



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

**As relações afetivas entre as narrativas e as cidades no cinema brasileiro e  
argentino contemporâneo**

Lorena da Silva Figueiredo

Brasília

2021



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

**As relações afetivas entre as narrativas e as cidades no cinema brasileiro e argentino contemporâneo**

Lorena da Silva Figueiredo

Trabalho apresentado à banca examinadora de Defesa de Dissertação como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Comunicação.

Linha de Pesquisa: Imagem, Estética e Cultura Contemporânea

Orientadora: Professora. Dra. Gabriela Pereira de Freitas

Brasília  
2021

Lorena da Silva Figueiredo

As relações afetivas entre as narrativas e as cidades no cinema brasileiro e argentino contemporâneo

Trabalho apresentado à banca examinadora de Exame de Defesa de Dissertação como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Comunicação.

Linha de Pesquisa: Imagem, Estética e Cultura Contemporânea.

**Aprovada em:** 15/10/2021.

### **Banca Examinadora**

1. Prof. Dra. Gabriela Pereira de Freitas
2. Prof. Dr. Alberto da Silva
3. Prof. Dr. Pablo Gonçalo Pires
4. Prof. Dra. Denise Moraes Cavalcante (Suplência)

*Para a minha família,  
Que me ensinou a sonhar e a criar vínculos pelos afetos*

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço à minha orientadora Gabriela de Freitas, que me acolheu no primeiro olhar e abraço nessa errância acadêmica e de vida. Ensinou-me que é possível manter as múltiplas *personas* dentro da pesquisa, sempre acreditando na força da estética como forma de expressão de vida. Neste emaranhado de caminhos, criamos juntas novas cartografias através de conversas, leituras e projetos. Tornei-me uma pesquisadora e uma professora neste período de amadurecimento pessoal. Obrigada por criar diariamente rizomas que derivam na amizade de hoje e sempre.

Aos meus avós, Bernardo da Silva Neto e Edna Teresa da Silva (*in memoriam*), nordestinos de sangue e candangos de coração. Cultivaram, com muito esforço e persistência, as sementes da minha família em Brasília, tendo a educação como a base de tudo. Obrigada por acreditarem em mim. Ser a primeira mestre e artista nesta grande família é entender que é possível sonhar.

Aos meus tios José Virgílio da Silva, Bernardo Carlos, minha tia Maria Aparecida da Silva e minha mãe Geisa Jacqueline da Silva, por aguentarem diariamente minhas oscilações afetivas e devaneios ao longo deste árduo processo - sempre com paciência, um sorriso, uma comida e muito cuidado comigo.

Às minhas amigas e amigos: Natália Coelho, Raíssa Santos, Eduarda Santos, Luísa Lerroy, Fernanda Cortês, Bárbara Cabral, Joana Limongi, Thiago Campelo, Ig Uractan, Vinícius Pedreira e Vicente de Paula pelas conversas, pelos abraços, pelos incentivos e o carinho.

Às minhas amigas do mestrado: Ana Saggese, Dandara Ferreira, Glauce Santos, Fernanda Sá, Rhaysa Kowalski, Luiza Rossi, e aos colegas de pós-graduação pelas trocas, partilhas, conversas e até desabafos nessa louca jornada acadêmica.

Ao CNPQ pelo financiamento da pesquisa.

A todos amigos e amigas que de alguma maneira foram companheiros neste percurso.

*O olhar percorre as ruas como se fossem páginas nas escritas: a cidade diz tudo que você deve pensar, faz você repetir o discurso, [...]. Como é realmente a cidade sob esse carregado invólucro de símbolos, o que contém e o que esconde.*

*Italo Calvino*

*Andábamos sin buscarnos pero sabiendo que andábamos para encontrarnos*

*Julio Cortázar*

## RESUMO

Esta pesquisa investiga as relações de afetos entre o cinema argentino e o cinema brasileiro contemporâneo (2009-2019) e as cidades a partir do fenômeno da errância urbana. Partimos da noção de corpo na composição dos afetos na sociedade pela visão do filósofo Baruch de Spinoza. Tendo em vista esta composição, a cidade se torna um corpo político e age como um dispositivo. Nesta perspectiva, entrelaçada por rizomas, estabelecemos o conceito de cartografia social, criado pelos autores Gilles Deleuze e Félix Guattari, como fundamento para a metodologia abordada nesta reflexão. Por meio destas ligações, ao entendermos as noções de cidade e de afetos, o *corpus* desta pesquisa adentra as fissuras geradas pelo processo de urbanização em três cidades planejadas – Brasília, Belo Horizonte e Buenos Aires – e levanta indagações sobre os imaginários urbanos construídos diante do processo de corporeidade. Analisamos quatro filmes e os sintomas do contemporâneo vivenciados por estas cidades. Os filmes são *Insolação* (2009) de Felipe Hirsch e Daniela Thomas, *A cidade onde envelheço* (2016) de Marília Rocha, *Medianeras* (2011) de Gustavo Taretto e *O décimo homem* (2016) de Daniel Burman. Através desta pesquisa, o curta-metragem *A cidade que afeta* (2021) de Lorena Figueiredo surgiu como um agenciamento à prática cinematográfica, propiciando aliar a potência da imagem e do cinema como forma de pensamento. Sendo assim, vemos a imagem da cidade se transformar no percurso da errância urbana em novas narrativas pela experiência estética.

**Palavras-chaves:** Afetos; Cidades; Cinema argentino; Cinema brasileiro; Errância urbana

## ABSTRACT

This dissertation aims to reflect on the relationship between contemporary Argentine movies and Brazilian movies (2009-2019) and city thought of the phenomenon of urban wandering. We begin from the notion of the body in the composition of affection created by philosopher Baruch Spinoza for society. In view of this composition, the city becomes a political body and acts as a dispositive. In this perspective, intertwined by rhizomes, we establish the concept of social cartography, created by authors Gilles Deleuze and Félix Guattari, as a foundation for the methodology in this reflection. Through these connections, when we understand the notion of city and affections, *the corpus* of this research enters the fissures generated by the urbanization process in three planned cities - Brasília, Belo Horizonte and Buenos Aires and raises questions about the urban imaginaries built in front of the corporeality process. We analysed four films and the symptoms of the contemporary experience experienced by these cities. The films are *Sunstroke* (2009) by Felipe Hirsch and Daniela Thomas, *Where I Grow Old* (2016) by Marília Rocha, *Sidewalls* (2011) by Gustavo Taretto and *The tenth man* (2016) by Daniel Burman. Through this dissertation, the short film *The city that affects* (2021) by Lorena Figueiredo emerged as an agency for cinematographic practice, bringing together the power of image and as a form of thoughts. Thus, we see the image of the city being transformed in the path of urban wandering into new narratives through the aesthetic experience.

**Keywords:** Affection; Cities; Argentina cinema; Brazilian cinema; Wandering urban



## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> - Arquivo de revista sobre a fundação de Brasília.....	45
<b>Figura 2</b> - Desenho do Plano Piloto por Lúcio Costa.....	49
<b>Figura 3</b> - Mensagem nas paredes do Congresso Nacional em 1959.....	51
<b>Figura 4</b> - Arquivo fotográfico do cruzamento dos eixos em Brasília em 1967.....	54
<b>Figura 5</b> - Galeria da exposição Imemorial.....	55
<b>Figura 6</b> - Fotografia dos operários, dispostas no chão da galeria.....	56
<b>Figura 7</b> - O ouro delineou a urbanização das cidades mineiras.....	59
<b>Figura 8</b> - Praça da Liberdade – início do século XX.....	61
<b>Figura 9</b> - Rua da Bahia em 1927.....	65
<b>Figura 10</b> -Vila Miséria – Buenos Aires em 1958.....	72
<b>Figura 11</b> - Verticalização dos prédios em Buenos Aires.....	73
<b>Figura 12</b> - Rompimento com a quarta parede: Onde você vive? .....	73
<b>Figura 13</b> - Colagem do mural de retratos de desaparecidos políticos.....	81
<b>Figura 14</b> - Irmãos se abraçam após a homenagem do ente querido.....	81
<b>Figura 15</b> - Tensão na janela – parte I.....	82
<b>Figura 16</b> -Tensão na janela – parte II.....	83
<b>Figura 17</b> - Cidades do medo.....	84
<b>Figura 18</b> - Não sobre o amor - parte 1 .....	89
<b>Figura 19</b> - Não sobre o amor - parte 2 .....	90
<b>Figura 20</b> - O olhar de Andrei sobre o horizonte do Planalto Central.....	92
<b>Figura 21</b> - Registro da palavra <i>tristeza</i> .....	93
<b>Figura 22</b> - Brasília vista sobre duas rodas.....	94
<b>Figura 23</b> – Ruínas.....	94
<b>Figura 24</b> - Entre os ditos e não-ditos de Andrei.....	95
<b>Figura 25</b> - A subida afetiva de Lúcia.....	97
<b>Figura 26</b> - Lúcia defronta os seus fantasmas.....	98
<b>Figura 27</b> - Oscilações afetivas pela noite.....	98
<b>Figura 28</b> - O sexo com desconhecidos.....	99
<b>Figura 29</b> - O rosto de Lúcia como mapa da alma.....	100
<b>Figura 30</b> - A definição de Insolação.....	101
<b>Figura 31</b> - Fantasmas de uma insolação.....	102

<b>Figura 32</b> - Cotidiano banal em Belo Horizonte.....	109
<b>Figura 33</b> - A imanência das coisas.....	109
<b>Figura 34</b> - A imagem de nós mesmos.....	110
<b>Figura 35</b> - Teresa descobrindo o Mercado Central.....	111
<b>Figura 36</b> - Rizomas urbanos e novas amizades.....	113
<b>Figura 37</b> - Saudade de Lisboa.....	114
<b>Figura 38</b> - Diminuição da potência afetiva.....	115
<b>Figura 39</b> - A casa nova e os resquícios da memória.....	117
<b>Figura 40</b> - Correndo contra o tempo.....	118
<b>Figura 41</b> - Sequência de abertura do curta-metragem <i>Medianeras</i> .....	121
<b>Figura 42</b> - Sequência de abertura do longa-metragem <i>Medianeras</i> .....	121
<b>Figura 43</b> - A sociedade de controle.....	124
<b>Figura 44</b> - Apartamento de Martín: planta e a realidade.....	126
<b>Figura 45</b> - As fotos da cidade por Martín.....	128
<b>Figura 46</b> - A vida de Mariana.....	129
<b>Figura 47</b> - Vitrines de Mariana.....	130
<b>Figura 48</b> - O refúgio de casa e a exposição na vitrine.....	132
<b>Figura 49</b> - As aberturas das medianeiras no apartamento de Martín e de Mariana....	134
<b>Figura 50</b> - O encontro às escuras entre Mariana e Martín.....	136
<b>Figura 51</b> - As adaptações da comunidade judaica em <i>Esperando o Messias</i> .....	142
<b>Figura 52</b> - O comércio no Once, em <i>O abraço partido</i> .....	142
<b>Figura 53</b> - A ligação do Usher.....	145
<b>Figura 54</b> - Rompimento de rizomas entre Nova York e Buenos Aires.....	146
<b>Figura 55</b> - Memórias de Ariel.....	147
<b>Figura 56</b> - A chegada ao Once.....	148
<b>Figura 57</b> - Aberturas rizomáticas no Once.....	149
<b>Figura 58</b> - Multiplicidades no Once.....	150
<b>Figura 59</b> - O Once apresentado pelo ponto de vista de Ariel.....	152
<b>Figura 60</b> - O furto e os desencontros com Usher pelas ruas do Once.....	153
<b>Figura 61</b> - Errância final de Ariel.....	154
<b>Figura 62</b> - A produção de imagens pelo curta-metragem <i>A cidade que afeta</i> .....	156

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1: A CIDADE E OS AFETOS.....	24
1.1 Os estratos da cidade latino-americana e as linhas de fuga.....	33
CAPÍTULO 2: O DISPOSITIVO DA CIDADE E SUAS CORPOREIDADES AFETIVAS .....	39
2.1. As cidades e os imaginários urbanos.....	42
2.2 Brasília.....	42
2.3 Belo Horizonte.....	57
2.4 Buenos Aires .....	68
CAPÍTULO 3: A ANÁLISE FÍLMICA ATRAVÉS DA ERRÂNCIA URBANA NO CINEMA ARGENTINO E NO BRASILEIRO PELOS AFETOS.....	86
3.1 <i>Insolação</i> : as variações do amor pelas ruas de Brasília.....	87
3.2 <i>A cidade onde envelheço</i> : os deslocamentos através de uma amizade pela cidade de Belo Horizonte.....	103
3.3 <i>Medianeras</i> : as linhas de fuga pelas fobias na cidade de Buenos Aires.....	119
3.4 <i>O décimo homem</i> : os desencontros pelas vias de um bairro judeu em Buenos Aires.....	137
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	155
Novos agenciamentos, o filme <i>A cidade que afeta</i> .....	155
REFERÊNCIAS.....	162

## INTRODUÇÃO

Este trabalho tem o intuito de investigar as relações criadas entre o cinema brasileiro e o argentino de ficção, os afetos e as cidades, tendo estas como um dispositivo que permite se tornar um personagem afetado pela narrativa cinematográfica. O interesse na temática surgiu a partir de projetos audiovisuais que realizei anteriormente no intuito de compreender os sintomas da sociedade no contemporâneo.

A primeira conexão com o objeto de pesquisa se desenvolveu a partir da criação do curta-metragem *Intervenções Urbanas*<sup>1</sup>(2016). O filme busca apresentar um novo olhar sobre o Distrito Federal por meio das intervenções urbanas presentes no concreto da rua. Os inimagináveis assuntos, muitas vezes esquecidos diante da rotina, são contrastados e interrogados, constituindo um personagem vivo no meio urbano.

