividades – em *Brasil S/A* a estratégia é mais marcadamente macropolítica. Trata-se de iluminar de que maneira esse projeto moderno opera criando imagens que se descolam levemente do real – seja na *mise en scène*, nas montagens ou no desenho de som – causando um estranhamento que nos faz olhar de novo para espaços e situações outrora familiares.

Assim, em um duplo gesto, o filme propõe uma pictorialidade imponente, saturada, em diálogo com a linguagem publicitária para extrair dela fisionomias do progresso que causam uma suspensão, uma dobra – através da forma de construir as paisagens, as situações, os movimentos das máquinas, a música – que produzem um afastamento crítico que revela até onde esse projeto pode nos levar. Podemos dizer que o filme olha para esse projeto hegemônico buscando destacar as engrenagens dessa máquina produtiva da “*Ordem e Progresso*”, a partir da invenção de situações que por um lado seriam cotidianas, mas aqui se descolam do real instituído. Nesse sentido, *Brasil S/A* constitui uma heterotopia à medida que



“tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis” (FOUCAULT apud PRYTHON, 2015, p. 71). Assim, através de seus agenciamentos e montagens, o filme cria esse espaço que torna possível que termos improváveis se avizinhem – aquele instaurado pelas heterotopias.

### 2.2.2. Futuro e esquecimento no ano 2000

Para amplificar essas pontes e conexões, proponho aqui o retorno a um filme da década de 1960 que também se debruçou sobre esse projeto moderno de país, operando uma crítica à noção de Progresso: *Brasil Ano 2000* (Walter Lima Jr. | RJ | 1968). Lima Jr. constrói um Brasil pós apocalíptico, devastado pela Terceira Guerra Mundial, no qual uma família de imigrantes saída de Brasília em direção ao Norte chega a uma pequena cidade chamada *Me Esqueci*. O trio é recrutado por um indigenista para fingir-se de índios durante a visita de um general. No dilema entre integrar-se ao sistema ou preservar as trajetórias individuais, a família caminha para a desagregação enquanto a cidade se prepara para o lançamento de um foguete espacial.

Apesar de produzido em 1968, como o próprio título sinaliza, *Brasil Ano 2000* propõe um tempo diegético na transição entre milênios, o que materializa a questão central do filme: um país orientado para o futuro que oscila entre a promessa e o esquecimento. Enquanto a memória coletiva do país está esquecida, e o *arquivo geral de tudo* está debaixo da terra entre esqueletos e uma biblioteca subterrânea, a matriarca preocupa-se ferrenhamente em guardar o carrinho com objetos do falecido marido – memória familiar que acaba constituindo-se como um fardo que eles precisam carregar. Nesse tempo entre o horizonte de expectativas para o lançamento de um foguete espacial e o apagamento do passado e da cultura tradicional – onde, por exemplo, os índios são apenas um pastiche, uma atração turística – os personagens vivem em um presente esvaziado, um tempo que é mais um hiato entre o que já houve mas ninguém mais sabe, e aquilo que todos esperam mas não sabem se ocorrerá. O nome da cidade é emblemático desse apagamento da memória coletiva: *Me Esqueci*. Um espaço-tempo alegórico que representa o território do esquecimento que seria o Brasil. De acordo com Xavier:

A alegoria pressupõe uma permanência de estrutura e uma diferença de superfície gerada pela criação desse microcosmo, onde se encena o futuro mas se quer iluminar

dados essenciais da condição presente. Esse pequeno universo tem configuração especial como *lugar geográfico e social*. Se é próprio da alegoria espacializar seus conceitos, *Me Esqueci*, como foco da representação, explicita os termos do diagnóstico no seu próprio nome: lugar periférico, ele não tem memória e não se tem memória dele (XAVIER, 2012, p. 207).

Essa estratégia alegórica, em que os espaços das ações se estruturam como microcosmos fechados e fictícios – cujas características são reveladoras das proposições do filme – esteve bastante presente nas produções das décadas de 1960 e 1970 no Brasil. Esses espaços podem receber nomeações reveladoras – como a mítica e satírica *Eldorado de Terra em Transe* e essa cidade sem memória ou identidade chamada *Me Esqueci*, em *Brasil Ano 2000* – ou “reiterar um traço distintivo que sinaliza a deliberada esquematização” (XAVIER, 2012, p. 39), como os espaços vazios de *O Anjo Nasceu* ou *Bang Bang*. Nota-se que são espacialidades que representam conceitos, escondem uma chave de leitura que precisa ser revelada para que o entendimento completo se realize e o significado crítico venha à tona. Essa operação velada precisa ser conectada também ao momento histórico, considerando que o país vivia uma ditadura militar e a crítica precisava ser feita de forma enviesada para escapar da censura.

O modo como se organiza a cidade de *Me Esqueci* também é interessante para pensar a forma de abordagem urbana em *Brasil Ano 2000*. Além do Serviço de Educação do Índio, onde os personagens ficam hospedados, a locação mais importante é um espaço também bastante alegórico, que simbolizaria uma espécie de centro da cidade. A fachada externa é de uma Igreja, mas ao redor funciona também uma feira livre. Já em seu interior, estão reunidos lado a lado inúmeros elementos que compõem as institucionalidades de uma cidade: hospital, prisão, praça, espaço de comício político, local onde as crianças brincam – tudo acontece ao mesmo tempo ali dentro. Esse espaço circunscrito simboliza o vetor de unidade que organiza a multiplicidade. Se o cenário propõe essa constelação de elementos, numa espécie de colagem, por outro lado a narrativa é construída de forma progressiva e linear: a trama é que nos conduz ao longo do filme, respeitando as contiguidades temporais e espaciais, dentro de uma lógica de causa e efeito relacionada às trajetórias dos personagens. Afora isso, a estrutura incorpora a contagem regressiva para o lançamento dos foguetes, em uma estrutura dividida em capítulos que vão do 8 ao 0, nos lembrando que tanto a narrativa como a cidade de *Me Esqueci* seguem orientados para esse grande acontecimento futuro.

Outro elemento importante nessa operação crítica proposta pelo filme é o desenho sonoro, que realiza disjunções em relação à imagem que agudizam a ironia de Lima Jr. Um exemplo é a sequência em que os personagens fantasiados de índios chegam pela primeira vez no tal centro da cidade alegórico descrito acima. Enquanto atravessam a feira livre que acontece na área externa, o áudio é composto pela gravação de uma aula de inglês. Em seguida, os personagens entram de fato no centro, onde – entre outros diversos acontecimentos – um político começa a fazer um comício. Nesse momento, uma música sacra em alto volume invade a banda sonora, e compete com a fala do político, impedindo que o seu conteúdo seja compreendido. Essa cacofonia continua até o final do discurso. Quando o político acaba de falar todos aplaudem, sem que nós tenhamos tido acesso a essa escuta. Em outros momentos, o filme aposta em números musicais, onde os atores interrompem sua ação na cena para se engajarem em performances de canto e dança – que questionam o lançamento do foguete, a visão dos índios como seres primitivos, a sociedade de consumo e a figura paterna como autoridade familiar. Assim, apesar de distintos na forma de construção, é possível perceber uma proximidade em relação a *Brasil S/A*, no sentido de uma aposta no trabalho de som como um espaço de embate e proposição crítica – o que também está presente em outros filmes contemporâneos, conforme será melhor desenvolvido no próximo capítulo.

\*\*\*

É interessante perceber que, se por um lado, tanto *Brasil Ano 2000* como *Brasil S/A* entram em um embate com certa noção de Progresso, por outro a forma de operar essa crítica difere. No filme de Lima Jr., o Progresso aparece como eterna promessa, cujo horizonte orientado para o futuro promove um apagamento do passado e do presente – fracasso representado pelas operações alegóricas: o nome da cidade, o foguete que decola sozinho sem que ninguém veja, os personagens fantasiados de índios. O tom paródico faz com que as situações criadas sejam em muitos momentos risíveis – e demonstra que esse projeto de futuro na realidade é uma grande farsa que nunca chega. Já em *Brasil S/A*, a forma como o Progresso figura no filme é outra. Em 2014, após uma década de crescimento acelerado e uma nova guinada desenvolvimentista por que passou o país, esse projeto modernizador deixou de ser uma eterna promessa e de certa maneira cumpriu-se, reconfigurando nossa sociedade de consumo e o papel do país na esfera global. O que *Brasil S/A* faz é levar ao paroxismo as

implicações sociais macropolíticas desse projeto, abordando mais seus efeitos do que causas – e apostando em uma experiência sensível que nos faça mergulhar nesse lamento sinfônico de um presente em seus blocos heterogêneos que, tendo cumprido seu projeto de futuro, passa a ser assombrado pelo vazio da proposta que o país levou a cabo.

### **2.3. Máquinas em operação**

Gostaria de retomar aqui, na costura entre os filmes, uma questão levantada no primeiro capítulo. Nas produções ali estudadas, a cidade era sempre pensada na relação com as singularidades e modos de vida associados a uma prática da cidade. Nos filmes trabalhados neste segundo capítulo, as subjetividades continuam sendo uma questão, porém toma outras configurações. O foco passa para as formas de captura dessas subjetividades por projetos hegemônicos, e os modos de vida e espacialidades que se instauram a partir deles: seja a corrida desenvolvimentista ou aquela da verticalização urbana. Ou seja, há uma investigação desses sistemas em operação, para pensar como eles são também máquinas produtoras de subjetividades. *Banco Imobiliário* olha para o funcionamento do mercado de imóveis como uma máquina de construir paisagens urbanas e modos de vida, atuando de forma produtiva sobre os desejos as singularidades. Já *Brasil S/A* retira a centralidade do sujeito e convoca as máquinas e os espaços não contíguos para coabitar as cenas e compor esses blocos que se avizinham e juntos compõem uma fisionomia estranha desse projeto moderno de país.

É curioso perceber que os filmes recentes propõem relações com projetos hegemônicos que, cada um à sua maneira, se efetivaram e estão hoje consolidados. Se em *Brasil Ano 2000* o país figurava como um local devastado, em que as coisas não vão pra frente, em que nada dá certo; nesse momento a forma de olhar para esse contexto macropolítico é outro. Uma vez que os projetos foram adiante, resta indagar a respeito de seus impactos nas formas de organização das cidades e modos de vida. Perceber que eles são também máquinas que agem na produção de mundos e margens – e que se constituem como forças de captura. Diferentemente dos filmes do primeiro capítulo – em que o projeto de revitalização de *Avenida Brasília Formosa* ou a especulação imobiliária de *Esse Amor que nos Consome* ficavam nas bordas, aqui eles são o centro da investigação.

Os filmes propõem um distanciamento crítico que produz efeitos diferentes a cada momento: ora repetem, em certa medida, o gesto unitário operado pelos projetos hegemônicos que criticam, ora desmontam a máquina para perceber seus elementos heterogêneos, conectados através de suas operações de montagem, das disjunções entre imagem e som. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que se afastam dos projetos de cidade que formam essa paisagem unitária, os filmes compõem novas paisagens, mais ou menos múltiplas: seja a desmontagem da cidade-maquete que trabalha com a artificialidade de sua construção, fazendo ver os elementos que compõem esse sistema fechado; ou um país sinfônico composto por blocos furados de ordem e progresso. Nessa operação de produção a partir de certo distanciamento daquilo que filma, o *extracampo* aparece como um espaço fundamental para pensar os embates propostos. É aí que as exterioridades possíveis forçam a entrada tensionando essa suposta unidade – aquela relacionada aos projetos hegemônicos. Se em alguns momentos o espaço do campo parece saturado, é nessas conexões entre campo e extracampo que emerge a possibilidade daquelas existências que escapam, que se reinventam na tensão com esses projetos, à medida em que essas potencialidades não são incorporadas nos filmes.

Nota-se, em relação aos filmes contemporâneos abordados nesse capítulo, que as cidades filmadas não são apenas uma representação de São Paulo ou Recife que preexistem aos filmes, elas são também por eles produzidos. Ou seja, elas diferem de si mesmas ao se atualizarem através de operações estéticas – nas quais, por exemplo, São Paulo torna-se um grande tabuleiro e Recife é obscurecido por uma bandeira furada que dissemina ordem e progresso. Nesse sentido, diferentemente de *Brasil Ano 2000*, que constrói um microcosmo fictício como cenário alegórico que materializa as inquietações em uma dimensão simbólica, nos filmes contemporâneos essa dobra do espaço sobre si mesmo se configura como uma dimensão fundamental na maneira como a crítica opera aqui, compondo novas fisionomias das cidades filmadas – e torna-se ainda mais relevante para pensar a disputa de território proposta pelos filmes do próximo capítulo.