O projeto de documentário foi resultado de um edital para afirmação de Jovens Cineastas no Brasil e teve como eixo temático o espaço urbano e as artes. As indagações de construir uma narrativa cinematográfica distinta do imaginário coletivo criado sobre a cidade de Brasília me intrigava como realizadora e brasiliense; eu sentia que era preciso criar algo distinto no processo de pesquisa e desenvolvimento de roteiro. Caminhar pela cidade, observar os modos de interação entre os artistas de rua, escutar suas vivências e provocar novas experiências de intervenção permitiu descortinar algumas subjetividades e levantar elementos da partilha do sensível<sup>2</sup> presente nas camadas do espaço urbano ao perceber que a cidade age como um dispositivo.

O dispositivo, portanto, está sempre inscrito em um jogo de poder, estando sempre, no entanto, ligado a uma ou a configurações de saber que dele nasce mas que igualmente o condiciona. É isto, o dispositivo: estratégias de relações de força sustentando tipos de saber e sendo sustentada por eles. (FOUCAULT, 1984, p. 246)

Em seguida, alguns outros projetos apareceram na minha trajetória profissional dentro do audiovisual no âmbito da produção, como a série para televisão *Habitação*

---

<sup>1</sup> Link do filme *Intervenções Urbanas*: <https://vimeo.com/144740446> - acesso disponível em 12/jul/2021.

<sup>2</sup> O conceito “partilha do sensível” foi criado por Jacques Rancière que diz: “Pelo termo de constituição estética deve-se entender aqui a partilha do sensível que dá forma à comunidade. Partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões. Uma partilha do sensível é a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas.” (RANCIÈRE, 2005, p.7)

*Social*<sup>3</sup> — *Projetos de um Brasil* (2017), de André Manfrim. Esta série desenha um panorama histórico ao abordar questões sociais, econômicas e arquitetônicas no processo de implantação de políticas públicas no setor habitacional brasileiro ao longo do século XX. Já o longa-metragem *No rastro das cargueiras* (2018)<sup>4</sup>, de Carol Matias, nos mostra as técnicas, as paisagens e as histórias de um grupo de catadores-ciclistas no contrafluxo do consumo urbano e na luta pelo direito à cidade.

Em todas essas narrativas eu me deparava com trajetos, meios de transporte, ocupações espaciais dentro do âmbito público ou doméstico, a ausência de políticas públicas e, por fim, eu percebia que as ligações entre os personagens com a cidade era algo além de uma locação ou cenário; era um devir afetivo presente nos filmes nesta cidade que afeta. Este olhar para a cidade se aprimorou com o convite para integrar a equipe de curadoria da *Mostra de Cinema e Arquitetura de Brasília - Cinema Urbana* (2020)<sup>5</sup> e observar cada vez mais os sintomas propostos à reflexão deste objeto nesta pesquisa.

A entrada no Programa de Pós-Graduação de Comunicação gerou uma abertura de conexões à pesquisa a partir da bibliografia e discussões em sala de aula. Compreender as relações do espaço urbano e as fissuras do sistema capitalista permitiu ter indagações mais profundas e um olhar mais apurado às subjetividades entre os imaginários, em especial os urbanos, neste movimento entre o tempo e as narrativas em construção. A pesquisa começa a se compor de uma maneira rizomática ao estabelecer uma cartografia social como metodologia. O intuito foi o de desvelar as camadas das cidades em análise pelo viés das Teorias do Contemporâneo e da Estética da Comunicação, motivadas pelos acontecimentos gerados através dos afetos. Tais ferramentas metodológicas associadas a esta construção rizomática permitiram também a compreensão da variação afetiva ocasionada ao entrar em uma abertura, em contato com a cidade, a partir da criação de micronarrativas potencializadas por meio de imagens voltadas à reflexão abordada nesta pesquisa.

É apenas uma questão de procurar, a cada vez que o espírito renovado, o caminho, o canal a ser seguido pelo cinema. Estou convencido de que, para cada um de nós, nossa atividade cinematográfica irá se

---

<sup>3</sup> Série Habitação Social - Projetos de um Brasil. Disponível em <https://tvbrasil.etc.com.br/habitacao-social>. Acesso em 01/mar./2021

<sup>4</sup> Site do longa-metragem *No rastro das cargueiras*. Disponível em <https://www.imdb.com/title/tt12592704/reference> Acesso em 01/mar./2021.

<sup>5</sup> Site oficial do Festival de Cinema e Arquitetura de Brasília. Disponível em: <https://www.cinemaurbana.com/> Acesso em 01/mar./2021.

revelar um empreendimento útil e sem valor, se não formos capazes de apreender, precisamente e sem equívocos, a especificidade do cinema, e não conseguirmos encontrar, dentro de nós mesmos, a chave que nos abra suas portas. (TARKOVSKI, 1998, p.94)

Sendo assim, o curta-metragem *A cidade que afeta* (2021)<sup>6</sup> surge como um anseio em levantar um diálogo sobre os imaginários produzidos através do cinema afetado pelo dispositivo das cidades contemporâneas com uma narrativa de seu tempo. O longo período de imersão nas teorias e saberes aliado ao isolamento social provocado pela pandemia de Covid-19 durante o ano de 2020 motivou o desejo de conciliar a prática audiovisual e compor também uma reflexão por meio de imagens nesta grande cadeia rizomática operada pelas subjetividades e pela ausência de deslocamento pelo espaço urbano.

A pergunta de pesquisa começou a ser elaborada a partir das indagações comentadas anteriormente e se desenvolveu da seguinte forma: como as narrativas presentes nos imaginários urbanos das cidades contemporâneas afetam as relações nos filmes brasileiros e argentinos?

Vale ressaltar que “espaço” e “paisagem” não são termos sinônimos, mas se relacionam como um rizoma, de acordo com os movimentos da sociedade, ao atribuir novas funções ao dispositivo presente nas cidades. Estes rizomas são constituídos por zonas de indiscernibilidade existentes em cada camada destas cidades. Constituem-se em regiões flexíveis, não-fixas, através de linhas de forças que surgem e desaparecem constantemente. Os rizomas lembram um caule, porém eles não são estáticos; se encontram em movimento, e é nesse momento que as trocas operadas pelos afetos ocorrem. Nestas áreas, a duração das relações determina a experiência estética que buscamos apresentar associadas às cidades e às narrativas contemporâneas emergentes neste processo.

Milton Santos resalta as transformações da paisagem segundo as fissuras provenientes dos períodos históricos: “No espaço, as formas de que se compõe a paisagem preenchem, no momento atual, uma função atual, como resposta às necessidades atuais da sociedade.” (SANTOS, 2006, p.67). A partir deste movimento de resgate do imaginário urbano construído no passado pelo devir, as relações afetivas no

---

<sup>6</sup> Página oficial do curta-metragem, *A cidade que afeta*: <https://www.instagram.com/acidadequeafeta/> - acesso disponível em 12.Julho.2021

presente resultam num mergulho híbrido e constante que transformam os modos e o agir entre as pessoas e as cidades, resultando em novas narrativas.

O espaço, uno e múltiplo, por suas diversas parcelas, e através do seu uso, é um conjunto de mercadorias, cujo valor individual é função do valor que a sociedade, em um dado momento, atribuía a cada pedaço de matéria, isto é, cada fração de paisagem”. (SANTOS, 2006, p.67)

Como objetivo geral do projeto, buscamos compreender as relações entre o cinema brasileiro e o cinema argentino, as cidades e os afetos emergentes no contemporâneo na construção destas narrativas, tendo em vista a experiência estética construída pelos imaginários urbanos. Os espaços criados entre essas imagens, provenientes destes imaginários, destas memórias e vivências, influenciam no comportamento dos habitantes destas cidades. Estas, por sua vez, também se tornam um personagem afetado pelas narrativas emergentes na atualidade, ocasionando novas perspectivas em devir.

Os objetivos específicos desta pesquisa se evidenciam a partir de uma perspectiva arqueológica das mídias por meio dos imaginários de obras literárias, músicas, textos pessoais, fotografias e filmes na construção dos afetos nos espaços das cidades. Esses fatos são provenientes das vivências entre os indivíduos e o espaço urbano fundamentados nas relações de poder instituídas pelo dispositivo das cidades, gerando uma corporização destas na sociedade contemporânea pelo viés político presente na estética.

As obras cinematográficas de ficção estabelecem um reflexo deste tempo em devir e o surgimento de micronarrativas. A pesquisa se propõe à análise de dois filmes brasileiros: *Insolação* (2009), de Felipe Hirsch e Daniela Thomas e *A cidade onde envelheço* (2016), de Marília Rocha; e dois filmes argentinos: *Medianeras* (2011), de Gustavo Taretto e *O décimo Homem* (2016), de Daniel Burman. Buscamos a compreensão da cidade como um personagem afetivo dentro das micronarrativas criadas neste complexo dispositivo agenciado pelos rizomas em construção, potencializados pela linguagem cinematográfica.

Estes filmes foram escolhidos em decorrência do recorte histórico entre os anos de 2009-2019. É importante compreender que neste período o cinema argentino e o brasileiro se encontravam em plena expansão de produção. O audiovisual, nestes dois países, começa a se tornar um dispositivo de fomento à cultura e à economia em um

continente representado por imaginários de subdesenvolvimento e violência. Adentrar as fissuras desse continente gera indagações, além do viés econômico, e amplia a experiência estética das obras criadas. Segundo Armando Silva (2011, p. 61), não existem diferenças qualitativas entre o “primeiro” e o “terceiro” mundo; a questão é um problema de desenvolvimento econômico, e não cultural.

Este cinema contemporâneo em desenvolvimento na América Latina a partir da observação do escuro de suas realidades evidencia uma inovação da sétima arte no continente. No entanto, com a retomada de regimes de direita nestes países – no caso argentino, com o Presidente Mauricio Macri (2015-2019); e no caso brasileiro, com o presidente Jair Bolsonaro (2019-) – observamos uma alteração neste desenvolvimento, um movimento de retrocesso à cultura do audiovisual e um obscurantismo com relação às políticas deste setor até o atual momento desta pesquisa.

Assim como havia um interesse pessoal em observar os personagens e seus deslocamentos pelo espaço urbano após um conflito em suas vidas nas narrativas selecionadas, estas mudanças governamentais promoveram uma oscilação afetiva que estabelece uma troca operada por rizomas entre e por imagens com a cidade também afetada por um dispositivo de poderes no contemporâneo. Cada rizoma, ao se associar durante essas variações de afetos, cria novas narrativas dentro destes filmes em regiões de devir. A partir desta configuração, percebemos novas histórias a serem discutidas pelo cinema e que buscam o equilíbrio ao retomar à reflexão sobre os modos de se habitar no espaço urbano.

Esta reflexão se delimitou aos dois países de maior desenvolvimento e produção audiovisual do continente sul-americano, porém os estudos seguem em andamento ao mostrar a potência criativa e narrativa desta região. Segundo Agamben (2009, p.59), a contemporaneidade 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.

Nesta perspectiva em estabelecer a relação de fluxo entre o tempo e o espaço na composição destas narrativas cinematográficas, o espaço urbano contemporâneo se torna um corpo afetado e a cada camada desvelada pela arqueologia das mídias através da cartografia esclarece a riqueza destas obras escolhidas, bem como os conflitos destas cidades. Assim, a justificativa de escolha destes filmes na pesquisa é fundamentada



pelas fraturas decorrentes do crescimento demográfico atrelado à expansão urbana e à habitação social presente em Brasília, em Belo Horizonte e em Buenos Aires.

Veremos, ao longo do texto, a noção de cidade planejada presente no processo de urbanização destas três cidades atravessada pelas desigualdades criadas pelo crescimento populacional, do qual o afeto é excluído. Diante deste paradoxo desenhado pelo planejamento urbano, as maneiras de se vivenciar o espaço urbano das cidades se compõem por linhas de fugas como uma alternativa de variação e aumento da potência afetiva composta por micronarrativas emergentes dos imaginários. Sendo assim, o cinema tem o intuito de criar novas imagens neste processo de devir contemporâneo e apresentar distintos olhares a este corpo político constituído pelas cidades.

Desta maneira, a cidade de Brasília é a protagonista do filme *Insolação* (2009). A cidade, planejada aos moldes modernistas, retoma os imaginários coletivos provocados pela disposição arquitetônica de suas formas e edificações, gerando uma ausência entre os espaços vazios e de pertencimento ao local. A partir desta visão, a cidade, criada pela narrativa, se desloca junto com os personagens na vivência de um amor que se afeta com a seca e a utopia neste território localizado no Planalto Central. Deslocamentos, estes, que se dão através do caminhar, do dirigir e de se mover por uma bicicleta e mostram como a narrativa é conduzida nas telas.

No que diz respeito à cidade de Belo Horizonte, o filme *A cidade onde envelheço* (2016) nos apresenta o ponto de vista de duas imigrantes portuguesas que buscam uma oportunidade de vida no Brasil devido à crise econômica de 2008 em seu país de origem. O espaço habitado se mescla às vivências e aos resquícios desta cidade no período colonial brasileiro. A partir dos novos horizontes criados com a cidade mineira, a narrativa de Francisca e de Teresa se constitui em um mergulho estético entre as fronteiras presentes nas relações Brasil-Portugal. Desde a chegada até a partida de Belo Horizonte, as protagonistas tomam o caminhar citadino como uma maneira de imersão e pertencimento à cidade brasileira escolhida para se viver em um momento de crise financeira em Portugal.