### 3 | TERRITÓRIOS EM DISPUTA E FALSIFICAÇÃO

*[le cinéma de Rouch] nous dit que les guerres ne finirent plus et que le territoire des villes comme l'histoire des hommes seront pour longtemps encore enjeux d'une lutte à mort.*

Jean Louis Comolli

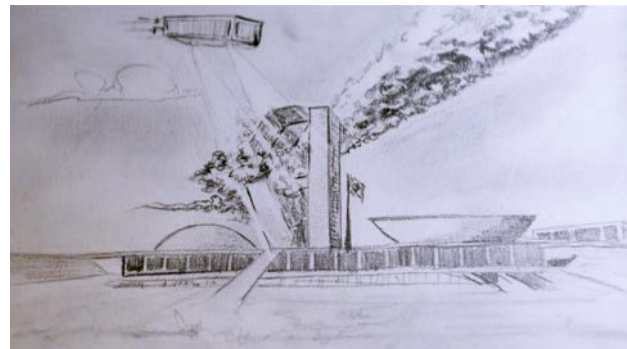
Até aqui, ocupamo-nos em pensar dois gestos realizados pelos filmes em sua relação com a cidade: aquele que se aproximava das singularidades e percursos, construindo um espaço praticado, vivido; e um outro marcado pelo embate com projetos hegemônicos aos quais os filmes não aderem – ao contrário, se afastam para operar uma crítica que ora é afirmativa de outros modos possíveis, ora se aproxima mais de uma constatação. Este capítulo propõe um terceiro gesto, que parte de filmes produzidos em espaços periféricos e se debruça sobre eles. Esse gesto centra-se na possibilidade de fabular e de falsificar o real, numa tentativa de bagunçar os lugares já instituídos para constituir um território móvel, em constantes montagens e desmontagens. Afinal, se há singularidades que tensionam o poder instituído e insistem em escapar, e se há forças de captura agindo a todo tempo sobre elas, o gesto aqui é atuar na disputa. Encarar a cidade e os filmes a partir de uma dimensão *territorial*, portanto, é perceber as diferentes forças que estão operando a cada gesto, as diferentes forças que atuam concomitantemente no mesmo espaço. Haesbaert propõe que as operações do traçado territorial se organizam a partir de uma dupla dimensão – elas são ao mesmo tempo *domínio* e *apropriação*:

O território envolve sempre, ao mesmo tempo (...), uma dimensão simbólica, cultural, através de uma identidade territorial atribuída pelos grupos sociais, como forma de controle simbólico sobre o espaço onde vivem (sendo também, portanto, uma forma de apropriação), e uma dimensão mais concreta, de caráter político-disciplinar: a apropriação e ordenação do espaço como forma de domínio e disciplinarização dos indivíduos (HAESBAERT, 1997, p. 42).

Cabe investigar, a cada momento, como os filmes se relacionam com essas duas dimensões do território – seja entrando em embate com um poder que age na ordenação e controle do espaço, seja buscando novas formas de apropriar-se do território, desmontando identidades pré-fixadas para abrir um campo de possíveis. O cinema de Adirley Queirós é bastante fértil para pensar essa dupla operação. O Plano Piloto aparece nos filmes como uma

grande força ordenadora que exclui determinada parcela da população. O mesmo gesto que institui Brasília funda também as cidades-satélites – entre elas, Ceilândia, região onde vive e filma o diretor. Adirley aposta justamente na indissociabilidade entre esses espaços de Ceilândia e Brasília, instituindo novos limites de *dentro e fora* no embate com a capital. Aqui fica claro que disputar um território é necessariamente perturbar outro. Dito de outra forma, no momento em que os filmes reinventam o espaço e os modos de vida da Ceilândia, é o próprio território do Plano Piloto que se altera.

Em *A Cidade é uma só?* (Adirley Queirós | DF | 2011), produzido com verbas do edital de comemoração de 50 anos da Capital Federal, a vinheta de abertura coloca fogo no Plano Piloto, e a partir desse gesto inaugura o espaço recortado pelo filme: a cidade-satélite cujo nome já incorpora essa operação segregadora, pois CEI é a abreviação de Campanha de Erradicação de Invasões. Ao longo de toda a narrativa, Adirley opta por manter Brasília no extracampo. Essa escolha reforça o gesto de delimitação entre *dentro e fora*. No único momento em que vemos Brasília, os personagens estão perdidos dentro do carro, andando em círculos sem encontrar o caminho. O traçado urbano de Brasília – todo constituído de viadutos e rotatórias – é estranho àqueles corpos, que vivenciam formas distintas de se movimentar pelas ruas de Ceilândia. Já em *Branco Sai, Preto Fica* (Adirley Queirós | DF | 2014), essa fronteira que separa Ceilândia de Brasília é explicitada por um dado narrativo: os personagens precisam de passaporte para entrar na capital de seu próprio país. Além disso, ao final, o gesto de explosão de Brasília se repete, dessa vez a partir da bomba sonora criada pelos personagens que é lançada sobre desenhos dos projetos arquitetônicos de Niemeyer.



Gabriel Feltran – pesquisador cujo trabalho se concentra nas periferias de São Paulo – defende que, para pensar a política nesses espaços hoje, faz mais sentido usar a metáfora da

*Guerra* (onde existem inimigos a serem combatidos) do que a da *Democracia* (que pressuporia uma comunidade de cidadãos), já que “o Estado deixou de ser universalista há muito tempo”<sup>31</sup>. Os filmes de Adirley parecem apostar nesse caminho. Se estamos em guerra, precisamos fortalecer o “nosso lado”. Ceilândia é, portanto, o território sobre o qual o filme se debruça, perpassado por inúmeras disputas; mas é também um território inventado pelo próprio filme. Seguindo com *Branco Sai, Preto Fica*, podemos dizer que se trata de uma narrativa de vingança, que estabelece o Plano Piloto como um inimigo comum, e nesse mesmo gesto cria um outro “plano”, que Wellington Cançado vai chamar de *Contra-Plano Piloto* (CANÇADO, 2014, p. 209).

Haesbaert propõe que na sociedade contemporânea há um “*mito da desterritorialização*”, ou seja, uma ilusão de que a dimensão territorial esteja desaparecendo – como fica claro na proposta de *aldeia global*, cunhada por Marshall MacLuhan (1972)<sup>32</sup>. No lugar dessa ideia, o autor sugere, como deixa claro o título de seu livro *O mito da desterritorialização: do ‘fim dos territórios’ à multiterritorialidade*, que se possa pensar o território por outro viés, plural e não fixado. Como propõe Deleuze (apud HAESBAERT; BRUCE, 2002, p.1), “não há território sem um vetor de saída do território, e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte”. Além de provisório e móvel, o território não se restringe a uma dimensão espacial. Ele tem um valor existencial, opera a partir de desejos e afetos:

Inspirado antes na etologia do que na política, o conceito de território decerto implica o espaço, mas não consiste na delimitação objetiva de um lugar geográfico. O valor do território é existencial: ele circunscreve, para cada um, o campo do familiar e do vinculante, marca as distâncias em relação a outrem e protege do caos. O investimento íntimo do espaço e do tempo implica essa delimitação, inseparavelmente material [...] e afetiva [...]. O traçado territorial distribui um fora e um dentro, ora passivamente percebido como o contorno intocável da experiência [...], ora perseguido ativamente como sua linha de fuga, portanto como zona de experiência (ZOURABICHVILI, 2009, p. 23).

O território, portanto, não é somente o espaço delimitado pelas fronteiras; é também o que as institui. Ao mesmo tempo material e afetivo, ele organiza o dentro e o fora – não

<sup>31</sup> Fala disponível no vídeo *As margens do desenvolvimento brasileiro: violência e controle militar da pobreza urbana*, publicado no site do Núcleo de Pesquisas Urbanas Na Margem, da UFSCar. Disponível em: <http://www.namargem.ufscar.br/as-margens-do-desenvolvimento-brasileiro-violencia-e-controle-militar-da-pobreza-urbana-gabriel-feltran-video/>. Acesso em: 13 Ago. 2015.

<sup>32</sup> Essa noção, bastante cara aos estudos culturais, indica um mundo em que as segmentações territoriais dariam lugar a fluxos de pessoas e informações cada vez mais intensos, e onde o progresso tecnológico tenderia a reduzir o planeta a uma situação de aldeia, em que todos estariam, de certa forma, interligados.



necessariamente em termos de lugar geográfico, mas os limites entre a experiência individual e coletiva. Sendo assim, a criação desse *Contra-Plano Piloto* é também a invenção de formas de pensar o espaço que demanda uma reconfiguração da experiência sensível, que difere daquela instituída por Brasília. No caso de *Branco Sai, Preto Fica*, há uma busca pela reconfiguração da experiência da tragédia do Quarentão, em que a polícia invadiu o baile *black*, mandou os brancos saírem, e começou a atirar nos negros que permaneceram. Os personagens do filme são vítimas desse acontecimento, têm os corpos fraturados por essa violência – que só é possível em um estado de Guerra, como propõe Feltran, em que a morte de um jovem negro marginalizado vale menos para a Polícia do que a morte de um filho de deputado do Plano Piloto<sup>33</sup>. Nesse sentido, o filme e todo o circuito que ele aciona são atos capazes de deslocar a experiência, de produzir subjetividades, tal como propõe Rancière:

Por *subjetivação* vamos entender a produção, por uma série de atos, de uma instância e de uma capacidade de enunciação que não eram identificáveis num campo de experiência dado, cuja identificação portanto caminha a par com a reconfiguração do campo da experiência (RANCIÈRE, 1996, p. 47).

A criação de território em *Branco Sai Preto Fica* parece então indissociável desse gesto produtivo que, ao mesmo tempo em que reage ao Plano Piloto, contrói a possibilidade de reconfigurar a experiência vivida no baile do Quarentão – e mesmo aquela do cotidiano da Ceilândia hoje. Para tanto, o filme aposta na invenção de formas de vida desses corpos fraturados na cidade-satélite. Diferentemente dos outros capítulos – cujas secções se dedicavam a filmes diferentes –, neste, *Branco Sai, Preto Fica* perpassa todas elas, por trabalhar a partir de múltiplas instâncias nesse traçado territorial, que dispararam a forma de organização das questões. Além dele, convocaremos *Mauro em Caiena* para pensar a fabulação como ferramenta para criação de um pertencimento sem identidade fixada.

O privilégio de dois filmes que se debruçam sobre espaços periféricos, produzidos em estreita relação com esses espaços, é um recorte metodológico de concentração em áreas que contam com uma infraestrutura urbana precarizada, e onde talvez as fronteiras estejam mais aparentes – à medida que, de forma recorrente, são pensadas em relação ao centro. Por mais que no capitalismo contemporâneo seja cada vez mais difícil traçar linhas que separem o centro da periferia – já que a própria noção de território se descola das fronteiras físicas, e o

---

<sup>33</sup> Feltran traça um paralelo entre a atuação da Polícia e do PCC, afirmando que ambos agem a partir da mesma perspectiva, invertendo apenas os termos. Ou seja, se a morte de negros marginalizados não vale nada para a Polícia, para o PCC o mesmo acontece com a morte dos “brancos playboys”, e assim a guerra está instaurada.

mercado cria sinergias inesperadas entre todas essas instâncias –, as disparidades continuam existindo e se desdobrando. Intuímos, portanto, que a noção de território e a atenção às disputas sensíveis que delineiam esses territórios sejam um campo fértil para pensarmos um cinema político realizado hoje no Brasil. Antes, porém, faremos uma ponte com o *Bandido da Luz Vermelha*, filme produzido na década de 1970, momento no qual o território aparecia como questão relevante a ser trabalhada no país, para perceber algumas rupturas e continuidades em relação às proposições contemporâneas.

### 3.1. Alegoria e bandidagem no terceiro mundo

Jean Claude Bernardet abre o livro *Cineastas e Imagens do povo* com uma sessão intitulada *Advertência ao Leitor*, que começa com o seguinte trecho:

Para que o povo esteja presente nas telas, não basta que ele exista: é necessário que alguém faça os filmes. As imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas em sua expressão, e sim a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo. Essa relação não atua apenas na temática, mas também na linguagem (BERNARDET, 2009, p. 9).

Nessa passagem, Bernardet alerta para dois elementos fundamentais a serem observados nos filmes produzidos nas décadas de 1960 e 1970 no Brasil. O primeiro é essa relação entre cineastas e povo. Na postulação do autor, aquele é um momento em que os termos aparecem como entidades separadas, apontando para a distância que havia entre cada uma dessas figuras. Mais do que representar um povo que preexistiria, os filmes só poderiam manifestar a própria relação. O segundo elemento seria a atenção à linguagem como matéria, à medida que que essa relação se efetiva na construção cinematográfica. Essa proposição metodológica, que extrai da forma dos filmes os seus modos de se posicionar no mundo, aproxima-se da ideia da imagem como acontecimento, e não como expressão de um real já existente e instituído. Nos afastamos, assim, de um olhar temático para os filmes, e passamos a destrinchar a própria urdidura das imagens, conforme proposto no que se chamou de *estética da fome*: “Da fome. A estética. A preposição ‘da’, ao contrário da preposição ‘sobre’, marca a diferença: a fome não se define como tema, objeto do qual se fala. Ela se instala na própria forma do dizer, na própria textura das obras” (XAVIER, 2007, p. 13).

Se a fome nesse momento não é tema nem objeto do qual se fala, podemos arriscar dizer que ela é o território reivindicado e construído pelos filmes – que emerge no que Xavier chama de *textura* das obras. Obras essas que propunham a afirmação de uma cultura do Terceiro Mundo, do subdesenvolvimento. Que acreditavam ser possível extrair desse mergulho uma identidade e sua potência – política e estética – em vez de buscar uma suposta evolução que elevaria o país à condição de desenvolvido, ao Primeiro Mundo. A estética da fome, nesse sentido, seria essa incorporação da noção de subdesenvolvimento na própria forma de fazer e de dizer dos filmes. O cinema se configura então como um espaço em que seria possível criar uma identidade bem distante do que propunha o governo brasileiro naquele momento – que apostava no desenvolvimentismo e no processo de implementação do plano de “integração nacional”, levado a cabo pela ditadura militar. Nesse projeto estético, tanto a forma fílmica como o modo de produção deveriam então incorporar a noção de fome, não se restringir a falar *sobre* ela. Glauber Rocha, em seu texto-manifesto *Eztetyka da Fome*, avança nessa relação entre estética e política, propondo o que seria a manifestação cultural da fome:

Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do tecnicolor não escondem mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência (ROCHA, 2004, p. 63).