Diante das distintas formas de se compor o espaço urbano e as relações pessoais, o filme *Medianeras* (2011) revela a cidade de Buenos Aires como protagonista principal da narrativa. O próprio título da obra cinematográfica evidencia os indícios para a compreensão da história em desenvolvimento pelos entre das medianeiras, ou seja, o espaço entre uma edificação e outra no território urbano. Ao longo dos anos, as divisões

espaciais geram fissuras na composição do tecido social. Vale ressaltar que esta constituição se resulta pelo movimento oscilatório através da passagem dos afetos. Assim sendo, os medos, as fobias, o isolamento e a falta de comunicação se unem aos estratos deste espaço crítico nas indagações do contemporâneo. A perda de mobilidade associada aos afetos de seus personagens se transforma com o ato de caminhar e fotografar a capital argentina como uma tentativa de resgate das relações humanas.

Observamos que a multiplicidade de camadas na composição da cidade de Buenos Aires atua também como rizomas urbanos, isto é, uma rede de conexões que proporciona uma diversidade cultural aos seus habitantes. Portanto, o movimento macropresente nas grandes metrópoles se depara com a formação de fraturas que constituem microespaços urbanos como o bairro judeu *Once*, no filme *O décimo homem* (2016). Ariel é um personagem judeu e vive há anos de maneira distinta em Nova York. Ao receber uma ligação inesperada, necessita realizar uma viagem à sua cidade de origem, Buenos Aires. Os desencontros pessoais, em especial com o seu pai, após a sua chegada, resultam em uma errância pelo bairro judeu ao protagonizar uma busca por definições e por redescobertas na sua vida com a vivência no bairro.

A escolha por estas quatro obras cinematográficas é esclarecida pelo critério da errância urbana no processo de criação de micronarrativas dos afetos através das imagens surgidas nos filmes contemporâneos que nos possibilitam a compreensão das três cidades: Brasília, Belo Horizonte e Buenos Aires na atualidade. Na operação entre o invisível e o visível, o jogo conduzido pela análise fílmica por meio da linguagem cinematográfica retoma as indagações sobre o destino das imagens<sup>7</sup> e a existência humana pela estética nestas cidades.

Nesta perspectiva, a cidade adquire novos percursos e trajetos de acordo com os agenciamentos<sup>8</sup> formados em multiplicidades neste dispositivo. As relações de afeto entre as pessoas e o espaço urbano se estabelecem cada vez mais de maneira rizomática na composição de uma cartografia como metodologia para a reflexão das obras cinematográficas. Assim, buscamos uma abertura para a reflexão através dos deslocamentos afetivos e da compreensão da cidade como um corpo político nestas

---

<sup>7</sup> *O destino das imagens* é um livro de Jacques Rancière que apresenta uma reflexão sobre o regime estético das artes e as transformações das imagens no contemporâneo.

<sup>8</sup> Segundo Deleuze e Guattari (1995, p. 16) um agenciamento é precisamente o crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões.

vivências, bem como a compreensão dos diversos lados criados pelas narrativas associadas aos imaginários urbanos.

Primeiramente, o termo cartografia, ao ser abordado, nos retoma aos conhecimentos associados à geografia e antecipa uma visão cartesiana e estática de construção de mapas em sua concepção. Já no meio social, a cartografia adquire novos percursos e rotas constituídas de agenciamentos, que permitem uma flexibilidade e interdisciplinaridade à análise crítica do objeto de pesquisa. As multiplicidades geradas pelos pontos de intersecção entre as cidades, o cinema e os afetos atuam de maneira rizomática como *corpus* na composição desta pesquisa.

O termo “cartografia” utiliza especificidades da geografia para criar relações de diferenças entre “territórios” e dar conta de um “espaço”. Assim, “Cartografia” é um termo que faz referência à ideia de “mapa”, contrapondo à topologia quantitativa, que caracteriza o terreno de forma estática e extensa, uma outra de cunho dinâmico, que procura capturar intensidades, ou seja, disponível ao registro do acompanhamento das transformações decorridas no terreno percorrido e à implicação do sujeito percebido no mundo cartografando. (FONSECA e KIRST, 2003, p.92)

Os autores Deleuze e Guattari propõem o diálogo sobre a Cartografia ao associar o conceito de rizoma na concepção flexível e estratégica para uma metodologia de pesquisa aliada ao dispositivo foucaultiano. Observamos no texto “O que é um dispositivo?”<sup>9</sup> que “desmaranhar as linhas de um dispositivo é, em cada caso, traçar um mapa, cartografar, percorrer terras desconhecidas”. (DELEUZE, 2020, s/p – tradução nossa). Tendo em vista a cidade como o dispositivo para a nossa pesquisa, percebemos que cada trajeto percorrido pelas pessoas nos espaços urbanos é constituído por relações afetivas que se desterritorializam e reterritorializam de acordo com as experiências vividas e os imaginários em sua formação.

Vale ressaltar que os dispositivos de poderes se desenvolvem por um emaranhado de linhas de forças que se territorializam e desterritorializam ao se articularem de forma rizomática. É importante compreender que esta realidade é composta por vários pontos de vista e entrelaçada por alianças em constante movimento e formação ilimitados. Segundo Deleuze, em diálogo com a obra de Foucault: “o poder

---

<sup>9</sup> “Desmarañar las líneas de un dispositivo es en cada caso levantar un mapa, cartografar, recorrer tierras desconocidas.” (DELEUZE, 2020, s/p)

não tem essência, ele é operatório. Não é atributo, mas relação de poder é o conjunto das relações de forças, que passa tanto pelas forças dominadas quanto pelas dominantes, ambas constituindo singularidades” (DELEUZE, 2005, p.37). A partir destas singularidades criadas, a pesquisa parte para a reflexão dessas linhas de forças estabelecidas na concepção espacial dos afetos, das cidades e do cinema.

Consideramos que o método cartográfico é da ordem do rizoma ao constituir multiplicidades de caminhos e conexões para os pensamentos diante das estratificações presentes nos dispositivos, o que permite a conexão de vários pontos e posições na análise crítica. Esses pontos se unem na constituição de linhas, que não são necessariamente lineares, mas vetores, atravessamentos, em vários sentidos. De acordo com Deleuze e Guattari, o funcionamento dos rizomas permite uma ligação com a proposta da Cartografia, o que fundamenta nossa pesquisa.

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-se, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e...e...e...”. Há nessa conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal. (DELEUZE E GUATTARI, 1995 p.4)

Estabelecemos a Cartografia como um método em processo de construção nesta pesquisa. Cada rizoma age como uma espécie de canal para a passagem e troca de conhecimentos entre os saberes teóricos e as subjetividades presentes nos imaginários urbanos e na análise filmica. Sendo assim, o caminho percorrido se propõe a seguir o rizoma na conceituação da investigação proposta ao ressaltar o modo das relações. “Mas o rizoma opera sobre o desejo por impulsões exteriores e produtivas” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 22). Ressaltamos que o cinema funciona como um dispositivo desde a sua concepção e desenvolvimento como produto até a chegada da obra finalizada ao potencializar a produção de desejos em seus espectadores. Nessa potência apresentada pelos afetos constituídos pelas relações com a cidade, a cartografia compõe os espaços nos cinemas brasileiro e argentino contemporâneos e cria novas experiências aos espectadores e reflexões sobre os fenômenos ocorridos nas cidades. Lembramos que o contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p.62). No desvelar das camadas culturais

do seu contexto histórico em devir, o cineasta se propõe à produção de subjetividades numa relação de troca por meio da cartografia social, compondo micronarrativas a partir dos fenômenos desenvolvidos pelo espaço urbano e gerando novas percepções de mundos às cidades no período referente à discussão a ser abordada.

Paisagens psicossociais também são cartografáveis. A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação dos outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos. (ROLNIK, 2011, p. 23)

É importante compreender que a cartografia não atua de maneira isolada, e precisa ter o cartógrafo(a) como ferramenta fundamental no seu desenvolvimento de pesquisa. Este se apropria de várias informações para a realização do seu trabalho, sem preconceitos nas abordagens. De acordo com Rolnik (2011, p. 23), espera-se do cartógrafo “(...) que esteja mergulhado nas intensidades do seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias”.

No imbricamento de afetos e construções na condução do processo desta pesquisa, o fato de ser cineasta me permitiu associar conhecimentos do mercado cinematográfico por meio de rizomas desde a fundamentação do roteiro, a concepção artística e fotográfica até a conclusão da montagem e entendimento dos filmes. A subjetividade presente enquanto *pesquisadora/cineasta/cartógrafa* se constitui desde a busca pelo levantamento de vestígios e pistas em arquivos, leituras bibliográficas e a interdisciplinaridade dos discursos sobre as temáticas apresentadas nas narrativas cinematográficas para ajudar a compor a escrita deste objeto de pesquisa. Vale ressaltar que “antes de tudo o cartógrafo é um antropófago” (ROLNIK, 2011, p. 23). Desta maneira, esses elementos subjetivos em conjunto formam um todo para compor a linguagem cinematográfica e não estão descontextualizados, e sim conectados por rizomas que se territorializam de acordo com o contexto histórico, político e social à reflexão.

Enquanto pesquisadora, isto é, cartógrafa/cineasta, neste trabalho, busquei ser “afetada” e me compor em um corpo vibrátil<sup>10</sup> para conseguir mapear os desejos do meu

---

<sup>10</sup> Corpo vibrátil é um conceito presente no livro *Cartografia sentimental*. De acordo com a autora, o conceito diz respeito à capacidade subcortical de nosso corpo, que tem duas capacidades: a cortical, “que corresponde à percepção que nos permite apreender o mundo em suas formas para, em seguida, projetar as representações de que dispomos, de modo a lhes atribuir sentido”, e a subcortical, “que por conta da repressão nos é mais desconhecida, nos permite apreender a alteridade em sua condição de campo de

objeto de pesquisa. A cartografia rizomática relaciona o processo de errância aliado à linguagem cinematográfica criada nas narrativas com a composição de micropolíticas na produção de subjetividades, além da presença do espaço como dispositivo da cidade para uma compreensão mais crítica das obras.

Mas atrás da câmera e deste seu olho, você – seu corpo vibrátil – é tocado pelo invisível, e sabe: aciona-se já um primeiro momento do desejo. No encontro dos corpos, em seu poder de afetar e serem afetados, se atraem ou se repelem. Dos movimentos de atração e repulsa geram-se efeitos: os corpos são tomados por uma mistura de afetos. Eróticos, sentimentais, estéticos, perceptivos e cognitivos. (ROLNIK, 2011, p.31)

Nesta configuração pelo corpo vibrátil, observamos a concepção de um *todo-um* pela subjetividade entre o *corpus*, o objeto e meu lugar de pesquisadora, que estabelecem um encontro movido pelos desejos ao desenvolver esta pesquisa, desde a relação com os filmes brasileiros e argentinos de ficção, passando pela minha atuação como cineasta no processo de realização até a chegada da narrativa ao espectador, além das percepções de mundo criadas. Nesta aliança conceitual, o desejo não é definido pela falta, mas, sim, pela produção ao potencializar a construção metodológica proposta.

Com relação às nuances das micropolíticas no dispositivo da cidade e suas subjetividades, Félix Guattari propôs a seguinte questão:

A problemática micropolítica não se situa no nível da representação, mas no nível da produção de subjetividade. (...) Todos os fenômenos importantes da atualidade envolvem dimensões do desejo e da subjetividade. (...) Trata-se de sistemas de conexão direta com grandes máquinas produtivas, as grandes máquinas de controle social e as instâncias psíquicas que definem a maneira de perceber o mundo. (GUATTARI & ROLNIK, 1996, p.25, 28, 35)

Desta maneira, a análise filmica se constitui de um método dedutivo por meio da produção de subjetividades presente na cartografia ao abordar a forma e o conteúdo nos filmes, associado ao movimento dos afetos, na composição dos desejos e saberes. A partir de uma análise pela teoria clássica e estética do cinema proposta pelos autores Jacques Aumont, Tarkovsky e Thomas Elsaesser, as conexões entre os saberes se

---

forças vivas que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações. (...) Com ela, o outro é uma presença que se integra à nossa textura sensível, tornando-se, assim, parte de nós mesmos”. (ROLNIK, 2011, p. 12)

estabelecem pela produção de sentidos apresentados nas imagens e pelas imagens em um panorama da História do Cinema Clássico. Assim, o cinema e o espectador se constituem nesse mapa aberto determinado pela relação entre a mente e o corpo, a tela e o espectador, configurando-se zonas afetivas para novas percepções de mundo.

Portanto, a análise das dimensões do dispositivo estatal, a urbanização e a formação das cidades contemporâneas trazem uma gama estratificada de ligações e relações no campo “micro”. Compõe-se uma reflexão das imagens em movimento com o intuito de viabilizar a produção de subjetividades e o aspecto reflexivo criado pelos filmes por meio das micronarrativas geradas neste encontro entre afetos e cidades.

Acreditamos que a linguagem cinematográfica visa compor linhas de territorialização e desterritorialização do dispositivo das cidades na composição estética e política da obra audiovisual. Vale lembrar que as imagens criadas no dispositivo cinematográfico, de acordo com Rancière, nunca estão sozinhas no seu contexto em análise. “Pertence a um dispositivo de visibilidade que regula o estatuto dos corpos representados e o tipo de atenção que merecem. A questão é saber o tipo de atenção que este ou aquele dispositivo provoca”. (RANCIÈRE, 2012, p.96).

Assim sendo, compreender a cidade como um corpo político em constante devir possibilita uma nova configuração de perceber essas imagens através dos imaginários e pelos imaginários em construção. No caso desta pesquisa, tanto o cinema argentino quanto o cinema brasileiro contemporâneo buscam dar passagem aos afetos e, conseqüentemente, aos sintomas e acontecimentos de seu tempo. Vale ressaltar que este movimento não se dissocia do seu passado, e, sim, compõe novas ligações pelos rizomas que potencializam a criação de novas narrativas através de um grande dispositivo formado entre as cidades e o cinema.

No primeiro capítulo –A cidade e os afetos – a pesquisa propõe um mergulho nas noções de cidade e busca apresentar como este dispositivo se torna um agenciamento para a passagem dos afetos. Para esta abordagem teórica, a Ética, de Spinoza, e o conceito de “dispositivo”, criado por Foucault e desenvolvido posteriormente por Deleuze e Agamben, fundamentam a base de produção imagética sobre o espaço urbano para compreendermos as cidades.

Após a problematização filosófica proposta no primeiro capítulo, adentramos aos caminhos e rastros gerados pelo processo de urbanização das cidades em distintos contextos históricos para compreendermos a formação dos imaginários urbanos e as

corporeidades nas cidades de Brasília, Belo Horizonte e Buenos Aires. Neste sentido, o segundo capítulo – O dispositivo das cidades e as corporeidades – a noção de rizoma desenvolvida por Deleuze e Guattari como ferramenta metodológica se associa ao pensamento dos autores latino-americanos: Armando Silva e Paola Jacques Berenstein, permitindo compor novas chaves de abertura para esta relação entre corpo-cidade dentro do movimento do todo-um constituído pelo método cartográfico.

Dessa forma, vemos os imaginários urbanos se desdobrarem em rizomas através de discursos, textos literários, fotografia, filmes e intervenções artísticas nesta arqueologia das mídias. As diversas perspectivas trazem à tona visões e percepções de mundo interligadas pela experiência em se viver nestas cidades pelos afetos e atravessadas pelo processo de urbanização, que, em muitos casos, provoca zonas de embate e disputa no desenho criado pelo grande dispositivo formado pelas cidades. A partir deste movimento no tempo e no espaço, as fissuras, ocasionadas nestas relações pelas subjetividades, emergem novos percursos cruzados por questões políticas, econômicas e sociais. Portanto, micronarrativas surgem na produção de imagens da cidade.

Já no terceiro e último capítulo da pesquisa, partimos do fenômeno da errância urbana e como ela se relaciona na construção de imagens da cidade no contemporâneo pelas subjetividades. Em conjunto com a análise fílmica das quatro obras propostas para a reflexão, observamos novas ligações sendo geradas pelas subjetividades, promovendo micronarrativas. Cada país com sua singularidade, igualmente com semelhanças na formação destes territórios. Nesta perspectiva, movido pelas oscilações afetivas e pelo espaço urbano, o cinema promove uma nova abertura por multiplicidades na produção de imagens da cidade. O intuito é desvelar novas narrativas pela dimensão estética do cinema em diálogo com a filosofia para gerar uma reflexão sobre as maneiras de se experienciar a cidade diante das fronteiras estabelecidas pelo sistema neoliberal.



## CAPÍTULO 1. A CIDADE E OS AFETOS

Este primeiro capítulo busca apresentar uma reflexão sobre a construção do conceito de cidade a partir de uma problematização sobre os afetos proposta pela Ética de Spinoza. O percurso do texto segue os questionamentos criados à imagem da cidade por meio da produção de subjetividades neste espaço agenciado e desenvolvido pelos cinemas argentino e brasileiro contemporâneos em conjunto com o conceito foucaultiano de dispositivo.

As transformações políticas e econômicas desenvolvidas no final do século XIX e no início do XX consolidaram novas perspectivas associadas ao imaginário de progresso e de desenvolvimento entre a sociedade e o espaço habitado mundialmente. Neste contexto, os modos operados pelas cidades se estendem por uma rede de linhas de forças em múltiplos sentidos que atuam movidas pelos afetos. Trajetos são criados por enunciados, por saberes e por subjetivações com o intuito de promover a produção do espaço urbano. No entanto, algumas concepções de mundo, adotadas desde a época iluminista por um viés finalista, começam a ser questionadas, provocando várias fissuras no comportamento dessas cidades por onde os afetos emergem. A partir das relações entre as cidades e os afetos, esta pesquisa busca compreender as causas exteriores que agem neste *corpo-cidade* no contemporâneo por uma problematização filosófica sobre os afetos e a maneira como isso se apresenta no cinema.

Estabelecemos a Ética de Spinoza como o ponto de partida para entender a definição de corpo e sua semelhança com os conceitos conectados à formação das cidades. Neste livro, o filósofo desenvolve suas indagações a partir de conhecimentos da geometria presente nas ciências matemáticas e físicas, evitando categorizações e julgamentos na composição do seu pensamento. Tendo em vista esse movimento distinto do saber desenvolvido pela teologia, a filosofia spinozista rompe com modelos universais, hierárquicos e a construção de um ser onipresente e soberano que atua e pune a espécie humana. O desenvolvimento de um corpo é algo mais complexo e cheio de singularidades; é algo além da polarização das maneiras de ver o mundo. A natureza se torna essência nas relações em constante movimento entre mente e corpo, gerando um modo de ser para a vida humana em sociedade.

Nesta configuração ocasionada pelas associações feitas entre a mente e o corpo, linhas visíveis e invisíveis compõem o estado de consciência humana. Ligações são feitas e desfeitas continuamente em um movimento micro de forças na formação das sociedades por meio de estratégias operadas pelos poderes (ideias, saberes, discursos e imaginários), que reverberam no comportamento das cidades. Spinoza, na proposição 13 da *Ética*, nos apresenta: “o objeto da ideia que constituiu a mente humana é o corpo, ou seja, um modo definido da extensão, a existente em ato, e nenhuma outra coisa.” (SPINOZA, 2009, p.61). Sendo assim, o corpo e a mente são conceitos indissociáveis e atuam nesta construção de modos de agir na vida humana através de causas exteriores.

Ao pensarmos na cidade como um corpo complexo, estratificado, quase maquinal no entrelaçamento das engrenagens para a sua existência, a cidade começa a construir uma arquitetura de narrativas no seu processo de produção do espaço urbano. As transformações das cidades se iniciam desde a Antiguidade clássica, por meio das “civitas”, cuja organização territorial ocorreu em conjunto com a questão política. Habitar o espaço da cidade se associava à forma de participar da vida pública regida por regulamentos, porém restrita aos cidadãos. Aos poucos uma nova configuração vai sendo estabelecida no século XVII com a divisão de classes e com a circulação de mercadorias após a Revolução Industrial. Com isso, amplia-se a extensão das áreas de acesso e surgem outras cidades, de acordo com a autora Raquel Rolnik.

No decorrer do século XVII que se esboçou uma reviravolta na definição do poder urbano [...]. Isto vai significar concretamente que a ação do poder urbano que emerge neste processo antes de mais nada tende a favorecer a acumulação de capital nas mãos deste grupo. Por outro lado, com o próprio espaço urbano se torna campo de investimento de capital, a pressão da classe capitalista sobre a ação do Estado se dará no sentido de este beneficiar a maximização da rentabilidade e o retorno de investimentos. (ROLNIK, 2017, p. 35)

O desenvolvimento mercantil se tornou um fator fundamental para a criação das cidades. É importante resgatar que este corpo aberto e flexível na composição destas relações não se restringe a mercadorias. Portanto, constituem-se em uma extensão do corpo e da mente humana. Trocam-se saberes, conhecimentos e ideias nos modos de ter experiências com a cidade. Nesta rede relacional, que varia a partir das ações das causas exteriores, o conceito da cidade se amplia por multiplicidades e compõe um complexo

de camadas a serem desterritorializadas nesta investigação através do deslocamento entre o tempo e o espaço.

Assim, a cidade era abordada com base em sua dimensão espacial, mas vista através de um processo econômico-social preciso: ela era o território onde se realizava um processo de produção do capital e onde se produziam as relações capitalistas e, por força da opção teórica, onde se enfrentam as classes sociais e se podia apreciar o processo de dominação e curso. (PESAVENTO, 2007, p.13)

Os territórios começam a se modificar a partir das relações de poderes estabelecidas em diversos âmbitos. Antes, a construção das igrejas delineava o desenho urbano das cidades. Nesta instituição também se concentravam o conhecimento e o poder na forma de controle das pessoas. A partir da problematização da natureza das coisas se rompe com a concepção de culpa e transcendência de mundo, muito utilizada pelo poder proveniente da Igreja e apropriada anos seguintes pelo sistema capitalista através do desenvolvimento mercantil. Segundo Deleuze e Guattari “a culpa deve ser com efeito *a priori* que corresponde à transcendência, para todos ou para cada um, falível ou inocente” (DELEUZE & GUATTARI, 1977, p.67). A presença de uma figura soberana e de leis como formas de regimento começam a ser indagadas na realidade vivenciada, ou seja, tem-se, agora, outros modos de compreender o mundo. Cria-se um estado de imanência à natureza humana. As relações não são impostas ou dadas, e sim um produto de algo que possa vir a acontecer, como proposto por Spinoza.

Acredito, além disso, que todos sabem, por experiência, que a mente não é capaz de pensar, a cada vez, de maneira igual, sobre o mesmo objeto; em vez disso, a mente é tanto mais capaz de considerar este ou aquele objeto, quanto mais o corpo é capaz de ser estimulado pela imagem deste ou daquele objeto. (SPINOZA, 2009, p.101)

O crescimento das cidades termina por se constituir de maneira estratégica numa relação de forças inscritas em um jogo de poder segmentado. Estas forças são múltiplas e surgem de cisões e fissuras derivadas de subjetivações no processo de produção do espaço. As cidades crescem e adquirem uma característica singular que se assemelha ao conceito de dispositivo. Observamos uma arquitetura sendo construída e atravessada por enunciados presentes na esfera econômica, política e social. A partir deste movimento entre linhas no campo visível e invisível, subjetividades são geradas em um agenciamento e compõe novas narrativas ao espaço urbano.

É importante ressaltar que os agenciamentos são estruturas análogas a fronteiras e remetem a uma noção de acontecimento multidimensional que age sobre o corpo. Diversas disposições são associadas ao agenciamento, seja pelos enunciados ou pelos desejos. Conforme o atravessamento gerado por estas linhas de forças, elas são territorializadas ou desterritorializadas, variam na concepção sobre o mundo. Essas relações são operadas pelo desejo e permitem compreender o coletivo, nunca de forma individual. O conceito de agenciamento é introduzido na obra *Mil Platôs* pelos autores Deleuze e Guattari com o intuito de gerar uma reflexão sobre a essência humana e as variações ocasionadas pelas causas exteriores:

Não existe enunciado individual, nunca há. Todo enunciado é produto de um agenciamento maquínico, quer dizer, de agentes coletivos de enunciação (por “agentes coletivos” não se deve entender povos ou sociedades, mas multiplicidades). (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p.49).

Ao trazermos a cidade como um dispositivo para esta reflexão, as relações provocadas pelas tensões nesse processo de agenciamento, novas linhas e perspectivas emergem no entendimento deste corpo.

Retomamos o conceito de dispositivo associado às linhas de subjetivações criadas pelo embate de forças entre os poderes nesta estrutura de mapa aberto. O diálogo pelo viés filosófico se inicia com os estudos realizados por Michel Foucault nos anos 1970 e se ampliam, posteriormente, com a abordagem realizada pelos autores Giorgio Agamben e Gilles Deleuze neste processo histórico em construção de conhecimento. Para Agamben, o dispositivo

(...) é um conjunto heterogêneo, que inclui virtualmente qualquer coisa, linguístico e não-linguístico no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de segurança, proposições filosóficas e etc. O dispositivo em si mesmo é a rede que se estabelece entre esses elementos. (AGAMBEN, 2005, p. 10).

Neste ato de voltar o olhar às relações no tempo passado para entendermos as fissuras atualizadas no presente surgem as subjetividades. Já para Deleuze, estas linhas do dispositivo convergem de maneira ilimitada e permitem dialogar com a essência humana por meio de singularidades.

Todo dispositivo se define bem pelo seu teor de novidade e de criatividade, o qual aponta ao mesmo tempo para sua capacidade de se transformar ou de se fissurar em proveito de um dispositivo futuro. Na medida que se escapam as dimensões do saber e do poder, as linhas de

subjetivação parecem especialmente capazes de traçar caminhos de criação, que não anulam, mas tampouco de serem resumidos, modificados até chegar à ruptura de um antigo dispositivo. (DELEUZE, 1990, p.157 – tradução nossa)<sup>11</sup>

Os processos de urbanização ocorridos no desenvolvimento das cidades se articulam de acordo com os modos operantes no dispositivo, constituindo novas relações no espaço urbano. Novos caminhos, territórios, paisagens vão surgindo através das variações geradas no encontro entre as forças. É crucial pensarmos que os agenciamentos são uma estrutura originária do inconsciente. Nesta rede construída de múltiplos atravessamentos, os agenciamentos se movem pelos desejos, por consequência, propiciando encontros. Segundo a autora Sandra Pesavento: “a cidade era, pois, cenário desse processo, onde se apresenta também a renovação da esfera estatal e das formas de ação política, no bojo de também novos movimentos sociais urbanos” (PESAVENTO, 2007, p.13). Tendo em vista esta engrenagem contínua entre as relações entre mente e corpo, as cidades se fundamentam em um núcleo complexo e estratificado pelos afetos.