Os filmes são gritados porque não haveria suavidade possível na cultura da fome. A violência aparece aqui como uma necessidade, pois só ela poderia expressar o desespero da condição que a razão não alcança. É rasgo, afronta, embate direto com uma situação social e política, a partir da invenção de um modo de lidar com essa condição que a desloca. Na década de 1970, essa proposição seria desdobrada pelo Cinema Marginal no que Ismail Xavier chama de *estética do lixo*, que aguça ainda mais a incorporação da “condição periférica como fator a instalar uma perspectiva na representação” (XAVIER, 2012, p. 33). *O Bandido da Luz Vermelha*, considerado um filme na fronteira entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal, é um exemplo claro dessa exaltação da marginalidade. Uma fábula amoral, satírica, carregada de ironia, em que o protagonista é um bandido sem redenção possível, mesmo que todos queiram acreditar no contrário – como a imprensa, que tenta transformá-lo num Robin Hood dos trópicos, como aponta o próprio narrador. Sganzerla afirma essa atitude como uma

postura política: *"O novo cinema deverá ser imoral na forma, para ganhar coerência nas ideias, porque, diante desta realidade insuportável, somos antiestéticos para sermos éticos"*.<sup>34</sup>

Nesse filme – e em vários outros produzidos na década de 1970 – a cidade emerge com grande força. Em *O Bandido da Luz Vermelha*, a relação entre centro e periferia é uma questão central. Entre várias outras vozes, o protagonista narra o filme em primeira pessoa. Sua primeira frase é: *"Eu sei que fracassei"*. E segue: *"Saí da Favela do Tatuapé pro mundo com uma tachinha encravada no pé"*. Enquanto isso, vemos imagens da favela, cenas cotidianas, crianças brincando com armas num amontoado de lixo. Logo em seguida, ele diz: *"O embelezamento da metrópole vai acabar com a Boca do Lixo"*. O narrador constata que não há lugar na metrópole para os espaços marginais. Cabe então a ele, Bandido da Luz Vermelha, naquilo que chama de *"faroeste sombrio do terceiro mundo"*, incorporar essa marginalidade roubada da cidade, cometendo crimes e seduzindo as mulheres. A guerra está declarada, como diz uma frase do letreiro luminoso: *"Guerra total na Boca do Lixo"*.

O filme segue então em um fluxo frenético de imagens e vozes que tentam dar conta de informar acerca de seus roubos e construir a figura do Bandido da Luz Vermelha. O tom é desesperado, como um grito. Frases soltas aparecem no letreiro luminoso de um prédio, como aforismos que falam da condição do país. São diversas as conexões que realiza, em uma enorme heterogeneidade de vozes e imagens. No ritmo alucinado da metrópole, que o filme incorpora, proliferam-se os deslocamentos nas ruas, aglomerados de pessoas, a cidade pulsa nas entranhas do quadro. Durante todo o filme, no entanto, a favela que vimos no início permanece no extracampo. Voltamos a ela apenas ao final, quando um tiroteio é iniciado pela polícia, que invade a região em busca do Bandido. De repente, um disco voador aparece e interrompe o tiroteio. A partir daí, tudo começa a explodir e pegar fogo. A imprensa se desespera tentando dar conta da notícia insólita. O *status quo* está prestes a desmoronar. Enquanto isso, os moradores da favela não parecem se importar em nada com o que está acontecendo. Dançam alegres em seu território, recém invadido pela polícia, ao som de um batuque. Silhuetados, o foco vai para o movimento entusiasmado dos corpos. O narrador acrescenta: *"Só um milagre pode nos salvar do extermínio. Basta um conspirador para acabar com todos os poderosos. Conclusão: sozinho a gente não vale nada. E daí?"* O filme adota uma posição política clara, reforça esse território revolucionário e marginal, que se constitui em

---

<sup>34</sup> Entrevista com Rogério Sganzerla feita por Alex Viany: *"Sganzerla ataca de Bandido (1968)"*. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/58/sganzatacadebandido.htm>. Acesso em: 10 jun. 2016.

um embate debochado com uma infinidade de instâncias de poder instituídas: a imprensa, o projeto de embelezamento da cidade, aqueles que usam sapatos (!), os que tem 80 milhões para guardar. É uma sátira bem-humorada contra esse projeto burguês de cidade e de país; um projeto de desenvolvimento que pretende alçar a qualquer custo o Brasil ao estatuto de Primeiro Mundo. Como afirma o próprio Sganzerla:

Fiz um filme voluntariamente panfletário, poético, sensacionalista, selvagem, mal comportado, cinematográfico, sanguinário, pretensioso e revolucionário. Os personagens desse filme mágico e cafajuste são sublimes e boçais. Acima de tudo, a estupidez e a boçalidade são dados políticos, revelando as leis secretas do corpo explorado, desesperado, servil e subdesenvolvido. [...] Assim, o bandido da luz vermelha é um personagem político na medida em que é um boçal ineficaz, um rebelde impotente, um recalcado infeliz que não consegue canalizar suas energias vitais.<sup>35</sup>

Dentro dessas estéticas – da fome e do lixo – em que o dado formal torna-se um caminho em direção ao político, uma categoria importante para pensar os filmes é a noção de *alegoria*, conforme já apontado acerca de *Brasil Ano 2000*. Esse conceito é vasto e se transformou bastante ao longo do tempo. Como aponta Benjamin (1984), o Romantismo nega a alegoria como forma da arte, acusando-a de partir de uma relação convencional entre imagem ilustrativa e significação<sup>36</sup>. Ou seja, nesse entendimento ela serviria apenas para expressar conceitos mais gerais, e por isso não se configuraria como matéria poética – que pressupõe o particular, a forma expressiva. O autor retoma então a ideia de alegoria para pensar o Barroco Alemão e depois a poesia Moderna, defendendo-a como uma forma de expressão e tirando-a de seu lugar restrito de uma técnica de ilustração por imagens.

Em relação à alegoria moderna, Benjamin, ao escrever sobre a obra de Baudelaire, afirma que o poeta busca na alegoria a potência de aniquilar violentamente a “aparência baseada na ‘ordem estabelecida’ seja da arte, seja da vida – a aparência de uma totalidade ou de um mundo orgânico que transfigura essa ordem, para torná-la suportável” (BENJAMIN, 2009, p. 377). Cabe dizer, então, que a alegoria moderna teria a possibilidade de revelar as iniquidades que se encontram escondidas por trás de uma falsa totalidade harmoniosa. Na relação com a história, a alegoria observa a quebra, a ruptura. Ou: “As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas” (BENJAMIN, 1984, p. 200). Como ruína, a alegoria se contrapõe à lógica de uma história teleológica, baseada no ideal burguês de

<sup>35</sup> Depoimento de Rogério Sganzerla (1968). Disponível em: [www.contracampo.com.br/58/depoimentos.htm](http://www.contracampo.com.br/58/depoimentos.htm). Acesso em: 10 jun. 2016.

<sup>36</sup> Percebe-se que essa definição vai justamente no sentido contrário da noção de heterotopia, onde não haveria essa correspondência entre a linguagem e sua significação.

progresso. É nesse sentido que ela guarda o seu caráter político, e se torna uma categoria interessante para análise da arte moderna – aqui, mais especificamente, do cinema brasileiro das décadas de 1960 e 1970. Como destaca Xavier: “Não se furtando à observação da barbárie moderna, a alegoria é expressão do desencanto lúcido que desautoriza uma visão ingênua do progresso como promessa de felicidade” (XAVIER, 2012, p. 474). O percurso entre as diversas formas como a alegoria aparece nos filmes brasileiros é traçado detalhadamente pelo autor em *Alegorias do Subdesenvolvimento* (2009), e não será nosso foco aqui. Gostaríamos de observar apenas como a abordagem alegórica foi uma marca do cinema produzido nas décadas de 60 e 70 no Brasil, e perceber as relações travadas com as proposições de alguns filmes produzidos atualmente no país.

### 3.2. Fabulação e artifício

Arriscaria propor que, nos filmes analisados neste capítulo, possamos pensar em uma transmutação da alegoria na noção de *artifício*<sup>37</sup>. Se, no trabalho alegórico, as cidades muitas vezes eram imaginárias – e os espaços apartados do real, metáforas para a crítica social a partir de elementos simbólicos – atualmente os filmes têm apostado em partir de cidades existentes – Ceilândia, Maraponga, Caiena. Não há, entretanto, um desejo estrito de representá-las no sentido mimético, mas talvez, em um gesto heterotópico, fazer caber no mesmo espaço tanto a realidade como o que dele escapa, de justapor à cidade a sua própria *mise en scène*. A Maraponga de *Mauro em Caiena*, por exemplo, é um lugar que comporta dinossauros, dunas de areia artificiais, voos de parapente e música eletrônica. Já Caiena, onde mora o Mauro do título, é reservada ao extracampo; um lugar misterioso, que parece dizer mais do desejo de partida do que de um ponto de chegada. A Ceilândia de *Branco Sai, Preto Fica*, por sua vez, é um espaço esvaziado, melancólico, completamente diferente daquela de *A Cidade é uma só?*, onde as ruas são ocupadas, há uma circulação mais intensa de pessoas, o que percebemos nas andanças do personagem Dildo, candidato a vereador. Os filmes estão embrenhados no real, mas a relação com ele não se dá nem a partir de uma perspectiva realista, nem alegórica. Ela acontece justamente no esgarçamento da relação entre o que está posto e aquilo que pode ser

---

<sup>37</sup> Cabe ressaltar que o termo artifício é bastante corrente nas teorias da imagem e possui, portanto, diversos usos e conotações. Não cabe aqui um detalhamento das variações do conceito, apenas um esclarecimento de que o uso que faço do termo se aproxima da proposta de Prysthon (2015), que aborda o artifício como uma estratégia estilística articulada à política no cinema brasileiro recente.

fabulado. Ou seja, o artifício é incorporado no que há de mais mundano, colado ao real – sem que seja necessária a criação de um universo ficcional autônomo onde caibam acontecimentos improváveis. Nesse sentido, é a própria noção de real que precisa ser expandida, de forma que nele caiba também o seu avesso – a fabulação onde estaria a realidade, e o artificial naquilo que haveria de mais naturalizado. Como afirma Ângela Prysthon:

O cinema brasileiro recente tem, pois, trazido à tona com uma frequência contundente *versões do real* a partir de temporalidades estranhas, diferentes, dissonantes. Temporalidades que desfiguram e transfiguram o real [...]. São filmes que se utilizam de certas convenções do gênero ficção científica mais pelas possibilidades que os artifícios utilizados têm para provocar fissuras, para encontrar soluções estéticas emancipatórias para problemas de ordem política (PRYSTHON, 2015, p. 68).

Nesse sentido, se nas décadas de 1960 e 1970 a alegoria se configurou uma estratégia fértil para pensar a construção desse *território do Terceiro Mundo*, o artifício aparece hoje como uma possibilidade de reconfiguração dos modos de vida na cidade e de reescritura dos espaços periféricos – frequentemente representados de uma maneira chapada, com poucas nuances e certo lastro realista. Assim, o artifício aparece como uma maneira de reivindicar outras maneiras de ser e estar, de perturbar os territórios já existentes, desmontando a sua fixidez identitária e propondo novas formas de se reterritorializar, sem abdicar por completo de uma noção de *real*. Como alertam Deleuze e Guattari,

[...] não se deve confundir a reterritorialização com o retorno a uma territorialidade primitiva ou mais antiga: ela implica necessariamente um conjunto de artifícios pelos quais um elemento, ele mesmo desterritorializado, serve de territorialidade nova ao outro que também perdeu a sua (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.41).

O artifício é, portanto, um elemento que movimenta os territórios, que os reinventa. Que trapaceia, falsifica, cria armadilhas no que já está posto e cristalizado, faz ver o real como contingência, abrindo novos possíveis. Nesse sentido, ele se aproxima da noção de fabulação, enquanto forma viva de constituição de um povo:

[...] o que é preciso é pegar alguém que esteja ‘fabulando’, em ‘flagrante delito de fabular’. Então se forma, a dois ou em vários, um discurso de minoria. (...) Pegar as pessoas em flagrante delito de fabular é captar o movimento de constituição de um povo. Os povos não preexistem. De certa maneira, é o povo que falta, como dizia Paul Klee (DELEUZE, 1992, p. 157).

Se é o povo que falta, ele está por ser inventado. Ou seja, é a falta do povo que institui esse território em movimento e em constante produção. Cabe então destrinchar como esse gesto de invenção está presente através da fabulação e do artifício em dois filmes: *Mauro em*

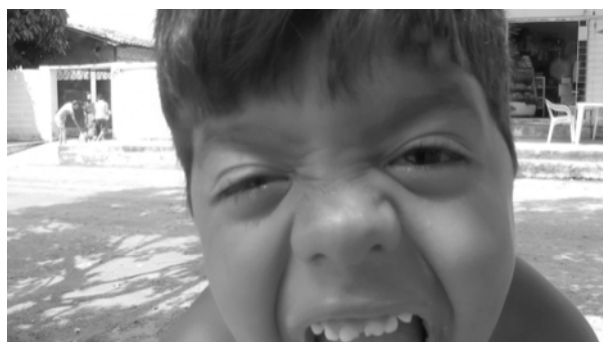
*Caiena e Branco Sai, Preto Fica* – e de que maneira ele é também uma forma de construção de territórios.

### **3.2.1. Dinossauros, retroescavadeiras e lembranças: a possibilidade de ser monstro**

*Fabulação: O que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade que é sempre a dos dominantes ou dos colonizadores, é a função fabuladora dos pobres, na medida em que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro.*

Gilles Deleuze

Um menino de cinco anos sorri, muito perto da câmera. Ele olha para a lente. Começa a respirar ofegante, como um cachorro. Aproxima-se mais da câmera – que a esta altura tornou-se já o seu brinquedo, e começa a lambe-la. Continua a fazer sons estranhos. O cachorro-menino late, e ri.



Em seguida, de cueca, ele escala uma árvore situada entre uma rua e um terreno de terra abandonado, com pedaços de lixo jogados pelo chão. Ao fundo, montes de areia indicam uma construção em algum lugar próximo. Uma retroescavadeira recolhe a areia, no último plano. Ouvimos uma carta para Mauro:

Sabe, Mauro, de todos os seus sobrinhos, Marquinhos é o que melhor sabe imitar um cachorro. Ele vem desenvolvendo essa prática já faz algum tempo, essa coisa de latir e fazer buracos na terra. E é quase como se ele visse tudo em preto e branco, e pudesse ouvir ruídos muito baixos. Admiro pra caramba essa capacidade, Mauro, de se transformar em outra coisa. Como um dinossauro, ou uma lembrança.