Na convergência de poderes e estruturas da formação das cidades, a ideia de controle se associa ao corpo em desenvolvimento. Os imaginários urbanos se aliam aos regulamentos e enunciados criados no processo de urbanização. Ao estabelecermos tensões agenciadas em uma nova configuração narrativa pelas subjetividades, elementos apagados ou esquecidos pela história oficial começam a surgir a partir de um mergulho mais profundo nas estruturas do sistema capitalista, de maneira micro, no âmbito das cidades. No livro *Cartografias do desejo*, os autores Félix Guattari e Suely Rolnik consideram as subjetividades como um fator fundamental ao associarem a produção das relações sociais com o desejo. Portanto, para o caso dessa reflexão, tomamos esse comportamento também vigente para a existência e para a construção das cidades.

A garantia de ser uma micropolítica processual só pode – e deve – ser encontrada a cada passo, a partir dos agenciamentos que a constituem, na invenção de modos de referências, de modos de práxis. Invenção que permita, ao mesmo tempo, elucidar um campo de subjetivação e intervir efetivamente nesse campo, tanto em seu interior como em suas relações com o exterior. (GUATTARI & ROLNIK, 1996, p.30)

---

<sup>11</sup> Todo dispositivo se define pues por su tenor de novedad y creatividad, el cual marca al mismo tiempo su capacidad de transformarse o de fisurarse y en provecho de un dispositivo del futuro. En la medida en que se escapan de las dimensiones de saber y de poder, las líneas de subjetivación parecen especialmente capaces de trazar caminos de creación que no cesan de abortar, pero tampoco de ser reanudados, modificados, hasta llegar a la ruptura del antiguo dispositivo. (DELEUZE, 1990, p.157)

A partir desta configuração pelas subjetividades, a rede de relações desenvolvida pelo dispositivo das cidades se amplia por distintas ações e campos no modo de atuação do comportamento das pessoas. Na produção do espaço emergem fissuras e rupturas das distintas esferas presentes na prática capitalista. Ao problematizar a urbanização das cidades, vemos a construção fundamentada pelo viés econômico e político de maneira hierarquizada e pautada em imaginários utópicos. Para o autor Henri Lefebvre, a produção de espaço se constitui em potência, ou seja, não é algo fixo nem imutável. Sendo assim, o método cartográfico gerado por este objeto de pesquisa se apresenta num movimento contínuo e latente aos novos olhares revelados pelas cidades imbricadas nessas relações de poder presentes no dispositivo.

Visto que o espaço assim produzido também serve de instrumento ao pensamento, como à ação, que ele é, ao mesmo tempo, um meio de produção, um meio de controle, portanto, de dominação e de potência {poder} – mas que ele escapa parcialmente, enquanto tal, aos que dele se servem. As forças sociais e políticas (estatistas) que o engendraram tentam controlá-lo e não conseguem; aqueles mesmos que levam a realidade espacial em direção a uma espécie de autonomia impossível de dominar se esforçam para esgotá-lo, para fixá-lo e a subjugar. Esse espaço seria abstrato? Sim, mas ele também é “real”, como a mercadoria e o dinheiro, essas abstrações concretas. Ele seria concreto? Sim, mas não da mesma maneira que um objeto, um produto qualquer. (LEFEBVRE, 2006, p.50)

Retomamos a base da *Ética* Spinozista para compreender as cidades através das afecções e dos afetos oriundos deste processo. Neste momento da pesquisa, o intuito é propor um corpo afetado, isto é, a cidade afetada e as relações produzidas neste espaço e as potências associadas aos modos de ser e vivências dos indivíduos. O conhecimento dedutivo é fundamental para compor essas ligações entre os afetos e as causas exteriores, não se reduzindo aos efeitos provocados por estes sentimentos. Vale ressaltar que, na crítica de Spinoza, a racionalidade iluminista é realizada pelo fato de desconsiderar os afetos no processo de construção. Na *Ética*, “os homens se julgam livres apenas porque estão conscientes de suas ações, mas desconhecem as causas pelas quais são determinados [...], elas variam, portanto, de acordo com a variável disposição do corpo”. (SPINOZA, 2009, p.103). Assim sendo, as paixões e os afetos não são elementos separados da razão, como apresentados pelos iluministas. Os afetos são

fatores determinantes para as relações com o mundo e operam de forma política nas sociedades.

Primeiramente, a pesquisa buscou entender a concepção de afecção e as variações ocasionadas neste encontro com o corpo para a produção dos afetos. Propomos uma situação de alguma coisa que, ao entrar em contato com o corpo estático, resulta em um movimento. Este instante recortado por esse acontecimento é denominado por uma afecção. No livro *Espinosa - Filosofia prática*, Deleuze nos diz que: “as afecções são os próprios modos. Os modos são afecções da substância ou dos seus atributos. Estas afecções são necessariamente ativas”. (DELEUZE, 2002, p. 55). Em resposta a esse acontecimento, o corpo variado compõe uma força no seu modo de ser, ou seja, potência de agir em busca do equilíbrio proveniente desta relação entre movimento e repouso.

O dinamismo entre o corpo e a mente constitui um estado oscilatório que vai além do saber físico presente na Física pela cinética. O resultado desta variação provocado no corpo pelas afecções produz o afeto. A partir deste movimento para os afetos, Spinoza busca apresentar uma definição para a potência de agir associada à capacidade de aumentar, diminuir, estimular ou refrear pelas afecções. As disposições entre mente e corpo ocorrem, simultaneamente, determinadas por ações e imagens com o intuito de manter a existência humana operada pelos desejos, isto é, por uma força propulsora.

Ao pensarmos a cidade como um corpo afetado, a definição de afetos proposta por Spinoza se torna essencial para o movimento de compreensão e percepção das relações - tanto no âmbito coletivo quanto no individual das pessoas com o espaço urbano. “Assim, a cidade é um fenômeno que se revela pela percepção de emoções e sentimentos dados pelo viver urbano e também pela expressão de utopias, de esperanças, de desejos e medos, individuais e coletivos, que esse habitar em proximidade propicia” (PESAVENTO, 2007, p. 14). Percebemos um estudo pautado em uma área em constante transformação cuja estética nos permite adentrar territórios a serem revelados neste dispositivo de poderes de maneira simultânea pelos afetos no contexto contemporâneo.

Consideramos que o acontecimento, ao provocar um aumento na potência de agir no corpo afetado, possibilita a produção de alegria. Já a diminuição desta potência gera a tristeza. As relações entre o corpo e a mente nesta rede constituída pelos

dispositivos atuam no equilíbrio e se preservam no ser pelo *conatus*<sup>12</sup>. Nesta associação conduzida pelas variações entre as potências, novos afetos derivam da alegria e da tristeza como o amor, a satisfação, o medo, a solidão, a esperança e tantos outros na composição do sujeito político, para Spinoza. A prática dos afetos é algo complexo e singular, no entanto, fundamental para compreender a essência humana e as imagens formadas a partir disso.

Em diálogo com o processo de urbanização, as cidades vão se transformando e convergindo com ideias, pensamentos e imaginários na esfera social e econômica. Observamos uma mudança na cidade e nos modos de se experienciar a vida neste espaço urbano de maneira alegre e triste e, sobretudo, distintas, de acordo com a “partilha do sensível”. Para Ferrara, “a paisagem corresponde uma forma visual da materialidade urbana, mas construída pelo imaginário que se amplia em múltiplos contornos. (FERRARA, 2012, p. 47). Criam-se espaços a partir de nomes, significados e formas deste corpo. As ruas, avenidas, praças, bairros e edifícios se unem à imagem da cidade em construção. Vemos esta imagem de maneira mutável e mesclada ao processo de corporização da pessoa com o ambiente.

O percurso iniciado nesta pesquisa a partir dos imaginários urbanos se conecta às alterações da cidade na construção de imagens nesta relação entre a sociedade e o espaço urbano. Em concordância ao movimento do *todo-um*, como proposto pela filosofia spinozista e atrelada à fenomenologia pelo viés estético, ressaltamos a potência na vivência com a cidade. Nestas fissuras ocasionadas por uma visão universal e categórica, debruçada por longos anos através da história, a imagem adquire um caráter mutável e complexo, como apresentado pelo autor Kevin Lynch no livro *A imagem da cidade*.

Em vez de uma única imagem abrangente para todo o ambiente, parecia haver grupos de imagens que mais ou menos se sobrepunham e se inter-relacionavam. Organizavam-se numa série de níveis aproximadamente segundo a escala da área em questão, de tal modo que, quando necessário, o observador passasse de uma imagem da rua a uma do bairro, da cidade ou da região metropolitana. (LYNCH, 2011, p. 95)

---

<sup>12</sup>Diferente da proposta apresentada pelo movimento de inércia, Spinoza considera que “cada coisa, esforça-se, tanto quanto está em si, por perseverar em seu ser” (2009, p.105). Portanto, o *conatus* se associa a um esforço, uma força em manter o corpo em movimento.



Percebemos a capacidade da imagem da cidade ser atravessada por uma multiplicidade de forças que se subdividem em linhas em uma cadeia rizomática. A variação destes acontecimentos e a complexidade constituída nesta rede de relações é resultado de um conjunto de afecções possibilitadas pelos afetos. A autora Marilena Chauí dialoga em conjunto com a filosofia spinozista e considera a noção de mente adotada na nossa pesquisa como alma. Os termos se tornam sinônimos e refletem as nuances provocadas na constituição afetiva abordada. Sendo assim, “as afecções do corpo são imagens que, na alma, se realizam como ideias afetivas ou sentimentos. Assim, a relação originária da alma com o corpo e de ambos com o mundo é a relação afetiva.” (CHAUÍ, 1995, p. 64)

O método cartográfico aqui constituído através de rizomas se propõe a estabelecer ligações e conexões neste movimento de problematizar a cidade e os afetos. A abertura motivada pela variação entre os acontecimentos, sendo esses históricos e econômicos, emergem o poder da arte através da política. Cria-se uma espécie de redundância ao aspecto de reflexão às imagens da cidade do passado para a compreensão do presente. No entanto, todas essas passagens produzidas no encontro entre o mundo visível e o invisível têm o intuito de potencializar a existência do espaço e os seus modos de agir no urbano por meio do devir. Portanto, os agenciamentos são práticos na formação de um estrato complexo ao dispositivo das cidades nesta relação do *todo-um*.

Segundo Calvino, a cidade aparece como um todo no qual nenhum desejo é desperdiçado e do qual nós fazemos parte, e, uma vez que aqui se goza tudo o que não se goza em outros lugares, não resta nada além de residir nesse desejo e se satisfazer. (1990, p.16). Nesta perspectiva de produção do espaço, as pessoas se encontram no esforço gerado para se manterem vivas. O caminho apresentado pela *Ética* de Spinoza se fundamenta no afeto da alegria e nos seus bons encontros. Tal como as variações afetivas, os desejos se modificam, contudo, busca-se sempre operar e retornar ao estado de satisfação, que é um afeto derivado da alegria.

A cidade passa por múltiplos atravessamentos e de maneira infinita neste percurso entre o tempo e o espaço. O *corpo-cidade*, ao entrar em contato com a causa exterior, se movimenta e circula as ações proveniente da imanência presente nos afetos. Tal mistura afetiva possibilita a capacidade e a incapacidade de se atrair ou repelir os corpos. Para Suely Rolnik, estabelece-se uma cartografia sentimental nesta relação entre

os corpos e os desejos; isto é, sua pesquisa adota as semelhanças operadas pelos afetos associados aos desejos. Assim sendo, a relação entre as cidades e os afetos vão se definindo numa perspectiva de desterritorialização e surgimento de novas linhas de força para a vida na sociedade implementada pelos agenciamentos. Quando se diminui a capacidade do encontro pelos afetos, corpos tristes se sobressaem na produção de subjetividades pelo espaço por meio da impotência, gerando a morte.

Seu corpo sempre estará fazendo novos encontros, novos afetos estarão surgindo e, mais cedo ou mais tarde, o plano, feito dos afetos do encontro atual (...) não funcionará mais como campo magnético, gerador de forças para a vida. E quando isso acontecer, o plano, simplesmente, terá perdido a razão de ser. (ROLNIK, 2011, p.44)

A partir desta configuração de produção do espaço pelas subjetividades, as cidades ampliam sua capacidade relacional e, conseqüentemente, as derivações afetivas surgem. As fissuras resultadas por um extenso processo de colonização delimitou uma forma violenta e controladora na formação social e na construção das cidades, em especial, as latino-americanas. Seguiremos no desvelar sobre as noções destas cidades latino-americanas e os regimes de visibilidade criados pelos dispositivos de poderes em sua construção. A alegria e a tristeza variam com outras intensidades e percepções ao evidenciar o medo, o pertencimento e a esperança em conjunto às maneiras de se vivenciar e habitar "a cidade latino-americana" e seus paradoxos.

### **1.1. Os estratos da cidade latino-americana e as linhas de fuga**

O surgimento de muitas cidades ao longo da história se baseia na dominação dos corpos e na violência como forma de conquista e expansão territorial. No caso do continente sul-americano não foi distinto e as diversas fissuras se apresentam entre os vestígios e os pensamentos abordados na construção destas cidades. Entre os anos de 1950 e 1970 surge uma noção associada à “cidade latino-americana”. O termo reflete as discussões criadas por estudos na Sociologia e na História e traz a pauta da construção destas cidades pelo viés cultural. Sendo assim, a cidade latino-americana se dinamiza pelo movimento afetivo de suas estruturas e estratos rompidos durante séculos através de uma construção pelas subjetividades emergidas em seu desenvolvimento.