Esse é o começo de *Mauro em Caiena* (Leonardo Mouramateus | CE | 2012), que acontece logo após o prólogo – em que os créditos entram sobre imagens e música do filme



*Godzilla Raids Again*, de Motoyoshi Oda (1955). Na cena do filme de ficção científica japonês, em preto e branco, o gigantesco monstro sai da água e começa a caminhar em terra firme. Derruba torres de energia, provocando explosões e incêndio pela cidade-maquete. Os humanos, desesperados, tentam encontrar formas de contê-lo. Mouramateus corta então para a criança perto da câmera, e o filme segue inteiro em preto e branco. Como veem os cachorros. Como vê também Marquinhos, com a sua capacidade de se transformar em outra coisa. O filme admira e incorpora essa possibilidade, de inventar-se. Coloca-se no ponto de vista do cachorro-criança e nesse gesto propõe um deslocamento, ao partir da fabulação como um dado de realidade. A materialidade do preto e branco ressalta essa indistinção entre fabulação – o ser cão e tantas outras metamorfoses – e experiência. Experiência essa que, por sua vez, atravessa o próprio fazer fílmico, e é também atravessada por ele.

*Mauro em Caiena* segue então criando conexões, fabulando com dinossauros e lembranças. Com o espaço em que vive na Maraponga e as pessoas ao seu redor. Tudo ali é material que possibilita a invenção. Esse gesto situa o processo de fabular para além de uma subjetividade individual: abre um espaço de agenciamentos entre o sujeito e os tantos elementos com os quais entra em relação – como a própria cidade, que emerge como questão central. O filme problematiza os territórios já constituídos e nesse mesmo gesto inventa o espaço que filma, transita entre fronteiras, delimita e expande. Nesse duplo gesto, o que emerge é a fabulação. Aquela que carrega uma *potência falsificadora*, que cria mundos habitáveis e vivíveis<sup>38</sup>. Nesse sentido, a fabulação aparece como produtora de enunciados coletivos, e por isso se instala num lugar fronteiro entre a experiência pessoal e a política:

A fabulação não é um mito impessoal, mas também não é ficção pessoal: é uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca pára de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política, e produz, ela própria, enunciados coletivos (DELEUZE, 1990, p. 264).

Nesse sentido, a carta endereçada para Mauro não se resume à memória familiar, a um drama íntimo ou à saudade que o remetente sente do tio. O interlocutor é também esse *fora* com que o filme se relaciona. Tanto o tio como Caiena ocupam o extracampo. Nunca são vistos, nem em fotografias ou imagens de arquivo. O espaço longínquo e o parente existem no filme apenas através da narração de Leonardo. Nesse gesto, ele acaba sendo também um pouco Mauro; e Caiena, em alguma medida, o desejo de partir que tensiona a vontade de

---

<sup>38</sup> Afastamo-nos aqui da divisão feita por Bergson entre a arte fabuladora e a arte criadora, e propomos uma noção mais próxima de Deleuze, em que a fabulação aparece como um procedimento criador. (DELEUZE, 1999, p. 165)

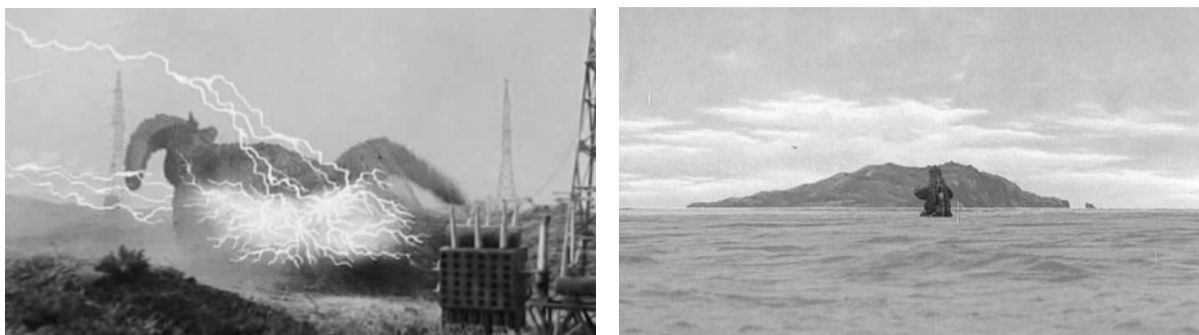
pertencimento. As memórias da partida do tio são vagas. Ninguém sabe bem como foi a fuga. A memória aqui é confundida com imaginação. Enquanto imagina cenas de Mauro contadas pela avó, como os três dias que o tio passou em meio à floresta amazônica, Leonardo vivencia o espaço da Maraponga – já que, diferente de Mauro, ele ficou. E precisa inventar o lugar em que vive.

A própria avó que conta as histórias do tio confunde Leonardo com Mauro. A volta da Universidade é também a volta de Caiena. O andar é o mesmo, e a voz. Leonardo é de fato um pouco Mauro. Não só porque se assemelham fisicamente, mas à medida que, através da carta, Leonardo inventa esse interlocutor e a si mesmo. A memória é aqui uma conjunção de passado e presente, recordação e invenção. Uma memória fractal, composta de fragmentos que nada tem a encobrir ou a revelar; que não pretende reconstituir o passado para ordenar o presente. Ela é matéria para a fabulação – já que esta não é apenas ficção pessoal, conecta-se com outros elementos espaço-temporais e com uma dimensão coletiva.

A existência de Caiena no filme é curiosa. Aparentemente não é um lugar cujos atrativos estimulem a chegada. O próprio narrador não entende por que o tio foi para a Guiana Francesa, e não para a França ou os Estados Unidos. Talvez seja simplesmente a ignorância compartilhada pelo narrador acerca da cidade. Ou talvez Caiena diga mais sobre o desejo de partida. Um desejo tão comum em Fortaleza e em todo o estado, de onde os cearenses partem com frequência e se espalham pelos mais diversos lugares. Ao mesmo tempo, apesar do monstro no mar, como nos mostra a imagem de Godzilla no último plano do filme, mesmo com tantas errâncias pelo mundo, permanece de alguma forma o desejo de voltar. A conexão com o Ceará é indissolúvel, um território existencial consistente – que cria pertencimento, que faz sentir-se em casa, mesmo que ela esteja em outro lugar, como nos diz a última frase da carta: “*Nós sempre voltamos para casa no domingo de manhã*”.

É interessante, para tanto, pensar na operação do filme em retornar com o Godzilla no final. Mouramateus não usa, para tanto, o mesmo filme. Dessa vez o filme é *Mothra x Godzilla*, de Ishiro Honda (1964). O monstro é capturado e abatido por raios elétricos provenientes de torres de energia. Godzilla vai ao chão. A cidade está novamente pronta para seguir sua vida dentro da normalidade. No último plano, entretanto, o monstro volta para o mar. Ele retorna, mas não é o mesmo. Como um ritornelo, onde o que volta difere de si mesmo. Como propõe Deleuze, o ritornelo “ergue-se à medida que nos afastamos de casa,

mesmo que seja para ali voltar, uma vez que ninguém nos reconhecerá mais quando voltarmos" (DELEUZE; GUATTARI, 1992. p. 181).



O território, nesse sentido, aparece como algo ao mesmo tempo concreto e subjetivo, que ganha consistência à medida que retorna. Nesse processo, os atravessamentos entre espaço e sujeito são múltiplos. No seu filme anterior, *Europa*, Mouramateus já tinha se debruçado sobre a Maraponga, traçando uma espécie de cartografia do bairro. Ali ficava premente a vontade de se relacionar com o lugar que lhe é entregue como uma herança, e no qual sua vida acontece: “As ruas onde vivo foram onde nasci. E antes disso minha mãe. E antes disso meus avós. Desenho estas ruas: não há lugar como nosso lar”<sup>39</sup>. As ruas do bairro são tracejadas em uma folha de caderno. Elas têm nomes de países do continente europeu. Uma Europa ao mesmo tempo próxima e distante, virada do avesso. O filme é todo composto por micro-observações cotidianas, cenas prosaicas, por esperas e tempos livres. Ruas esburacadas, terrenos baldios, cortiço no boteco, banho de açude, crianças que brincam em uma casa abandonada. Aqui também, assim como em *Mauro em Caiena*, as crianças aparecem inventando formas de transformar ruínas e areias de construção em dunas e aventuras.

Olhar aquelas ruas e pensar nos países a que seus nomes remetem cria um atrito. O termo Europa difere de si mesmo. Faz-nos pensar que essa Europa é apenas uma contingência. E nos aproxima dessa outra Europa possível, desse lugar onde países inteiros se tornam ruas, e onde o Godzilla pode ser ao mesmo tempo um monstro aterrorizante e um dinossauro de borracha que fica jogado na duna de areia de construção, quando as crianças encontram outra diversão e o deixam de lado. Ele é uma coisa e outra. A realidade não justifica, explica ou garante a ficção. Ela é mais um desdobramento daquelas vidas e

<sup>39</sup> Sinopse do filme *Europa*, publicada na página do filme no Vimeo. Disponível em: <https://vimeo.com/52313295>. Acesso em: 07 Ago. 2015.

fabulações. Como reivindica Comolli no texto chamado *Elogio ao Cine-Monstro*, “[...] seria preciso que cada coisa se transformasse em seu contrário. A ficção em realidade, o realismo em fantástico, o verdadeiro em falso, o dentro em fora, a frente em verso, momento a momento” (COMOLLI, 2007, p. 94).



Essa atenção aos modos de vida da Maraponga é também uma maneira de se aproximar de uma *arte de viver* constantemente oprimida pelas normatividades, como constata Godard no texto acerca do filme *Je vous salue*, Sarajevo: “É da regra querer a morte da exceção. Será então da regra da Europa, da cultura, organizar a morte da arte de viver que ainda floresce aos nossos pés” (GODARD, 2011, p. 88. Tradução minha). Mouramateus destaca essa dimensão da Maraponga: um espaço que, justamente por estar de alguma maneira à margem dos fluxos centrais da cidade, ainda guarda uma pluralidade de modos singulares de estar no mundo. No último plano de *Europa*, um enorme retângulo prateado num descampado de grama toma todo o quadro: é um outdoor sem propaganda. Leonardo entra em quadro, caminhando, e para no meio do plano. O vento bate no microfone. O som ambiente aos poucos vai dando lugar a uma música eletrônica (*One Above One*). Leonardo começa a dançar. O corpo vai se soltando, cada vez mais, durante quase dois minutos. A estrutura metálica compõe uma espécie de pista de dança, tem sua funcionalidade deslocada pelo filme. Nesse gesto, o outdoor sem propaganda deixa de ser falta – um lugar pouco disputado pela publicidade, talvez pelo baixo poder de consumo na região – para tornar-se uma presença com a qual o realizador entra em relação.

Em *Mauro em Caiena*, o mesmo outdoor sem propaganda retorna. Dessa vez em uma cena noturna, cuja iluminação torna sua aparência ainda mais metálica, estranha. O plano é fixo e aberto. Vemos o outdoor por inteiro, e um menino ínfimo em relação a ele, que caminha a esmo no terreno descampado, sem um ponto de chegada. Ele se aproxima do

outdoor, observa alguma coisa por ali, e depois retorna correndo em direção à câmera. O objeto adquire um tom artificial, como um intruso que habitasse aquele espaço. Pode ser também a Floresta Amazônica que talvez o tio (e agora o menino) tenha cruzado em três dias, como sugere a narração. É um rasgo naquela paisagem. Essa estratégia de utilizar elementos do cotidiano da Maraponga e torcê-los para adquirirem tons ao mesmo tempo banais e sombrios é realizada em outros momentos do filme, com os ruídos de uma serra elétrica, fios que amarram uma árvore que está sendo derrubada, e retroescavadeiras.



Em uma bela cena noturna, Mouramateus filma – num plano fixo e aberto – uma retroescavadeira que movimenta-se como em uma dança, numa abordagem próxima daquela de *Brasil S/A* em relação à *mise en scène* das máquinas. Os únicos focos de luz que vemos são dos faróis da retroescavadeira, que circula sem função aparente, desenhando o espaço enquadrado no plano. Três pessoas assistem, na penumbra. Ali, destituída de seus movimentos funcionais e sem contornos definidos, a máquina transforma-se numa entidade desconhecida. Pode ser um monstro como Godzilla, só que robotizado. Aqui de novo o avesso: uma máquina que existe para construir a cidade – e ergue uma enxurrada de prédios em Fortaleza todos os dias nesse processo intenso de verticalização já trabalhado em *Banco Imobiliário* – parece aqui ameaçá-la. De novo a dobra, a torção que desloca o real já instituído.

Em uma outra passagem do filme, a mãe acorda Leonardo para filmar a árvore de sua infância que estava sendo derrubada. Também uma constante em Fortaleza, onde a Prefeitura insiste em colocar abaixo as poucas árvores que restam na cidade. O filho não quer filmar, pois acordou de ressaca. Mas levanta-se a contragosto e vai. Explica:

Eu não queria filmar essa árvore sendo derrubada. Mas eu estava filmando tudo desde que a minha vida virou essa ficção científica grosseira, com tratores

atravessando o silêncio que havia na rua, carros que fazem racha de madrugada e os amigos sendo abduzidos por oportunidades novas em lugares novos.

De novo aqui a indiscernibilidade entre real e ficção – e, ainda, o uso da ficção científica como estratégia para estar à altura dos acontecimentos insólitos que perpassam o seu cotidiano. Se a vida passou a ser uma “*ficção científica grosseira*”, o filme incorpora essa dimensão em suas opções estéticas. É como se o monstro que ameaça a cidade estivesse também em Maraponga, nessas máquinas e elementos estranhos que habitam aquele espaço. *Mauro em Caiena* aproxima Godzilla das retroescavadeiras, *outdoors* se transformam em chapas metálicas, objetos são deslocados de suas funções. É nesse gesto de múltiplos deslocamentos que a fabulação se dá, na possibilidade de ser ao mesmo tempo real e ficção, como reivindica Comolli. Na possibilidade, ainda, de criar formas de se relacionar com o mundo e com o espaço onde vive, como afirma o próprio realizador<sup>40</sup>:

Mauro em Caiena é um diálogo entre mim mesmo e um tio que tinha a minha idade 20 anos atrás. Tento encontrá-lo olhando a paisagem que um dia ele talvez olhara e atravessara. Encontrei, num tio de quem só ouvira histórias, uma possibilidade de viver na cidade em que nasci, num presente possível, através do cinema. Partir por motivos econômicos, por angústias pessoais, ou simplesmente pela vontade de se aventurar. Fazer um filme. Se apaixonar perdidamente por alguém numa festa. São proposições de mundo. Maneiras de sentir-se menos só.

O filme é, portanto, uma maneira de tornar o presente possível, um espaço heterotópico que torna avizináveis termos imprevistos, como Godzilla e retroescavadeiras. Em um momento de mediações espaciais enfraquecidas onde, segundo Haesbaert, confunde-se “o desaparecimento dos territórios com o simples debilitamento da mediação espacial nas relações sociais” (HAESBAERT, 2003, p. 12), *Mauro em Caiena* refaz essa mediação, percebendo a cidade justamente nesse encontro, num gesto que se aproxima daquele proposto por Cezar Migliorin acerca de filmes do cinema brasileiro recente, onde “as cidades existem nas relações entre os sujeitos e os espaços, entre o que vemos e o que é visto pelos personagens, essencialmente relacional, sem consenso ou harmonias sólidas” (MIGLIORIN, 2011a, p. 163).

Longe do desencantamento alegórico, o filme parece trabalhar um reencantamento fabular – que tampouco é deslumbre ou utopia – mas sim a possibilidade de afirmação da existência. Não há desejo de totalização sobre a Maraponga, resta aqui a atenção aos gestos cotidianos. A metáfora da Guerra, que para Feltran daria mais conta de pensar a política nos

<sup>40</sup> Texto retirado da página do filme no Facebook. Disponível em: [https://www.facebook.com/mauroemcaiena?ref=br\\_tf](https://www.facebook.com/mauroemcaiena?ref=br_tf). Acesso em 02 jul. 2014.

espaços periféricos do que a democracia, aparece no duelo com Godzilla – um monstro que é também um pedaço do imaginário infantil. Ou seja, não há negação de uma ameaça, pelo contrário, ela está ali, mas a luta estaria na própria possibilidade de inventar um outro Godzilla, um novo modo de habitar a cidade através do cinema.

### 3.2.2. Cinema-satélite, ou o desvio pela ficção científica

Se *Mauro em Caiena* utiliza alguns elementos do seu cotidiano, do espaço onde vive, numa montagem que se apropria do artifício para torna-los estranhos, incorporam o artifício; *Branco Sai, Preto Fica* radicaliza esse gesto, e utiliza elementos de ficção científica como arma – já que, aqui sim, a guerra está deflagrada, e o inimigo declarado: a ordenação da cidade e dos modos de vida operados pelo Plano Piloto. Em conversa com Adirley Queirós sobre o seu próximo filme, *Mato Seco em Chamas*, o diretor dizia da vontade de ir cada vez mais em direção ao absurdo, à ficção científica. Afirmava, não sem uma ponta de ironia, que a realidade não interessa, muito melhor é poder inventar mundos: explodir Brasília, ser abduzido por extraterrestres<sup>41</sup>. Se a explosão de Brasília foi realizada em *Branco Sai Preto Fica*, a abdução se refere ao mote de *Mato Seco em Chamas*, em que os personagens tiveram a experiência de se relacionar com criaturas de outros planetas.

Apesar de incorporar elementos absurdos – e do diretor afirmar o seu desinteresse pela realidade – o trabalho de Adirley não cria um campo autônomo da ficção que se oponha ao real. Pelo contrário, *Branco Sai, Preto Fica* conecta de forma inextrincável o real à ficção científica, desafiando a impossibilidade de um “documentário de ficção científica”, como afirmou Comolli em *Ver e Poder* (COMOLLI, 2008, p. 170). Aqui, mais do que um limite, uma fronteira entre um e outro, talvez possamos falar de um esgarçamento dessas categorias, em que precisamos deslocar o entendimento de ambas na relação com o filme, como afirma Wellington Cançado:

Em *Branco Sai Preto Fica* é flagrante a coincidência ficção-mundo: afinal, o que são as cidades-satélites se não espaços reais, ‘o mundo’ mesmo que se contrapõe à idealização e desafia incessantemente a autoridade do controle funcionalista, maquínico e segregador do Plano Piloto? De Ceilândia, uma das ‘cidades de rebelião’, termo de James Holston para as instauradoras ocupações rebeldes no Planalto Central, emerge uma versão híbrida de cinema, habitada por seres-próteses e misto de documentário e ficção científica. Uma espécie de manifesto ciborgue do

<sup>41</sup> Conversa informal entre a pesquisadora e o realizador, ocorrida no Rio de Janeiro em maio de 2015.

cinema-satélite, pois ‘a fronteira entre a ficção científica e a realidade social é uma ilusão de ótica’ (CANÇADO, 2014, p. 210).

Esse embaralhamento da fronteira entre ficção científica e realidade social é uma forma de afirmar a contingência das hegemonias, a ausência de necessidade da ordem vigente. Ela dá a ver que a própria cidade de Brasília é em si uma ficção científica: a horizontalidade do plano organizada por um centro funcionalista que demarca uma arquitetura e um território. Ao incorporar ao real a ficção, Adirley nos faz pensar ainda que esse modo de atuação do Plano Piloto pode ser virado do avesso – e o filme seria então um manifesto, a possibilidade de rebelião. Se Ceilândia é constantemente reservada ao extracampo – na mídia, nos programas de governo, no Plano Piloto – a primeira inversão é justamente se debruçar sobre esse território e optar por não filmar Brasília. A Ceilândia filmada também não é aquela da *falta*: é um espaço onde container de obra é nave espacial, onde o metrô (que nunca chega) se transmuta em túnel do tempo, um lugar onde os sons produzidos são capazes de destruir Brasília. Ou seja, ele instaura um espaço heterotópico ao incorporar a “desordem que faz cintilar os fragmentos de um grande número de ordens possíveis” (FOUCAULT, 2013, p. 35).

Esse gesto de ficcionalização do espaço e das vidas de seus personagens parece ser uma forma também de reconfigurar a célebre constatação de Jean-Luc Godard: “*A ficção é para os Israelenses; o documentário, para os Palestinos*”. Haveria certa divisão sensível que faz com que um determinado modo de representação pareça mais *natural* para os palestinos, e outro para os israelenses. Nessa divisão está embutida uma relação de poder, na qual a ficção se sobrepõe ao documentário, reservado aos oprimidos. Rancière retoma a colocação de Godard para pensar que uma arte política seria então aquela que opera um deslocamento nessa divisão do sensível entre o documentário e a ficção:

[...] é como dizer que os pobres, os oprimidos, as vítimas não podem dar-se ao luxo da ficção, porque o respeito, a deferência etc., nos obrigam moralmente a documentar sua situação. Diria que a arte se torna política quando rompe essa distribuição dos papéis (RANCIÈRE, 2015, p. 24).

Nesse sentido, o uso de artifícios que deslocam o nosso próprio entendimento do real e do ficcional, como faz Adirley em *Branco Sai, Preto Fica*, é também uma maneira de entrar em desacordo com esses termos, com essas categorizações instituídas, tal como também acontece com a divisão entre centro e periferia. Um modo de reconfigurar as formas que caberiam à representação de Ceilândia na distribuição de papéis vigente. Seria, portanto, um jeito de perturbar o real, como afirmam Beatriz Furtado e Érico Araújo Lima:



Estamos diante de uma aposta radical naquilo que o filme pode produzir, não como mobilização para uma continuidade com o mundo, mas para entrada mesmo no desacordo com ele. Uma ficção constituinte se funda aí como forma fílmica de desconexão, para desorganizar lugares e embaralhar dentro e fora, centro e periferia. O documentário toma estratégias da ficção para perturbar o real e para constituir outros mundos sensíveis, insurgentes frente aos esquadrinhamentos efetivados (FURTADO; LIMA, 2015, p. 11).

Nota-se que a dimensão de resistência aos modos de ordenação do território aparece com força nessa forma fílmica da desconexão, que desorganiza os espaços já instituídos, e que instaura o desacordo – ou, para seguir com Rancière, o *dissenso*. Adirley lança mão da figura da fronteira para, ao mesmo tempo, traçar divisões e embaralhar dentro e fora, centro e periferia – como já proposto no primeiro capítulo acerca do paradoxo da fronteira, de Certeau. Em *Branco Sai, Preto Fica*, o diretor ergue uma fronteira territorial (no sentido moderno do termo) entre Ceilândia e Brasília, que faz com que os personagens precisem de passaporte para adentrar a Capital Federal. Um gesto que esgarça o real para dizer do quanto esses dois espaços estão apartados, ao mesmo tempo em que são também indissociáveis. O próximo filme vai insistir nessa questão. Ainda na conversa sobre o roteiro em processo, Adirley contou sobre a característica de um dos personagens: ele desaparece toda vez que cruza a fronteira de Ceilândia para Brasília. Ou seja, ele só existe dentro de seu próprio território, que cria um plano de consistência para sua existência. Em Brasília, as experiências desses corpos são unicamente de embate. Como afirma o realizador: “A gente só ia a Brasília pra brigar, pra radicalizar, pra desafiar aquele espaço”<sup>42</sup>. O Plano Piloto não cria pertencimento para essa geração que vive em Ceilândia, e por isso o personagem – cuja existência está conectada ao território – deixa de existir, se desagrega em Brasília. Essa característica inumana de desagregação nos faz retornar a essa outra fronteira embaralhada por Adirley, entre realidade social e ficção. Como coloca Cláudia Mesquita, *Branco Sai, Preto Fica* realiza um “surpreendente desvio pela ficção científica” (MESQUITA, 2015). Ou, para pensar com Cezar Migliorin, cuja proposição se baseia em outros filmes brasileiros recentes, arriscaria dizer que aqui há também o estabelecimento de:

[...] um campo onde o pacto naturalista é suspenso para que a cidade e as vidas possam se expressar nas passagens entre a vida vivida e a vida inventada. É assim que [...] os personagens transitam no limite entre um território que lhes pertence e um outro já em transformação com o filme. Os indivíduos, plenamente engajados com o território, porque o conhecem, porque o sentem, executam passagens para o que não

<sup>42</sup> Entrevista concedida à Revista Cinética. Disponível no link: <http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-adirley-queiros>. Acesso em: 17 ago. 2015. Adirley opõe essa afirmação às gerações mais novas, que já estariam conseguindo realizar um processo de negociação com Brasília, enquanto eles não tinham essa relação.

é mais um indivíduo que a um território pertencem. A ficcionalização aqui pode ser entendida não como um gesto que cria uma cena ficcional, mas um lugar de passagem entre o que é normalizável como identidade e território para o que neles não mais cabe (MIGLIORIN, 2011b, p. 20).

Nesses filmes, a ficcionalização estaria agindo, portanto, no sentido de fazer essa passagem entre um território ordenado, normalizável, e aquele construído de forma ativa, em constante mutação, que emerge dos transbordamentos, dos desejos, de tudo aquilo que não cabe nas normas. Nesse sentido, a operação política dos filmes seria a de colocar em movimento essas segmentações. Sendo assim, o *artifício* se configura como uma estratégia dissensual que age movimentando o território, operando tanto processos de desterritorialização (desmontagem de territórios já instituídos), como outros de reterritorialização (criação de novos territórios).

### 3.3. Ciborgues de uma cidade fraturada

No momento que vivemos, de territórios móveis, o corpo emerge como o primeiro e indissociável espaço que nos impregna da materialidade do mundo. Como já indicado anteriormente, a forma de atuação do poder se reconfigura no contemporâneo: as instituições disciplinares se enfraquecem, e o controle passa a ser a operação central, agindo diretamente sobre as vidas e subjetividades, no que Michel Foucault intitula de *biopoder*<sup>43</sup>. Trata-se de um poder que se exerce sobre o corpo, onde aquilo que está em disputa é a própria subjetividade. Nesse sentido, para pensar formas de resistência a esse poder, parece fundamental apostar numa micropolítica dos corpos que, através de seus desejos e gestos, são capazes de inaugurar o espaço que os cerca:

Para Foucault, o corpo é matéria, uma superfície de modulações por técnicas disciplinares e de biopolítica. O corpo é um ente que sofre as ações das relações de poder que compõem as tecnologias políticas e históricas. O corpo é objeto de relações de poder e saber. Isso implica, portanto, que os processos de subjetivação só são possíveis através do corpo. Foucault entendeu o corpo e os processos de subjetivação em um campo de forças entre o controle e as resistências desse mesmo controle (FURTADO; LIMA, 2015. p. 2).

O corpo, tal como entendido aqui, é ao mesmo tempo aquilo sobre o que o poder atua, e também um instrumento de resistência a esse poder. Ou seja, é um campo perpassado por diversas forças que agem em sentidos contrários, em embates constantes. Poderíamos dizer

---

<sup>43</sup> Para um detalhamento desse conceito, ver: FOUCAULT, 1988.

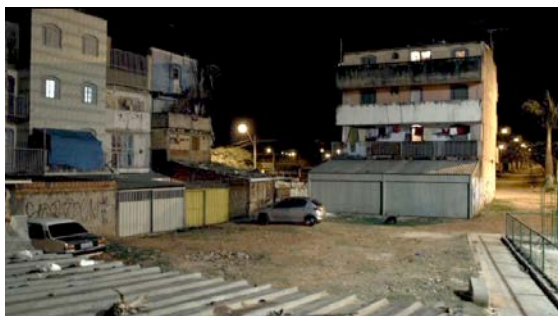
que ele é em si mesmo um território, à medida que se configura como um espaço atravessado por exercícios de poder. Ao mesmo tempo em que é um espaço de inscrição que carrega a experiência vivida, e onde se acumulam temporalidades diversas; ele é também superfície de contato, está constantemente produzindo novas formas de relação.