Durante anos o imaginário em torno do território da América Latina, no caso desta investigação, de dois países localizados na América do Sul, Brasil e Argentina, estava associado ao subdesenvolvimento econômico e à dependência de estratégias

culturais e políticas no pensamento proveniente de ideias norte-americanas e europeias em sua formação. Este continente é criado como um projeto aliado aos sonhos e aos afetos de esperança de quem o habita.

Ao longo dos séculos, a dominação territorial marcada pela colonização, e depois pelo imperialismo, deixou rastros na formação das cidades latino-americanas. Observamos características semelhantes neste *corpo-cidade* como um intenso fluxo migratório decorrente do êxodo rural, provocando um crescimento demográfico excedente. Desta forma, a capacidade produtiva e econômica dessas cidades não acompanhou o processo de urbanização. Mesmo em Brasília, que é uma cidade mais nova e tem suas singularidades distintas de Belo Horizonte e de Buenos Aires, o tecido urbano se desarticulou e não agregou a população sobressalente. Inúmeras fronteiras visíveis e invisíveis na imagem da cidade emergem a desigualdade social presente na atualidade destas cidades latino-americanas. No entanto, os territórios constituídos estão entrelaçados por distintas linhas de forças que fogem e a atravessam na produção deste espaço urbano. O arquiteto Adrián Gorelik problematiza a noção da cidade latino-americana e a concepção laboratorial e enunciativa conectada à sua imagem, que, aos poucos, começa a atuar como um dispositivo em processo de devir.

Nesse sentido, a “cidade latino-americana” (como categoria de pensamento e como realidade urbana, social e cultural não apenas ilumina aspectos poucos conhecidos desse período, como confere a eles nova inteligibilidade, oferecendo pistas de percurso, assinalando as instituições criadas, suas redes intelectuais e seus projetos de intervenção, como parte de um projeto histórico completo e coerente, no interior do qual talvez tenha sido formulada, com maior intensidade, a ideia de América Latina como “projeto”. (GORELIK, 2005, p.117)

O entrelaçado de linhas de forças na composição deste corpo é infinito e o mergulho por meio da cartografia social se torna desafiador e particular para compreender as imagens constituídas do espaço urbano nesta pesquisa. Inúmeros vestígios surgem a partir da oscilação entre a esfera social, cultural e econômica na formação das cidades latino-americanas e propiciam a produção de singularidades a estas cidades. Neste movimento entre as estruturas estabelecidas pelo tempo e pelo espaço, as subjetividades se produzem no campo das micropolíticas e dialogam com os afetos. Desta forma, a cidade latino-americana não se reduz ao projeto discutido ou

imaginado pela história oficial. Igualmente, “não é feita disso, mas das relações entre as medidas de seu espaço e os acontecimentos do passado”. (CALVINO, 1990, p.14)

Nesta perspectiva estabelecida pelas subjetividades, a cidade latino-americana se singulariza, isto é, se move por agenciamentos de enunciação e de desejos gerando rizomas no fluxo relacional, os quais se conectam pela fissura ocasionada pelo processo de urbanização entre o campo visível e invisível das relações entre as pessoas e o espaço urbano. Ao pensarmos nas micropolíticas aliadas às singularidades na construção das cidades, alguns afetos se sobressaem nesta arqueologia da imagem. Contudo, os afetos estão sempre interligados no jogo de poder criado pelos discursos e os imaginários na busca de vivências.

As ligações construídas e refeitas a partir da escolha da cartografia como processo metodológico permitem uma abertura e uma conexão entre os conhecimentos. A construção da cidade como uma personagem se iniciou por um processo de escavação dos imaginários urbanos e através da busca pelas rupturas presente na história para apresentar os afetos na produção de um novo espaço urbano. No entanto, a problematização destas imagens do passado para compreender o tempo presente são necessárias para a geração de devires no futuro. Essas indagações se estruturam por meio da descontinuidade histórica proposta por Michel Foucault, porém não se restringe apenas aos “arquivos” escritos, como discutido em seu livro *Arqueologia do saber*. Este tipo de arquivo é essencial e se encontra nesta pesquisa. Expande-se, ainda, em multiplicidades com as ligações rizomáticas feitas pelos imaginários urbanos e as reflexões abordadas pelas narrativas criadas pelos filmes argentinos e brasileiros. Sendo assim, o cinema participa deste agenciamento com o intuito de provocar um novo olhar ao dispositivo da cidade latino-americana.

O percurso presente na arqueologia é árduo e cheio de contradições a serem desveladas a partir da produção de subjetividades, porém nunca individualmente. O processo de construção deste *corpo-cidade* considera o âmbito do coletivo e não está fixo como formas de dominação de poderes estabelecidas ao longo da história oficial. Neste diálogo, os autores Félix Guattari e Suely Rolnik nos apresentam as maneiras de fabricação da subjetividade vinculadas ao seu contexto histórico e social.

A subjetividade está em circulação nos conjuntos sociais de diferentes tamanhos; ela é essencialmente social, e assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares. O modo pelo qual os indivíduos vivem essa subjetividade oscila entre dois extremos: uma

relação de alienação e opressão, na qual o indivíduo se submete à subjetividade tal como a recebe, ou uma relação de expressão e de criação. (GUATTARI & ROLNIK, 1996, p.33)

Com a abertura dos regimes militares nos países da América do Sul e o surgimento da globalização, no início dos anos 1990 em um contexto mundial, a cidade latino-americana tem sua imagem transformada e associada ao novo sistema econômico implantado nesta região, o neoliberalismo. Neste processo em devir, os afetos se derivam e se compõem em linhas de fugas associadas ao medo, ao não-pertencimento e à esperança nesta nova perspectiva de construção imagética e a relação entre as pessoas e o espaço urbano das cidades latino-americanas. Dessa forma, observamos como a arqueologia é essencial nesta investigação por levantar os resíduos escondidos na criação das noções de cidades e reverberam rupturas geradas a partir da racionalidade neoliberal entre os poderes, modificando a forma operada na passagem dos afetos.

A racionalidade neoliberal se compõe como um modo de existência para o ser no contemporâneo, e atravessa as relações entre a mente e o corpo das pessoas que a constituem e a habitam. Segundo Dardot e Laval, “o neoliberalismo é a *razão do capitalismo contemporâneo*, de um capitalismo desimpedido de suas referências arcaizantes e plenamente assumido como construção histórica e norma geral de vida”. (DARDOT; LAVAL, 2016, p.14). Muitos países do continente sul-americano, em especial o Brasil e a Argentina, que abrangem as cidades escolhidas para a análise desta pesquisa, adotam o neoliberalismo como modo de gestão para a reestruturação econômica operada pelo discurso da privatização. Estas cidades têm sua paisagem modificada e esvaziada pela ausência estatal, que visa o uso do espaço privado em detrimento ao público. A urbanização das cidades sul-americanas gera um fluxo nos modos de se viver e oscila as potências afetivas nestas regiões.

A formação discursiva associada às cidades sul-americanas após o aparecimento do sistema neoliberal se constituiu através da diminuição da potência afetiva relacionada ao uso do espaço público das cidades. As variações ocasionadas pelas passagens dos afetos neste complexo rizoma formado se unem aos rastros e vestígios destas nações cujo o afeto do medo predomina nas ações dessas sociedades. Segundo Foucault (2008, p.175), uma formação discursiva não é, pois, o texto ideal, contínuo e sem aspereza, que corre sob a multiplicidade das contradições e as resolve na unidade calma de um pensamento coerente. Neste jogo de poderes que buscam a dominação e o

controle dos corpos, dialogamos com a descontinuidade histórica na construção de narrativas por meio da produção de subjetividades.

Retomamos a ética de Spinoza para nos ajudar a compreender a necessidade de adentrar pela arqueologia nos imaginários das cidades em questão e ter as ferramentas da cartografia para emergir as subjetividades presentes neste objeto de pesquisa. Para o autor, na proposição 18, “o homem é afetado pela imagem de uma coisa passada ou de uma coisa futura do mesmo afeto de alegria ou tristeza de que é afetado pela imagem de uma coisa presente”. (SPINOZA, 2009, p.111)

Essa oscilação ocasionada pelas intensidades e as forças que passam com os afetos transformam a essência das cidades. Vale ressaltar que os afetos se caracterizam pela capacidade de se abrir e potencializar novas narrativas e experiências. Tendo em vista esta produção de subjetividades através de imagens na cidade, o cinema se alia a este movimento do desejo e traz uma nova relação às narrativas construídas destas cidades contemporâneas como personagem. Esse corpo é afetado e afeta nas relações.

A atividade de recuperar essa diversidade e explicar tal multiplicidade, para rastrear essas histórias paralelas e investigar essas trajetórias alternativas, é o que se entende por “cinema como arqueologia das mídias”: não apenas a escavação do passado multiformes, mas também uma arqueologia de possíveis futuros. (ELSAESSER, 2018, p.26)

A partir desta configuração criada pelo sistema neoliberal, a transformação da imagem das cidades latino-americanas se evidencia no processo de urbanização. Percebemos o aparecimento de edificações verticais, cercas, muros, o uso de materiais espelhados, vitrines e câmeras. O medo se torna um protagonista no circuito afetivo cujas variações geram uma impotência e diminuição das formas de se relacionar com o espaço público. Nesta produção do espaço, uma nova linha de força se associa ao dispositivo das cidades e se manifesta pela sociedade de controle.

Bauman nos diz que:

Todos sabem que viver numa cidade é uma experiência ambivalente. Ela atrai e afasta, mas a situação do cidadão torna-se mais complexa porque são exatamente os mesmos aspectos da vida na cidade que atraem e, ao mesmo tempo ou alternadamente, repelem. A desorientadora variedade do ambiente urbano é fonte de medo, em especial entre aqueles que perderam seus modos habituais e foram jogados num estado de graves incertezas pelos processos desestabilizadores da globalização. (BAUMAN, 2009, p.47)

A sociedade de controle se constitui pela cifra, isto é, o valor do capital presente no mercado imobiliário e os serviços de segurança e vigilância para manter a circulação dos afetos nas cidades. Tal movimento provocado pelo capitalismo por meio da racionalidade neoliberal se fundamenta na prestação de serviços. Para Deleuze, a sociedade de controle “não é um capitalismo dirigido para a produção, mas para o produto, isto é, para a venda ou para o mercado. Por isso é essencialmente dispersivo, e a fábrica cedeu lugar à empresa.” (DELEUZE, 1992, p. 223). O mercado imobiliário se torna empresa e potencializa a segregação e a partilha do sensível a quem usufrui do espaço urbano.

As fissuras geradas por essas rupturas criadas no dispositivo das cidades nos apresentam um caráter de ambivalência e se une aos afetos. No esforço pelo *conatus* em busca do aumento da potência de agir nos seres, a sensação de pertencimento se torna essencial na promoção da experiência com o espaço urbano, experiência tal que foi perdida com a nova paisagem urbana. As linhas de fuga que surgem neste processo de construção de um sistema pautado na globalização se mantêm através da resistência pela corporização entre as pessoas nas cidades latino-americanas, na desterritorialização espacial, em especial nas cidades argentinas e brasileiras.

A partir deste movimento criado para a compreensão dos conceitos presentes na relação entre as cidades e os afetos via problematização filosófica, a arqueologia das mídias se conecta à cartografia ao desvelar novas reflexões sobre este objeto de pesquisa. No mapa de relações, o segundo capítulo busca estabelecer novas dimensões por meio das corporeidades e da estética, as dimensões da cidade afetadas e os imaginários urbanos criados em decorrência do processo de urbanização.

## **CAPÍTULO 2: O DISPOSITIVO DA CIDADE E AS CORPOREIDADES**

O conceito de cidade foi se atualizando de acordo com as transformações políticas, econômicas e sociais do espaço urbano em formação conforme observamos no primeiro capítulo. Em algumas situações, os marcos históricos criaram parâmetros para a análise desse objeto de pesquisa no campo do Urbanismo. O dispositivo da cidade contemporânea age de maneira rizomática com inúmeras multiplicidades e agenciamentos ao relacionar as pessoas com o espaço urbano provocando a experiência estética. As linhas de desterritorialização e de fuga presentes nessas associações vão além da cidade e ressaltam o devir. Desta maneira, estabelece-se que “não é a cidade que dá conta do urbano, mas é o urbano que atravessa a cidade, apesar de que ela não o contenha” (BAULDRY, 2006, p.32). A cidade se constitui por inúmeras linhas de forças que atravessam e modificam constantemente os modos de agir das pessoas com o espaço urbano.

Consideramos que o movimento das cidades na contemporaneidade se apresenta como uma espécie de rizoma para a passagem dos desejos, tornando-se um corpo afetado. Com base nos afetos, as zonas individuais e de intensidades são os platôs por onde a cidade se incorpora e deriva no dispositivo da corporeidade. A cidade atua como um corpo e a experiência estética amplia a cartografia de análise desse espaço. “Cada corpo pode acumular diferentes corpografias, resultados das mais diferentes experiências urbanas vividas por cada um. A questão da temporalidade e da intensidade dessas experiências é determinante” (JACQUES, 2008, p.3). Portanto, neste caso, a duração das ações, o recorte histórico escolhido pelos filmes em análise e a arqueologia das mídias por meio dos imaginários alia-se ao método cartográfico desta pesquisa num movimento pelo devir entre narrativas.

Estes partem do princípio de que uma experiência corporal, sensório-motora, não pode ser reduzida a um simples espetáculo, uma simples imagem ou a um logotipo, ou seja, para eles a cidade deixa de ser um simples cenário no momento em que ela é vivida. E mais do que isso, no momento em que a cidade – o corpo urbano – é experimentada, esta também se inscreve como ação perceptiva e, dessa forma, sobrevive e resiste no corpo de quem pratica. (JACQUES, 2008, p. 4)



As experiências estéticas do indivíduo com a cidade contemporânea se fundamentam pelas conexões internas e externas provocadas pelo espaço urbano que atua como um rizoma e age pelos afetos resultando na corporeidade. Esta última se constitui pelas multiplicidades presentes nas relações agenciadas com a pessoa por meio dos afetos, das errâncias, da partilha do sensível e dos imaginários nesses estratos na análise social, refletido no cinema.

Ressaltamos a perspectiva rizomática fundamentada por Deleuze e Guattari quando proporcionam um olhar crítico ao objeto da cartografia em abordagens múltiplas e intensas, cuja pessoa toma consciência afetiva de seus atos na construção das subjetividades deste com o espaço ao seu redor. Os afetos são frutos de uma experiência vivida e de produção inconsciente, constituída por linhas de segmentaridade, de estratificação, de fuga ou de desterritorialização. O rizoma é a base da constituição dessas linhas e pensamentos, comportando os múltiplos caminhos, sem hierarquias na compreensão destas passagens agenciadas para compor a criação dos desejos e narrativas. Com base nesses conceitos, o *corpus* desta pesquisa se relaciona com os afetos na compreensão das cidades contemporâneas e as narrativas em reflexão pelo cinema. Segundo Spinoza, ao trazer a potência de agir do homem, seus desejos se tornam essência para se viver e definir os afetos na sociedade nestas transformações. “Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções.” (SPINOZA, 2009, p. 98).

É importante lembrar que o ser humano é uma máquina desejan<sup>13</sup>, isto é, necessita se afetar para produzir subjetividades para viver. O dispositivo da cidade é um corpo em devir, que incorpora os afetos e atua nas relações entre as pessoas presentes em seu espaço urbano. Assim, observamos que os deslocamentos dos afetos são regidos pela natureza e germinam efeitos de interação com as causas exteriores através das afecções.

Quando esses efeitos são as afecções que fazem variar a potência, isto é, quando afetos, eles são denominados ações quando se explicam exclusivamente pelas leis da nossa natureza, e paixões quando sua presença em nós não se aplica apenas por nós, mas depende da

---

<sup>13</sup> O conceito de máquinas desejan<sup>tes</sup> é criado por Deleuze e Guattari na escrita do *Anti-Édipo*. Os autores “definem como o poder de conexão do infinito, em todos os sentidos e todas as direções”. (2010, p.514)

existência de causas exteriores complementares. (GLEIZER, 2005, p.37)

Conforme a pesquisadora Paola Berenstein Jacques, a corporeidade da cidade nasce de linhas de desterritorialização aliadas ao processo de errância<sup>14</sup> da pessoa com o espaço urbano, que a incorpora mutuamente com as trocas de experiências. Esses são o material para a formação do *corpus* desta pesquisa, associados por rizomas no redesenho de cartografias e ressignificados dos tecidos urbanos em novas narrativas. Sendo assim, as cidades contemporâneas se constituem pela experiência dos afetos no campo social e, deste modo, “os territórios vão tomando corpo: um não existe sem o outro: a produção do desejo, a produção de realidade” (ROLNIK, 2011, p.46). A partir disso, a concepção do *corpo-cidade* promove uma conexão entre as pessoas e o espaço habitado ao revelar novas perspectivas à reflexão em desenvolvimento.

A cidade, através da errância, ganha também uma corporeidade própria, não orgânica, que se opõe a ideia da cidade-organismo, que está na base da disciplina urbana e da própria noção de diagnóstico urbano – esta corporeidade outra se relaciona, afetuosamente, e intensivamente, com a corporeidade do errante e determina o que pode ser chamado de incorporação. A incorporação, diretamente relacionada com a questão da imanência, seria a própria ação do corpo errante no espaço urbano, a efetivação da sua corpografia através da errância que, assim, também oferece uma corporeidade outra à cidade. (JACQUES, 2008, p.10)

Portanto, a conexão metodológica gerada pela cartografia só agrega saberes e não os exclui, tendo os afetos como primeiro movimento no processo de corporeidades das cidades em análise. O conceito de imaginário urbano explorado pelo pesquisador Armando Silva se apresenta neste segundo capítulo como uma ferramenta essencial ao colaborar nas produções de subjetividades que se conectam a diversos enunciados neste movimento entre tempo e espaço, compondo a relação do dispositivo da cidade contemporânea com os personagens na análise fílmica a ser abordada posteriormente, bem como com as narrativas emergentes deste processo.

---

<sup>14</sup> Errâncias urbanas é uma apologia da experiência da cidade, que pode ser praticada por qualquer um, mas o errante a prática de forma voluntária. O errante, então, é aquele que busca um estado de corpo errante, que experimenta a cidade através das errâncias, que se preocupa mais com as práticas, ações e percursos, do que com as representações, planificações ou projeções. (JACQUES, 2008, p. 23)

## 2.1. As cidades e os imaginários urbanos

As cidades são um corpo constituído por construções, espaços e indivíduos. Essas pessoas habitam experiências nesse local e criam imagens e narrativas a partir do seu ponto de vista na delimitação do espaço urbano por onde vivenciam e se manifestam culturalmente. Esta pesquisa visa investigar a partir de uma perspectiva arqueológica das mídias através da estética presente na construção dos imaginários urbanos das cidades de Brasília, Belo Horizonte e Buenos Aires. Compreender os rastros e vestígios na historiografia destas cidades até a criação de novas narrativas contemporâneas em diálogo com os afetos na análise fílmica proposta.

A cidade é um receptáculo especial, repleto de vozes, olhares e cheiros, um palco permanente de manifestações coletivas que são indissociáveis dela. A cultura contemporânea é principalmente urbana, mas a cidade não é um mero cenário sobre o qual as várias linguagens se manifestam. A cultura integra a cidade de forma ativa, como um dos seus elementos constitutivos. Cidade e cultura formam um eixo de duas direções, que se interpenetram gerando uma unidade multifacetada difícil de ser compreendida como um todo, pois não é totalizante. (BONDUKI, 2019, p.7)

Nesta perspectiva de atuação entre a cidade e a cultura, observamos a formação de mais um dispositivo entre esses corpos e a atuação de um *todo-um*. A desterritorialização das linhas de força na constituição em devir me propicia um olhar minucioso e desafiador na condição de *cartógrafa/pesquisadora* para compreender o processo de corporização das cidades afetadas pelos imaginários urbanos. Cada fissura presente nesta escavação arqueológica é resultado do processo de urbanização e emerge num material rico e estratificado sobre as sociedades argentina e brasileira, cuja delicadeza do pinçar na escolha destes arquivos gera um desvelamento às produções das subjetividades e narrativas criadas neste movimento entre tempos essenciais à compreensão da pesquisa.

## 2.2. Brasília

A partir de 1955, o Brasil realiza eleições presidenciais após difíceis anos percorridos entre a ditadura do governo de Getúlio Vargas (1937-1945) e a alternância

de vários presidentes até o retorno das atividades democráticas. A incerteza política levou ao aumento da dívida externa que, posteriormente, agravou uma crise econômica no país. O resultado do processo eleitoral foi a escolha do candidato Juscelino Kubitschek como presidente do Brasil junto com a proposta de transferência da capital do Rio de Janeiro para Brasília como força motriz para o seu projeto de desenvolvimento do Brasil como presidente da república.

A mudança da capital para a região central do país se caracterizou por noções associadas às políticas econômicas e sociais “progressistas” relacionadas à criação da cidade de Brasília, além de serem ideias vinculadas ao desenvolvimento urbano e industrial brasileiro na exploração da região Centro-Oeste. A partir desta configuração, iniciam-se as primeiras marcas simbólicas ao imaginário relacionadas à nova capital do Brasil e à construção de um discurso utópico fundamentado por arquivos fotográficos, filmes, textos, isto é, em fantasmas urbanos<sup>15</sup> que atuam desde os seus princípios da construção desta cidade até o tempo presente, ao emergir narrativas por meio deste movimento de devir.

Para os autores Rodrigo de Faria e Antônio Carlos Carpintero, as narrativas sobre Brasília se fundamentam constantemente nas fraturas geradas pelo tempo e pela história construídas para a consolidação de um projeto de governo pelo presidente Juscelino Kubitschek. O artigo intitulado “Brasília, capital del Brasil: Desarrollo Nacional y Urbanismo (1930-1960)” levanta novas chaves interpretativas neste jogo de poderes agenciados por disputas e embates políticos na formação de imaginários da cidade modernista.

Brasília pode ser interpretada como um grande paradoxo para o processo histórico de desenvolvimento nacional ao forjar uma ideia de “(des) construção da economia e do desenvolvimento”. Um processo contraditório, por um lado, representação simbólica de um imaginário social de progresso nacional e de desenvolvimento regional, de interiorização da urbanização. Por outro, a representação econômica e

---

<sup>15</sup> O conceito de fantasma urbano é elaborado por Armando Silva para explicitar uma marca através de um lugar constituído por uma imagem na maneira de ser. Segundo o autor, “a construção imaginária passa assim por múltiplos estandartes de narrativas cidadãs, mas por baixo de todos os relatos corre, como fonte primária de um acontecimento psíquico, a figura obscura e densa do fantasma social”. (SILVA, 2011, p.52)

política de uma dependência estrutural.<sup>16</sup> (DE FARIAS; CARPINTEIRO, 2012, p.111 – tradução nossa)

Os princípios metodológicos fundamentados por Armando Silva nos ajudam a compreender inicialmente os fantasmas urbanos na formação das cidades. Portanto, nos permite observar Brasília e compreendê-la como uma personagem, um corpo que se afeta nesta pesquisa e gera novos rizomas atravessados pela produção de subjetividades ao longo do tempo e espaço, proporcionando novas narrativas presentes em suas camadas num movimento de construção e desconstrução de suas imagens.

Foram utilizados os documentos do Arquivo Público do DF; os relatos de servidores transferidos do Rio de Janeiro para a nova capital em edições da *Revista Brasília*; a mídia impressa publicada pela NOVACAP<sup>17</sup> a partir de 1957 (representada pela *Figura 7*) com o intuito de promoção e divulgação da nova capital; assim como o trecho relatado pela escritora Rachel de Queiroz<sup>18</sup>.

Quando se fala em mudança da capital brasileira para o planalto central em Goiás, são comuns as alusões à selvageria, à floresta virgem, ao sertão praticamente inviolado onde irá se situar a chamada Brasília [...] Não, a futura capital do Brasil não vai ser como o pensam muitos, uma clareira aberta na mata. Vai ser a continuação da obra de povoamento que começou no século XVII com o fabuloso Anhanguera e jamais foi abandonada. Terá como vizinhas próximas as florescentes cidades de Santa Luzia, Planaltina, Formosa, sem falar da rica Anápolis, onde o progresso é uma febre e, na jovem e crescente Goiânia. Não serão índios os seus povoadores, mas goianos, tão quatrocentões quanto os paulistas, já que de bandeirantes paulistas foi que se gerou Goiás.<sup>19</sup> (QUEIROZ, 1957 apud LIMA&VIEIRA, 2019, p.213)

O deslocamento físico e a abertura de novas áreas geraram uma nova paisagem em pleno Planalto Central, motivadas pela urbanização brasileira. A escritora do romance, *O Quinze*<sup>20</sup> nos relata uma postura crítica sobre os modos operantes da construção civil e da política adotada no país na segunda metade do século XX. O

---

<sup>16</sup> Brasília puede interpretarse como una gran paradoja para el proceso histórico del desarrollo nacional, que permite incluso forjar una idea de “(des) construcción de la economía y del desarrollo. Un proceso contradictorio; por un lado, representación simbólica en el imaginario social del progreso nacional y del desarrollo regional, de interiorización de la urbanización, y, por otro, representación económica y política de la dependencia estructural. (DE FARIAS; CARPINTEIRO, 2012, p.111)

<sup>17</sup> NOVACAP – Companhia de Urbanização da Nova Capital do Brasil

<sup>18</sup> Rachel de Queiroz foi jornalista da então *Revista Cruzeiro*, no mesmo período, que ajudou a fazer parte de um imaginário coletivo criado sobre Brasília naquele momento por meio destas micronarrativas, tal como apresentado pelas pesquisadoras Nísia Trindade Lima e Tamara Rangel Vieira no texto de reflexão sobre *Uma cidade modernista no sertão*

<sup>19</sup> Trecho do texto escrito por Rachel de Queiroz, “Goiás e a capital nova”, *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 20 abr.1957, p.130.

<sup>20</sup> O Quinze foi o primeiro romance lançado pela escritora Rachel de Queiroz sobre a grande seca de 1915 na região de Quixadá-Fortaleza- CE e o sofrimento dos sertanejos desassistidos pela ausência estatal.

processo de urbanização avança rapidamente como nas palavras presente neste texto da escritora e produz as multiplicidades associadas ao imaginário de Brasília. Tendo em vista, o sertão “intocável” também em sua criação e os fantasmas urbanos de um discurso associado ao imaginário colonial em justificativa à exploração e ao povoamento de Brasília, através do esquecimento dos povos locais e indígenas já existentes na região. Estas fissuras se tornam rastros que resistem vivos ao imaginário criado sobre esta cidade no contemporâneo.