David Harvey retoma a ideia de *máquina desejante* de Guattari para pensar o corpo como um elemento produtor: “Na qualidade de máquina desejante, capaz de criar ordem não apenas em seu próprio interior mas também em seu entorno, o corpo humano é ativo e transformador em relação aos processos que o produzem, sustentam e dissolvem” (HARVEY, 2004, p. 138). Nesse sentido, para o autor, as questões sobre que cidade construir não podem ser separadas da questão sobre que tipo de pessoas queremos ser, que tipos de relações sociais buscamos, que contato com a natureza estimamos, que estilo de vida desejamos, que valores estéticos carregamos: “O direito à cidade é, portanto, muito mais do que um direito individual ou grupal aos recursos que a cidade incorpora: é um direito de mudar e reinventar a cidade de acordo com nossos mais profundos desejos” (Ibidem, p. 28). Cabe, portanto, perceber de que maneira *Branco Sai, Preto Fica* coloca em cena os corpos que filma, qual é a medida e a forma de seus deslocamentos, gestos e desejos. Perceber como se movimentam no espaço urbano em que habitam, arena de múltiplos atravessamentos e relações.

A primeira imagem do filme é uma pequena praça de periferia, com casas simples, chão de terra. Um movimento de câmera ascendente nos conduz ao “ponto de vista da laje”<sup>44</sup>. No som, ouvimos um ruído mecânico bastante presente. Corta. Na imagem seguinte, Marquim – um dos personagens do filme – desce, numa cadeira de rodas, em uma espécie de elevador que o conduz ao subsolo. Continuamos a ouvir o ruído do plano anterior, agora diegético. É possível perceber que o elevador não é industrializado, parece ter sido feito por alguém da região, a partir dos materiais disponíveis, como o ferro, elemento abundante em ferro-velhos e oficinas de solda – empreendimentos que costumam se concentrar nas periferias das cidades, onde o terreno é mais barato. Esse elevador confere autonomia ao personagem, que através dele consegue descer sozinho ao subsolo. Acompanhamos a descida em um plano fixo, que só se encerra com o fim do trajeto, quando adentramos em um estúdio de rádio que mais parece um bunker – cheio de maquinarias, fiações aparentes e gambiarras.

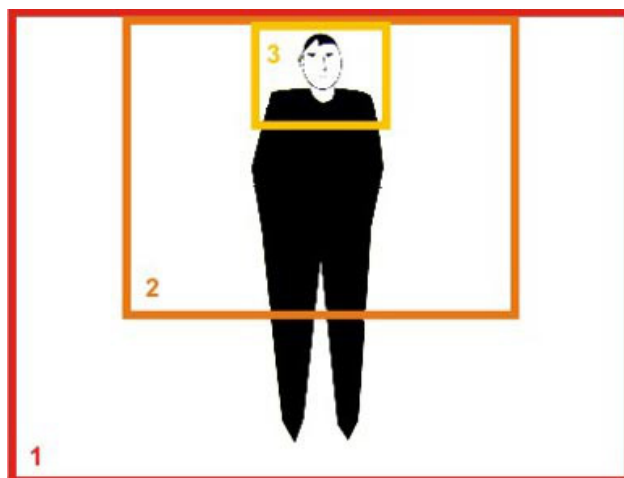
---

<sup>44</sup> Expressão usada por César Guimarães na apresentação “O que é uma comunidade de cinema?” durante o 3º Colóquio Cinema Estética e Política, realizado na UFF nos dias 2 a 4 de Abril de 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p93DjA-ZlJo>. Acesso em: 28 Jun. 2015.



Esse é o primeiro dos vários deslocamentos dos personagens que acompanhamos ao longo do filme. Seus corpos são elementos fundamentais para pensarmos o episódio ocorrido no Quarentão, já que dois deles foram vítimas da violência policial. Ambos têm os corpos fraturados: um é paraplégico, o outro utiliza uma perna mecânica. Seus corpos são como índices, rastros; atualizam o passado na materialidade de sua presença. No caso do personagem que usa a perna mecânica, o próprio corpo incorpora esse elemento artificial, não-humano. O uso da prótese impõe uma relação de exterioridade, assim como os diversos aparatos mecânicos que Marquim inventa para sua locomoção. Os corpos não estão encerrados em si mesmos, são atravessados não só por uma história, como por tecnologias que possibilitam seus movimentos. Adirley aposta então em situações de deslocamento, sempre mediadas por objetos: o elevador que leva ao estúdio no subsolo, a subida de escadas com a perna mecânica, o ‘ascensor panorâmico’, que conduz ao segundo andar da casa. Os planos duram o percurso completo. A própria câmera também incorpora as especificidades desses deslocamentos, como na primeira imagem do filme – descrita acima – em que ascendemos ao ponto de vista de uma laje. O movimento, semelhante ao de uma grua – equipamento de alto custo numa produção cinematográfica – nesse caso é substituído pelo aparato utilizado por Marquim para chegar em casa, que torna possível o deslocamento tanto do personagem como da câmera.

A escolha por incluir o ponto de vista e a duração dos deslocamentos desses personagens é também uma forma de investir o filme com o impensado de seus corpos. Ou seja, um acolhimento realizado pela incorporação de suas formas próprias de sentir, seus afetos, como colocam Guimarães e Caixeta: “Sim, é de tempo que os sujeitos filmados mais precisam, e é esse tempo que lhes é continuamente roubado ou expropriado pelas estratégias midiáticas e pelo regime espetacularizante que invade tantos filmes” (GUIMARÃES; CAIXETA, 2007, p. 33). Ao dar-lhes o tempo que precisam – para deslocar-se e para existir – o filme nega uma temporalidade esquadrihada e justa, e propõe um tempo que tem a ver com a demanda daqueles corpos, maior do que aquele *correto*, caso servisse unicamente a uma função narrativa. É a própria gramática do cinema que precisa ser reinventada quando não é possível enquadrar um *plano americano* padrão para um personagem que não fica de pé, como é o caso de Marquim. Os joelhos e canelas inevitavelmente invadirão o plano, que convencionalmente deveria ser cortado um pouco antes dessas partes do corpo aparecerem, como mostra a figura abaixo:



1. Plano conjunto
2. Plano americano
3. Grande Plano

Nessas operações, portanto, o filme investe nas potências sensíveis daquele que filma. Ele não busca coincidir com elas, mas evocar uma experiência que seja compartilhada, no momento mesmo em que o filme acontece. O cinema se configura, nesse sentido, mais como uma superfície onde a experiência se dá, como aponta Rancière ao pensar a política em Pedro Costa:

[o cinema] já não pode ser a arte que restitui simplesmente aos humildes a riqueza sensível do seu mundo. É preciso que se separe, que consinta ser apenas a superfície onde a experiência daqueles que foram relegados para a margem das circulações económicas e das trajetórias sociais se tenta traduzir por meio de figuras novas (RANCIÈRE, 2009, p. 63).

A aproximação com a formulação de Rancière, no filme, se dá a partir da reivindicação da possibilidade de traduzir a experiência da periferia através de *figuras novas*, e voltamos então aqui ao uso do artifício – enquanto estratégia para reconfigurar as *formas* de filmar a periferia e colocá-las à altura da sensibilidade dos corpos filmados. Sartana, o personagem que utiliza a perna mecânica, protagoniza um episódio que trabalha numa chave de autonomização de seu próprio corpo na relação com a tecnologia. A perna que ele utiliza foi concedida por uma empresa para efeito de teste. Houve um sorteio de ex-atletas para os quais o produto foi fornecido gratuitamente, com uma condição: eles têm que passar informações através de um software de rastreamento. Sartana então *hackeia* o software da perna mecânica que utiliza. Um gesto que reconfigura os papéis assumidos na negociação com a empresa produtora, deslocando-o da condição de cobaia para tornar-se agente da apropriação que faz de uma tecnologia de ponta. É uma forma de restituir a sua autonomia a partir do uso subversivo de um instrumento capitalístico de controle.

Aqui, diferente do policial intergaláctico que aterrissa no presente, e da bomba sonora que pode explodir o Planalto, esse uso subversivo da tecnologia não só é possível, como até mesmo recorrente. O que provoca estranhamento é justamente o fato dele acontecer em um lugar periférico como a Ceilândia – supostamente distante dessa produção tecnológica de ponta reservada aos grandes centros. Essa apropriação da tecnologia acontece em todo o filme, que incorpora a coexistência de elementos *high tech* com gambiarras: os aparatos que os personagens utilizam para se locomover, o container de luzes coloridas com projeções na parede, o túnel do tempo, as reuniões secretas na rádio clandestina para planejar a confecção da bomba sonora – outro elemento fundamental nessa construção de territórios, como veremos a seguir.

### 3.4. Rap, bomba e explosão do Planalto

Na sequência inicial de *Branco Sai, Preto Fica*, após descer ao subsolo onde fica sua rádio clandestina, Marquim liga sua aparelhagem e começa então a improvisar um rap:

Domingo, sete horas da noite. Já tô com meu pisante, minha beca. Tô em frente de casa. Tô indo em direção ao centro da Ceilândia. Ah, vou passar aqui na casa do Carlinhos. *[palmas]* ‘E aí, Carlinhos, beleza? E aí, vai pro baile?’ *[pausa]* Já tô em frente à feira. Porra, que louco. Já dá pra ouvir as pancadas daqui [...].



O personagem segue então narrando a ida para o baile. Vai descrevendo cada cena, de forma cadenciada. A imagem alterna entre a figura de Marquim em meio às aparelhagens sonoras e fotos de arquivo que reconstituem o evento. Uma melodia faz a cama para a narração a partir do momento em que chegam no baile. De repente, a melodia some e o personagem silencia por uns instantes. Era a polícia entrando no baile e cortando o som. Ele segue: spray de pimenta, gritaria, até que um policial grita: *“Já falei que é branco lá fora e preto aqui dentro. Branco sai, preto fica, porra”*. A polícia pede então para os que ficaram deitarem no chão. Silêncio completo. Ouvimos um tiro. Na imagem, um fade out para o branco e o título do filme.

A música aqui surge como um elemento que é ao mesmo tempo memória e produção. O rap inventado pelo personagem – vítima do episódio que narra – vai pouco a pouco recriando as cenas, de um modo cadenciado que parece tornar as situações ainda mais presentes e pulsantes. As fotos do acontecimento que aparecem na tela são resquícios do baile, porém não coincidem com o que está sendo narrado. Na maior parte do tempo, no entanto, ficamos com a imagem de Marquim improvisando o rap sobre o episódio no baile do Quarentão. No plano estático e longo, com o personagem no centro do quadro, a atenção se volta para seus pequenos gestos e expressões, que vão se transformando junto com os movimentos da narração e da música que ele compõe naquele momento. Emerge ali um corpo em performance, que se inventa à medida dos acontecimentos que narra, no instante mesmo em que eles se sucedem – o que fica ainda mais forte com o tom de improviso da cena. Como afirma André Brasil:

a performance é o momento de uma *exposição*. Um corpo se expõe e ao se expor cria a situação na qual se expõe, não sem, no mesmo gesto, criar-se a si mesmo. Uma forma aparece e *ganha forma* – não previamente – mas *à medida* em que *aparece* (BRASIL, 2011, p. 5).

É, portanto, na própria dimensão processual da imagem (estendida aqui ao som), em pleno ato de invenção, que a performance se dá, pois “(...) a imagem parece abrigar uma experiência. Em outros termos, diríamos que ela é um lugar não apenas de representação, mas de performance; lugar no qual, não apenas se figuram, mas se efetuam processos de subjetivação” (BRASIL, 2011, p. 4). A música então emerge como um território em que a rememoração emerge enquanto criação. Nesse sentido, a invasão da polícia no Quarentão, essa tragédia coletiva, é também um elemento disparador de uma pulsão criadora – tanto no filme como na vida daqueles personagens que se reinventam a partir do episódio ocorrido na segunda metade da década de 1980. O baile *black* do Quarentão foi um espaço importante para os moradores de Ceilândia, um território existencial que conferia consistência àquelas vidas articuladas pela música. Um espaço de coletivização, com treino de passos de dança, códigos de sociabilidade e toda uma cultura do rap que ali se atualizava. Nesse sentido, quando o baile acaba de forma brusca, acontece uma desterritorialização, que tem função constituinte. Ou seja, no mesmo movimento em que se encerra um determinado acoplamento, abre-se a possibilidade de criação de outros tantos, conforme proposto pelo filme.

O rap é outro elemento importante para pensar essa possibilidade de invenção, por tratar-se de uma música em que a voz é central, e onde os MC's utilizam como base batidas de outras músicas, habilmente extraídas pelos DJ's, ou bases montadas eletronicamente. O uso dos *samples*, bastante comum na composição do rap, é um gesto de reaproveitamento de pequenos *pedaços* de outras músicas, isolados e inseridos em novas músicas. O rap incorpora então uma ideia de mixagem ao seu processo de produção, a partir de agenciamentos de bases já existentes. A criação não surge aqui como um dom divino incorporado por um “gênio”, ela se dá através de processos de montagem. É muito mais uma invenção, no sentido de *inventário*<sup>45</sup>, que implica um trabalho com restos, uma duração:

A invenção implica o tempo. Ela não se faz contra a memória, como indica a raiz comum ‘invenção’ e ‘inventário’. Ela não é corte, mas composição e recomposição incessante. A memória não é aqui uma função psicológica, mas o campo ontológico do qual toda invenção pode advir. Não é a reserva particular de um sujeito, nem se confunde com o mundo dos objetos. Ela é a condição mesma do sujeito e do objeto (KASTRUP, 2007, p. 27).

---

<sup>45</sup> Retomamos aqui a etimologia da palavra latina *invenire*, que significa encontrar relíquias ou restos arqueológicos. (STENGERS, 1983. apud KASTRUP, 2007, p. 27)



O uso do som no filme aponta justamente para essa operação de composição e recomposição incessante, que é também uma forma de relação com o território em seu sentido móvel, não fixado, a ser produzido através de uma reconfiguração das forças que nele atuam. A sonoridade é utilizada então como um elemento que embaralha os tempos<sup>46</sup> para disputar o presente, atualizando nele o passado e a memória como matéria de invenção e resistência. Nesse sentido, propomos aqui um deslocamento do termo *paisagem sonora* para pensar o que seria a construção de um *território sonoro*. Ou seja, perceber que mais do que “uma assinatura sonora representável” (MORAIS, 2011, p. 1) dos espaços, como propôs Morais acerca do que seria uma paisagem sonora no cinema, interessa perceber como os sons são também um espaço de disputa e dissenso.

Retomando o “projeto acústico” de Murray Schafer, que cunhou o termo *soundscape*, Morais defende a importância de despertar a sensibilidade dos ouvidos em um mundo em que a uma escuta torna-se cada vez mais uniforme. Para o autor, o aguçamento da percepção dos ruídos que compõem o espaço habitado seria o primeiro passo para uma transformação da ambiência sonora. A proposta é a de uma *afinação do mundo*, que seria a possibilidade de harmonização de todos esses ruídos. A preocupação de Schafer é a mesma de diversos teóricos que também se dedicaram a pensar como as cidades modernas transformaram os modos de ouvir. Simmel, por exemplo, propõe que o excesso de sons das grandes cidades provoca um superestímulo dos sentidos que acaba levando ao seu anestesiamiento: “a proliferação de vozes, sons e máquinas nas cidades modernas levou os habitantes dos espaços urbanos a se dessintonizarem e a se tornarem indiferentes aos seus arredores” (SIMMEL apud BIRDSALL, 2012, p. 20). De acordo com Schafer, essa indiferença geraria um caos sonoro que dominaria a cidade. Assim como a poluição do ar e das águas, haveria então uma enorme poluição da banda sonora.

Giuliano Obici questiona a proposição de Schafer com a pergunta: afinal, “*para quê afinar?*” (OBICI, 2008, p. 50). Essa ideia de afinação, segundo Obici, seria o indício de um pensamento nostálgico e utópico de Schafer, que estaria querendo docilizar os sons ao afiná-

---

<sup>46</sup> Esse embaralhamento dos tempos é uma estratégia estética mais ampla do filme nessa disputa pelo presente, conforme desenvolvido por Cláudia Mesquita que, em sua análise, aposta no regime de historicidade como forma para pensar esse hibridismo entre documentário e ficção científica: “Assim, entre um futuro ficcional utópico, tratado com ironia, em que a recuperação das histórias dos vencidos estaria respaldada pelas instituições (e a dívida do Estado brasileiro para com os pobres seria literalmente paga), e um passado real traumático, em que – ao contrário – os pobres tiveram sua participação e presença na cidade mutiladas pelo próprio Estado, situa-se o tempo dominante na narrativa, o “presente” de Ceilândia”. (MESQUITA, 2015, p. 1-2)

los, submetendo-os à regra do diapasão. Assim, no lugar de *paisagem sonora* – que Obici argumenta passar uma ideia de contemplação e apaziguamento a partir de um distanciamento que é inexistente no campo do som – ele considera mais adequado o termo *território sonoro*, concebido a partir de Deleuze, como algo que se constrói na relação com as subjetividades. Segundo o autor, o som seria capaz de criar lugares que nos protegem do caos – como alguém que ouve sua seleção musical no MP3 Player em meio aos múltiplos ruídos da cidade. O que está em jogo aqui é a dimensão produtiva do som na construção de territórios, já que “um território não existe de antemão, ele se faz, se constrói; suas marcas se dão por atos que se fazem expressivos, componentes do meio tornados qualitativos (OBICI, 2008, p. 73). No entanto, apesar de tentar fugir da ideia de afinação de Schafer, Obici continua, de certa forma, propondo a construção de território como a busca por um espaço harmônico, que nos conforte dos ruídos da cidade.

A noção de território sonoro proposto pelos filmes que analisamos – tanto *Branco Sai, Preto Fica*; ou mesmo *Brasil S/A*, que comentamos no Capítulo 2 – estão muito distantes de uma busca por esse lugar de conforto. Pelo contrário, neles o som aparece como uma forma de embate, um elemento para explicitar o desconforto. Nesse sentido, quando convocamos a noção de *território sonoro*, a proposta é pensar como se dá a articulação desses sons como forma de disputa, sejam aqueles captados nos ambientes ou criados pelo filme.

Essa noção torna-se ainda mais clara quando *Branco Sai, Preto Fica* incorpora na sua própria narrativa o som como arma, como algo que pode contribuir com o plano de vingança contra Brasília. Na metade final do filme, os personagens tramam a confecção de uma bomba sonora para explodir Brasília. A mixagem retorna aqui como um elemento fundamental, à medida que a bomba é composta por uma montagem de ruídos ambientes e músicas de forró, rap, funk. Esse gesto de composição – e a matéria sensível que é utilizada para tanto – são forças provenientes da uma potência criativa (e destrutiva) da sonoridade de periferia, capazes de explodir o Planalto. A vingança se concretiza – ainda que sobre desenhos dos monumentos de Niemeyer. No entanto, ela não resolve nada. A temporalidade do futuro, que perpassa toda a narrativa, faz ver que pouco mudou, afinal, é preciso que um policial intergaláctico venha ao presente para investigar os crimes contra as populações negras periféricas. Essa atmosfera absurda e surreal que o filme cria transfigura situações que, se tratadas de outra maneira, seriam absolutamente possíveis e concretas. De qualquer modo, pouco interessa verificar a

utilidade real da bomba. Importa mais o gesto, e a confecção da bomba enquanto um processo que faz personagens agirem juntos. A invenção de si e do território em que vivem, nesse sentido, está conectada à criação de condições de uma existência potente apesar dos instrumentos de opressão que fazem o movimento contrário: a planificação da cidade modernista; as remoções – fundadoras de Ceilândia; o custo alto e pouca infraestrutura de transportes; a violência policial ocorrida no Quarentão.

### 3.5. Notas sobre a falsificação

Se os filmes do primeiro capítulo propuseram um mergulho nas singularidades e na prática espacial como gesto de relação com a cidade, e no segundo a estratégia foi de identificação e afastamento de determinados projetos hegemônicos, nesse terceiro capítulo a estratégia preponderante, analisada principalmente a partir de *Branco Sai, Preto Fica*, foi o uso do artifício como forma de falsificação, de embaralhamento do real estabelecido – pois só a partir de um rearranjo sensível seria possível deslocar as coisas de lugar. O uso do artifício emerge então como uma forma de tornar estranhos os espaços (cidades, paisagens, ambientes) muito familiares: “muitos deles se valem de uma acentuação do real, ou de um leve desvio do real, para ou propor novos mundos ou para mostrar realidades aberrantes” (PRYSTHON, 2015, p. 69).

O território continua sendo um elemento a ser reivindicado, mas as formas de fazê-lo não passam apenas pela revelação das injustiças ou da situação desigual em que determinado grupo ou espaço se encontram. Há uma proposta de deslocamento do que está posto, e da incorporação do dissenso através dos corpos, do som, de uma torção no realismo normalmente conferido aos espaços e modos de vida periféricos. Brotam então novas subjetividades que incorporam a possibilidade de ser outro – dinossauro, monstro, ou um policial intergaláctico – ali mesmo onde atuam as forças ordenadoras do território, como forma de disputa.

Em *O Bandido da Luz Vermelha*, o frenesi de vozes e situações debochadas e anárquicas – numa colagem alucinada, selvagem e alegórica – foi a forma encontrada para reivindicar um cinema que incorporasse o subdesenvolvimento na própria linguagem, na textura da obra, como uma um gesto de transformação política. *Branco Sai, Preto Fica* (e também Mauro em Caiena) – incorporam essa aposta de reorganização da linguagem como

estratégia política de criação de novos territórios, porém com uma aposta mais marcadamente próxima de um real instituído – investindo justamente nessa dobra entre o que seria próprio da realidade e da ficção.

A Ceilândia ou a Maraponga que emergem, nesse sentido, são outras em relação a si próprias. Ou seja, não há uma existência *a priori* que se mantenha igual na espacialidade criada pelo filme. Tanto a forma de ocupar – a cidade e a tela – como o espaço ocupado variam. Segundo Prysthon, acerca de alguns filmes brasileiros contemporâneos que fazem uso do artifício, a aposta nesse deslocamento é também uma maneira de se contrapor ao minimalismo que tornou-se uma fórmula esgarçada de um cinema autoral recente. Seria preciso inventar um outro modo que, antes de negar o realismo, o desdobrasse a partir de novas potencialidades. O que emerge, nesse sentido, é “a conjunção dessas heterotopias nas quais parece estar subentendido um veemente protesto contra a contingência, mas sem nunca deixar de estar ancorada na realidade, sem nunca se furtar a comentar o presente e todas as coisas que realmente importam” (Ibidem, p. 74). Ou seja, há também aqui um desacordo que, no entanto – diferente de algumas estratégias do segundo capítulo – não propõe necessariamente um afastamento, mas uma forma de resistência que no mesmo gesto em que identifica o inimigo, cria também outras maneiras de existir escapando a ele.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final desse percurso, percebo que – mais do que respostas – essa pesquisa me trouxe uma infinidade de questões, que se ampliam e se recolocam a cada nova imagem, a cada percurso, a cada vereda que se bifurca. E nem estamos em um jardim, como no conto de Borges, mas no inesgotável espaço urbano – em sua multiplicidade de modos, geografias, arquiteturas, imagens, poderes, saberes, ecologias. Por mais que percorramos todas as ruas, que permaneçamos em todas as praças, que habitemos todas as casas, será impossível afirmar de forma unívoca o que é uma cidade. Cada cidade é uma, nenhuma, cem mil: ela emerge a cada encontro, a cada olhar que lhe é lançado, a cada experiência vivida. É preciso buscar nela então a potência dos vestígios, dos rastros, das não-totalizações. Os filmes nos ensinam que, na aproximação com a cidade, é preciso falar *com*: com o espaço, com aqueles que o percorrem, com o acúmulo de temporalidades; na relação entre imagem e som, ou mesmo entre diferentes imagens, nas conexões e montagens diversas, nos embates, disputas, no dissenso.

Na abordagem dos filmes, buscamos perceber de que maneira essas conexões aparecem a partir da relação que estabelecem com o espaço urbano, suas singularidades e poderes instituídos, entre a invenção e a resistência. Identificamos três gestos principais: os riscos na cidade e na cena, o afastamento de projetos hegemônicos a partir da investigação sobre suas formas de funcionamento; a falsificação do real como disputa de territórios. Desdobrando o que propôs Migliorin (2011b) acerca das figuras do engajamento, acreditamos que essas são formas de comprometer-se com o presente, com a ampliação de seus possíveis. Como as ondas batendo no muro à beira-mar ao final de *Avenida Brasília Formosa*, os filmes são também essa resistência aquosa, capaz de furar pedras na insistência em reconfigurar sensibilidades, em propor experiências que embaralhem de alguma forma, ainda que mínima, o que está instituído.

Entre os poderes e as fissuras de seus códigos, entre operações estéticas e políticas, os filmes projetam a força de um imaginário desejado – mas esse porvir só pode emergir do conflito com o que já existe<sup>47</sup>. Eles realizam, portanto, gestos de ocupação da cidade, mas também de invenção de formas naquele espaço: “trata-se de construir não apenas no real, mas

---

<sup>47</sup> Esta proposição se afina com o que sugere Amaranta César na apresentação intitulada *Cinema como ato de engajamento: o documentário brasileiro contemporâneo em contextos de urgência*, durante o evento realizado na UFMG entre os dias 24 e 26 de Junho de 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hyJtVZoePbU>. Acesso em: 2 Ago. 2015.

também no possível, em função das bifurcações que ele pode incitar” (GUATTARI, 1992, p. 155). Nessas bifurcações está a possibilidade de ser monstro, dinossauro, lembrança, ou um policial intergaláctico. De dançar a cidade, derivar por suas ruas, desenhar novos percursos, dilatar sua temporalidade produtiva já esquadrihada. De fazer retroescavadeiras virarem foguete e encontrarem petróleo no planeta vermelho, de enfrentar o trânsito num caminhão cegonha, de ter que criar sempre outras formas possíveis. São posições e espacialidades que não estão previstas, são instauradas pelos filmes – que podem nos ensinar alguma coisa a respeito da invenção do quarto (e quinto, sexto, sétimo...) modos de habitar a cidade, como demandou Agamben.

Assim, se podemos dizer que os filmes – tanto nas imagens e sons que propõem, como através das diversas conexões que realizam – são gestos que abrem possíveis, que reorganizam o que está instituído de modo que o nosso próprio entendimento das categorias criadas precise ser revisto, é justamente aí que eles criam *heterotopias*: espaços intersticiais que não cabem nem no que está estabelecido nem em um espaço imaginário. Todos esses espaços coexistem no aqui agora, em um folheado sincrônico de heterogêneos, como propôs Guattari (2012). Nesse sentido, buscamos perceber de que maneira esses elementos se relacionam, quais são as suas posições relativas, como diferentes forças atuam, em que direções. A geografia foi então convocada enquanto pensamento espacializado, que percebe o espaço perpassado por poderes diversos. No entanto, esses espaços e poderes são também contingentes, passíveis de serem rearranjados, reescritos por gestos – como os dos filmes aqui analisados – que atuam não só como representação mimética ou como negação dos poderes instituídos, mas como *produção*.

Talvez seja possível pensar, então, porque o embate com o que está posto não se dá de forma direta. Ele surge pelas bordas, sem a identificação de um inimigo claro – como acontecia nos filmes produzidos nas décadas de 1960/1970 que convocamos para dialogar. Isso parece ter relação direta com uma questão trabalhada pelo filme *Banco Imobiliário*: a percepção do modo como o poder atua no contemporâneo – numa indiscernibilidade entre macro e micropolítica, com suas operações infinitesimais, esse nada a esconder e a capacidade de tudo incorporar, que faz com que a resistência a ele nunca esteja totalmente garantida. Nesse sentido, os *processos subjetivos* aparecem como espaço de disputa constante, à medida que elas são o campo sobre o qual o poder se exerce e também a partir das quais pode-se

afirmar uma existência potente, que escape ao assujeitamento. Como lutar contra as formas de submissão da subjetividade? Ou, como indaga Pelbart: “que possibilidades restam de criar laço, de tecer um território existencial e subjetivo na contramão da serialização e das reterritorializações propostas a cada minuto pela economia material e imaterial atual?” (PELBART, 2002, p. 36).

Gostaria de deixar essa pergunta ressoando, somada a outra: como pensar em subjetividades em processo, atravessadas por diversas instâncias, que, na relação com a cidade, possam seguir propondo novas e múltiplas formas de vida e espacialidades que driblem as sobrecondições e incorporem o dissenso? Como desdobramento da pesquisa, penso que seria importante radicalizar esse pensamento geográfico no campo do cinema – sempre tão afeito à história – de forma a sistematizar possibilidades de análise e leituras que incorporem seus traçados espaço-temporais, que ampliem a gramática das operações cinematográficas e percebam as forças que operam a cada imagem e em suas conexões. Caberia também aprofundar os atravessamentos com outras temporalidades, para perceber de que maneiras elas se precipitam no presente, à medida que nele coexistem passado e futuro. De qualquer modo, até onde fomos, fica uma contribuição acerca dessa geografia de espaços outros, que é também a investigação de formas de engajamento no presente. Fora do horizonte de expectativas em que o futuro aparece como vetor principal – seja como utopia ou distopia – os filmes instalam-se no aqui agora, fazendo o real variar, bifurcando os caminhos já postos; enfim, criando heterotopias.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Fábio. *O Entusiasmo como Resistência*. Revista Cinética, set. 2012. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/esseamorquenosconsume.htm>. Acesso em: 04 jun. 2016.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Ed. Argos, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BENTES, Ivana. *Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo*. In: BENTES, Ivana (Org.). *Ecos do cinema: de Lumière ao digital*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007, p.191-224.
- BERNARDET, Jean Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.
- BIRDSALL, Carolyn. *Nazi Soundscapes: Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933 – 1945*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.
- BRASIL, André. *A performance: entre o vivido e o imaginado*. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética do XX Encontro da Compós, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, de 14 a 17 de junho de 2011.
- BRUNO, Giuliana. *Atlas of Emotion – Journeys in art, architecture and film*. New York: Verso, 2002.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- CANÇADO, Wellington. *Contra-Plano Piloto*. Catálogo do 18º Forumdoc – Festival do Filme Documentário e Etnográfico | Fórum de Antropologia e Cinema. Belo Horizonte, nov. 2014. Disponível em: <http://www.forumdoc.org.br/catalogo-forumdoc-bh-2014>. Acesso em: 20 jun. 2016.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. v. 2. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1994.
- COMOLLI, Jean-Louis. *A cidade filmada*. In: Cadernos de Antropologia e Imagem. v. 4: A cidade em imagens. Rio de Janeiro: UERJ, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Corps et cadre: cinema, éthique, politique*. Paris: Ed. Verdier, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Ver e poder: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.



COSTA, Fernando Morais da. *Sons urbanos e suas escutas através do cinema*. E-compós, Brasília, v.15, n.2, maio/ago. 2012.

DEBORD, Guy. *Teoria da Deriva*. In: FELÍCIO, Erahsto (org.). *Internacional Situacionista: deriva, psicogeografia e urbanismo unitário*. Porto Alegre: Deriva, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Cinema II: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

\_\_\_\_\_. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti Édipo: capitalismo e esquizofrenia I*. São Paulo: Ed. 34, 2010.

\_\_\_\_\_. *Kafka: por uma literatura menor*. São Paulo: Autêntica, 2014.

\_\_\_\_\_. *O que é a filosofia?* São Paulo: Ed. 34, 1992.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. *De Espaços Outros*. In: *Estud. av.* vol.27 no.79. São Paulo, 2013

\_\_\_\_\_. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1, 2013.

FRÚGOLI JR., Heitor. *São Paulo: espaços públicos e interação social*. São Paulo: Marco Zero, 1995.

FURTADO, Beatriz; ARAÚJO LIMA, Érico. *Corpo, destruição e potência em Branco Sai, Preto Fica*. Anais da COMPÓS 2015. Disponível em: [http://www.compos.org.br/biblioteca/compos2015\\_2838.pdf](http://www.compos.org.br/biblioteca/compos2015_2838.pdf). Acesso em: 11 jun. 2016.

GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

GODARD, Jean-Luc. *Je vous salue Sarajevo*. In: EHMANN, Antje; BEIL, Ralf (org.). *Serious Games: war ,media, art*. Alemanha: Hatje Cantz, 2011.

GOMES, Juliano. *As rédeas do jogo*. Revista Cinética, fev. 2016. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/banco-imobiliario-de-miguel-antunes-ramos-brasil-2016/>. Acesso em: 04 jun. 2016.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed. 34, 2012.

GUIMARÃES, César. A ética do documentário: o Rosto e os outros. VII Conferência Internacional do Documentário, XII Festival "É tudo verdade". São Paulo, Itaú Cultural, 28-30 mar. 2007.

GUIMARÃES, César; CAIXETA, Ruben. *Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente*. In: COMOLLI, Jean Louis. *Ver e poder: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

GUIMARÃES, César; GUIMARÃES, Victor. *Da política no documentário às políticas do documentário: notas para uma perspectiva de análise*. *Galáxia*. São Paulo, n. 22, p. 77-88, dez. 2011.

HAESBAERT, Rogério. *Da desterritorialização à multiterritorialidade*. UFRGS: Boletim Gaúcho de Geografia, v.29: p. 11-24, Jan, 2003.

\_\_\_\_\_. *Des-territorialização e Identidade: a rede "gaúcha" no Nordeste*. Eduff: Niterói, 1997.

\_\_\_\_\_. *O mito da desterritorialização: do "fim dos territórios" à multiterritorialidade*. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

HAESBAERT, Rogério; BRUCE, Glauco. *A desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari*. Niterói: UFF, Departamento de Geografia, 2002.

HARVEY, David. *Espaços de Esperança*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

\_\_\_\_\_. *Cidades Rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

HISSA, Cássio e Viana.; NOGUEIRA, Maria Luísa Magalhães. *Cidade-Corpo*. *Revista UFMG*. Belo Horizonte, v. 20, n.1, jan./jun. 2013.

DIDI-HUBERMAN, George. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.

KASTRUP, Virginia. *A invenção de si e do mundo*. São Paulo: Autêntica, 2007.

KOOLHAAS, Rem. *Três textos sobre a cidade*. São Paulo: GG Brasil, 2014.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário da Psicanálise*. Ed. Martins Fontes, 1988.

LAZZARATO, Maurizio. *As revoluções do capitalismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LEFEBVRE, Henri. *Prefácio: a produção do espaço*. Estudos avançados [online]. v. 27, n.79, pp. 123-132, 2013.

MACLUHAN, Marshall. *A galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico*. São Paulo, Editora Nacional, Editora da USP, 1972.

MARTINS, Índia Mara. *Documentário animado: tecnologia e experimentação*. Revista Digital de Cinema Documentário, n. 4, 2008, p. 66-91. Disponível em: [http://www.doc.ubi.pt/04/artigo\\_india\\_martins.pdf](http://www.doc.ubi.pt/04/artigo_india_martins.pdf). Acesso em: 24 jul. 2014.

MESENTIER, Leonardo Marques de; COSTA, Clarissa Moreira da. *Produção da paisagem e grandes projetos de intervenção urbana: o caso do Porto Maravilha no Rio de Janeiro Olímpico*. Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais. v.16, n.1, p.35-51, Mai. 2014.

MESQUITA, Cláudia. *Memória contra utopia: Branco sai Preto Fica* (Adirley Queirós, 2014), XXIV Encontro da COMPÓS, Brasília, 2015. Disponível em: [http://www.compos.org.br/biblioteca/compos-2015-1a0eeebb-2a95-4e2a-8c4b-c0f6999c1d34\\_2839.pdf](http://www.compos.org.br/biblioteca/compos-2015-1a0eeebb-2a95-4e2a-8c4b-c0f6999c1d34_2839.pdf). Acesso em: 04 mai. 2016.

MIGLIORIN, Cezar. *Escritas da cidade em Avenida Brasília Formosa e O céu sobre os ombros*. Revista ECO-PÓS. Rio de Janeiro, v. 14, n. 1, 2011a.

\_\_\_\_\_. *Figuras do Engajamento: o cinema recente brasileiro*. Revista Devires. Belo Horizonte, v.8, n.2, 2011b.

MIGNOLO, Walter. *Histórias Locais, Projetos Globais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

MOSCIARO, Mayra. *Mudanças na área central do Rio: gentrification*. Artigo apresentado no XIII Simpurb UERJ, 2013.

OBICI, Giuliano. *Condição da escuta: mídias e territórios sonoros*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

PELBART, Peter Pál. *Poder sobre a vida, potência da vida*. Revista Lugar Comum. Porto Alegre, n. 17, p. 33-43, 2002.

\_\_\_\_\_. *Vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2000.

PRYSTHON, Ângela. *Furiosas Frivolidades: artifício, heterotopias e temporalidades estranhas no cinema brasileiro contemporâneo*. Revista Eco Pós. Rio de Janeiro, v. 18, n. 3, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: Estética e Política*. São Paulo: Ed 34, 2005.

\_\_\_\_\_. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

\_\_\_\_\_. *O desentendimento – política e filosofia*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

\_\_\_\_\_. *Las razones del desacuerdo*. In: HERZOG, Werner et al. *Cine y Filosofía: las entrevistas de Fata Morgana*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2015.

\_\_\_\_\_. *Política de Pedro Costa*. In: CABO, Ricardo Matos. *Cem mil cigarros: os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

RESENDE, Fernando. *(Est)ética da praça: rua, mídia e partilha*. Intexto. Porto Alegre, n. 28, p. 1-31, 2013.

\_\_\_\_\_. *Espaços Parciais, Espaços de Resistência: relatos e conflitos no cenário contemporâneo*. In: MARGATO; GOMES (org.). *Espécies de Espaços: territorialidades, literatura, mídia*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa – vol. 1: a intriga e a narrativa histórica*. WMF Martins Fontes, 2011.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROGOFF, Irit. *Terra Infirma: Geography's Visual Culture*. London: Routledge, 2000.

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do Espaço Habitado*. São Paulo: Edusp, 2014.

SCHAFER, Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Unesp, 2001.

SCHVASBERG, Gabriel. *Rua de contramão: o movimento como desvio na cidade e no urbanismo*. Dissertação de mestrado. UFBA, 2011.

\_\_\_\_\_. *A rua e a sociedade capsular*. Oculum Ensaios. Campinas, v. 16, p.138-149, jul.-dez. 2012.

SIMMEL, Georg. *A filosofia da paisagem*. Covilhã: Lusosofia Press, 2009.

SIMONDON, Gilbert. *L'individuation psychique et collective à la lumière des notions de forme, potentiel et métastabilité*. Paris: Edition Aubier, 2007.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. *Le Temps d'une pensée. Du montage à l'esthétique plurielle*. Presses Universitaires de Vincennes, 2009.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento – Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

**FILMOGRAFIA**

- A Cidade é uma Só?* (Adirley Queirós, DF, 2011)
- A Vizinhança do Tigre* (Afonso Uchôa, MG, 2014)
- Alphaville* (Jean-Luc Godard, França, 1965)
- Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, PE, 2010)
- Banco Imobiliário* (Miguel Antunes Ramos, SP, 2016)
- Branco Sai, Preto Fica* (Adirley Queirós, DF, 2014)
- Brasil Ano 2000* (Walter Lima Jr., RJ, 1968)
- Brasil S/A* (Marcelo Pedroso, PE, 2014)
- Brasília, Contradições de uma Cidade Nova* (Joaquim Pedro de Andrade, DF, 1967)
- Copacabana, Mon Amour* (Rogério Sganzerla, RJ, 1970)
- Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, RJ, 1964)
- Ela Volta na Quinta* (André Novais, MG, 2014)
- Em Busca de um Lugar Comum* (Felippe Mussel, RJ, 2012)
- Em Trânsito* (Marcelo Pedroso, PE, 2013)
- Esse Amor que nos Consome* (Allan Ribeiro, RJ, 2012)
- Europa* (Leonardo Mouramateus, CE, 2011)
- Mauro em Caiena* (Leonardo Mouramateus, CE, 2012)
- Não Estamos Sonhando* (Luiz Pretti, MG, 2012)
- Notas Flanantes* (Clarissa Campolina, MG, 2009)
- O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, SP, 1968)
- O Céu sobre os Ombros* (Sergio Borges, MG, 2010)
- O Porto* (Clarissa Campolina, Julia De Simone, Luiz Pretti, Ricardo Pretti, RJ, 2013)
- O Rio nos Pertence* (Ricardo Pretti, RJ, 2013)
- Paris nos Pertence* (Jacques Rivette, França, 1961)
- Rio eu te amo* (Vários diretores, RJ, 2014)
- Sábado à noite* (Ivo Lopes Araújo, CE, 2007)
- São Paulo S.A.* (Luís Sérgio Person, SP, 1965)

Rio de Janeiro, junho de 2016.