Figura 1– Arquivo de revista sobre a fundação de Brasília

### “VISÃO MAIS PROFUNDA DA REALIDADE BRASILEIRA”

“A localização da Capital no interior, imperativo de tôdas as Constituições Republicanas, terá o mérito de despertar para a civilização, de que já goza o litoral, mais de dois terços do território brasileiro, cujas enormes riquezas e possibilidades são ainda praticamente desconhecidas e inexploradas. De Brasília, o Governo terá a visão mais profunda da realidade nacional, podendo assistir, com maior eficiência, igualmente todos os Estados e acelerar a conquista da hinterlândia, com todo o seu imenso potencial econômico. Nesse grandioso empreendimento, o governo de Goiás cumpre, com dedicação e entusiasmo, o dever de colaboração com o eminente Presidente Juscelino Kubitschek, a quem o destino reservou o ônus, mas também a glória, dessa meritória arrancada pelos mesmos caminhos antes palmilhados pelos nossos Heiróicos Bandeirantes”. — José Ludovico de Almeida, Governador de Goiás.

Fonte: Revista Brasília, ano 1957, número 5 - ano 1 - especial primeira missa

Retomamos o trecho sobre os movimentos migratórios escritos por Rachel de Queiroz ao romper o isolamento territorial localizado na cidade de Goiás com a criação de Brasília. A valorização das cidades ao redor de Brasília e a ocupação por povos específicos, como no período colonial, reafirmam o imaginário utópico criado naquele período e ressaltado com a transferência da capital. Conforme a pesquisa intitulada,

*Brasília, uma cidade centenária*, “há registro de povos nativos desde cerca de 10.000 anos atrás até o momento da chegada dos europeus na região. Esse povo nativo foi-se misturando ao sertanejo que passou a colonizar a região a partir da descoberta das jazidas auríferas” (LARA, 2016, p.17). Com base nesta concepção, o arquivo da *Revista Brasília*, apresentado pela *figura 1*, tem o intuito de resgatar o depoimento do Governador de Goiás associado ao discurso de exploração econômica em justificativa ao potencial da cidade nova, bem como o movimento convergente na construção deste imaginário sobre a cidade.

A partir desta configuração, novas narrativas de Brasília surgem a partir do desvelar de camadas na dinâmica entre o visível e o invisível e se associando numa cadeia rizomática baseada pelos imaginários urbanos, visto que a construção de Brasília se encontrava em um movimento maior e de inserção da cultura nacional perante as inovações e desenvolvimento internacional. Neste período também se desenvolvia a bossa nova no Rio de Janeiro, movimento musical extremamente rico que subvertia elementos clássicos do samba ao promover uma nova reconfiguração atrelada aos princípios modernistas presentes no momento. Princípios estes fundamentados no imaginário e discurso progressista construído à imagem do presidente Juscelino Kubitschek.

As relações criadas neste dispositivo de poder pelos artistas envolvidos com a bossa nova buscavam superar a visão subdesenvolvida do Brasil por meio de uma postura assertiva, com o intuito de transformar a sociedade. A estética do novo estilo musical se torna um produto de exportação e se une à arrojada arquitetura modernista do momento com a construção da nova capital do país. Neste entrelaçamento de esferas no âmbito político, econômico e social, a cidade de Brasília nasce acompanhada de um novo cenário, esteticamente propulsor e potente para a cultura brasileira.

A autora Santuza Cambraia Naves nos diz, em seu livro, *Da bossa nova à tropicália*:

A estética da bossa nova, com seu aspecto solar, harmonizava-se com o otimismo que marcou o governo Juscelino Kubitschek e sua utopia desenvolvimentista representada pela construção de Brasília, a “capital do futuro”. A arquitetura de Oscar Niemeyer era informada pela mesma concepção construtivista que orientava o concretismo e o neoconcretismo nas artes plásticas e na poesia, no sentido de buscar uma integração estética com o mundo da indústria e da comunicação. (NAVES, 2004, p. 20)

Em 1957, o lançamento do concurso referente ao Plano Urbanístico do Plano Piloto teve como vencedor o urbanista Lúcio Costa. A área central de Brasília começa a ser delimitada e apresenta elementos associados ao desenvolvimento do Plano de Metas do período JK como a concepção de uma cidade e uma estratégia de governo voltada para a circulação de veículos individuais e a criação de um sistema de superblocos, isto é, as superquadras inspiradas nas cidades jardins europeias para a concepção desta região central de Brasília. Vale lembrar que o projeto urbanístico do Plano Piloto levanta um novo modelo de pensar o espaço urbano através do funcionalismo público para esta cidade.

Observamos que a história oficial se debruçou por longos anos no imaginário coletivo estabelecido com a criação do Plano Piloto. Um local perfeito e de livre fluxo de pessoas. No entanto, a utopia associada à construção deste imaginário era também uma forma do mercado imobiliário se impor e se chocar com posturas mais rígidas da sociedade e política brasileira neste período. Algumas camadas desta cidade começam a sobressair e a apresentar uma nova narrativa nas fissuras ocasionadas pelo tempo (e que buscam se manter no contemporâneo). Segundo Farias e Carpinteiro, “apesar de tudo, o planejamento posterior à construção da cidade de fato nunca chegou a ser elaborado. A denominação do Plano Piloto se transformou somente em um nome de um bairro projetado inicialmente por Lúcio Costa”. (DE FARIAS; CARPINTEIRO, 2012, p.124 – tradução nossa<sup>21</sup>)

Neste diálogo entre o devir histórico e os imaginários formados neste período, a arqueologia das mídias pela estética proporciona um novo olhar operado pelos “entres” provenientes da cidade de Brasília ao ser afetada. Os traços delimitados pelo projeto urbano do Plano Piloto na divisão das áreas residenciais e comerciais se expandiram para uma área física, um cordão sanitário estabelecido pela NOVACAP para compor as fronteiras da cidade dentro do Distrito Federal. Veremos que estas fronteiras seguiram em linhas de fuga e promoveram uma desigualdade social vigente até hoje.

Essa rodovia era conhecida, na época da construção da capital, como faixa sanitária, uma vez que, delimitando a bacia do lago, marcava a linha divisória da área supostamente protegida. A construção e

---

<sup>21</sup> “A pesar de todo, el planeamiento posterior a la construcción de la ciudad, de hecho nunca llegó a elaborarse, y la denominación de Plano Piloto se convirtió tan sólo en el nombre popular del barrio histórico de la ciudad inicialmente proyectado por Lúcio Costa”. (DE FARIAS; CARPINTEIRO, 2012, p. 124)



assentamentos foram proibidos no lado interno da bacia. Do lado de fora, a Novacap criou bairros populares, dando-lhes o nome de cidades-satélites, resultando em uma segregação social mais explícita do que há notícia no Brasil. (DE FARIAS; CARPINTEIRO, 2012, p. 134 – tradução nossa<sup>22</sup>)

Desde a sua construção, a cidade de Brasília se consolidou por uma política de exclusão populacional. Operários que construíram a cidade não podiam habitar o mesmo espaço que os técnicos e servidores públicos. Assim, surgem as cidades-satélites<sup>23</sup>, à margem do centro e excluída do fornecimento de serviços públicos essenciais.

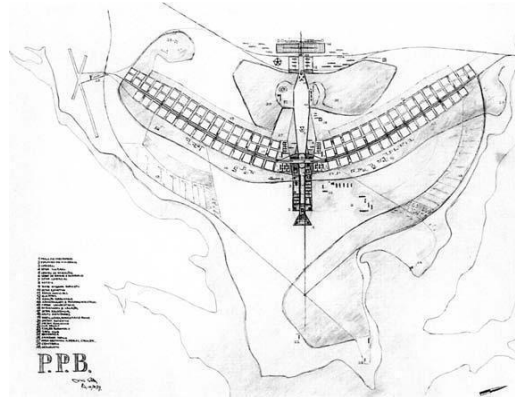
Vale ressaltar que o planejamento urbano exercido na cidade modernista já apresentava, desde a sua construção, uma dicotomia entre o imaginário utópico criado destas narrativas em sua formação e a realidade presente. Os primeiros núcleos periféricos apareceram ao redor dos acampamentos de operários, que, aos poucos, traziam seus familiares e conhecidos movidos pelo afeto da “esperança” em se ter uma oportunidade de vida melhor em Brasília. O próprio Lúcio Costa em relato nos diz que: “mão de obra afluiu de toda parte, de modo que em torno de cada canteiro surgiram favelas, e foi necessário transferi-las para outros lugares, à medida que o ritmo das construções diminuía” (COSTA, 1995, p. 315). Sendo assim, o crescimento populacional também estabeleceu várias fissuras provenientes dos estratos sociais estabelecidos com o desenvolvimento de Brasília. O aparecimento de favelas e de invasões determinou mais um rizoma com a relação centro-periferia associado ao imaginário coletivo brasileiro e uma marca profunda oriunda do processo de urbanização brasileiro.

---

<sup>22</sup> Esta carretera era conocida, en los tiempos de la construcción de la capital, como franja sanitaria, puesto que, delimitando la cuenca del lago, marcando la línea divisoria del área supuestamente protegida. Por el lado interno de la cuenca estaban prohibidas las construcciones y asentamientos. En la parte exterior, la Novacap creó barrios obreros, atribuyéndose el nombre de ciudades satélites, dando como resultado de segregación social más explícita de que hay noticias en el Brasil. (DE FARIAS; CARPINTEIRO, 2012, p. 134)

<sup>23</sup> Segundo a pesquisadora Maria Fernanda Derntl, o termo “cidade-satélite” foi estabelecido conforme a lei nº 3.751, de 13 abril de 1960. Depois, a subdivisão territorial em subprefeituras atribui ao Plano Piloto e às anteriores “cidades-satélites” a denominação de “região administrativa” por meio da lei nº 4.545, de 10 de dezembro de 1964. (DERNTL, 2019, p. 14)

**Figura 2 – Desenho do Plano Piloto por Lúcio Costa**



Fonte: Arquivo Público do DF

Do ponto de vista habitacional, as moradias feitas pelos operários eram precárias e sem serviços básicos como água, luz e esgoto. A qualidade de vida se restringia ao Plano Piloto, assim como as oportunidades de emprego e acessos aos serviços essenciais. Neste entrelaçado, as linhas de segmentaridade se associavam também à construção da capital cujo deslocamento se torna mais um elemento a caracterizar as “cidades-satélites” e fundamentar a disputa política de remoção das invasões na região central de Brasília em busca de manter o imaginário utópico associado ao planejamento inicial realizado por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer.

Neste movimento centrífugo, as “cidades-satélites”, chamadas também de “regiões administrativas”, se constituíram em cidades-dormitórios durante os primeiros cinquenta anos da capital e apresentam os fantasmas urbanos resistentes desde a construção da capital ao emergir as discrepâncias econômicas entre as regiões criadas com um imaginário interligado ao funcionalismo público. Tal como parte dos serviços e acesso à cultura se localizam na região central do Plano Piloto, as mudanças políticas e econômicas no país entre os anos de 2002-2010 e o ingresso de novos cargos públicos modificaram o perfil de consumo no Distrito Federal, gerando um crescimento populacional e urbano, principalmente com novos bairros e pólos econômicos (comércio e serviços) numa nova dinâmica territorial em algumas cidades-satélites.

O autor Brasilmar Ferreira Nunes, em sua reflexão sobre Brasília na rede das cidades globais, apontando uma tendência, considera que o crescimento demográfico e o poder de atração que a capital federal exerce não podem ser explicados apenas pelas ofertas de vagas (limitadas) na burocracia estatal. Esta dinâmica demográfica indica

uma expansão que transcende a estímulos reais do setor público e de sua capacidade de absorver o crescimento demográfico em seus quadros.

A problematização sobre esta ideia das “cidades-satélites” é essencial para entendermos as fissuras presentes neste devir histórico sobre a cidade de Brasília e a expansão demográfica ao seu redor, afirmado por longos anos a partir de um imaginário utópico, ainda hoje, um fantasma urbano vigente ao habitar esses territórios. Na perspectiva do devir, retomamos a cidade de Ceilândia, que apresenta em seu nome “Centro de Erradicação de Invasões” (CEI), as marcas de quem vive fora do Plano Piloto e o antagonismo de sua existência. Deste modo, observamos que o espírito de comunidade e de pertencimento reflete nas memórias e vivências dos habitantes desta cidade, por exemplo.

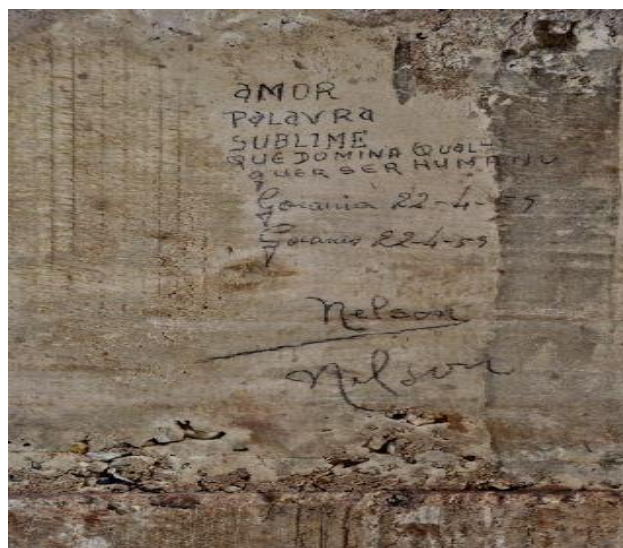
A pesquisadora Maria Fernanda Derntl resgata testemunhos locais que nos permitem revelar as relações de afetos construídas pelos imaginários desta cidade em desenvolvimento: “*a primeira orquestra sinfônica de Ceilândia foi do martelo [...] era dia e noite [...] foi um trabalho em termo de solidariedade que dificilmente nós vamos ver [novamente]*” (MENDES 2002 apud DERNTL). A partir desses relatos, os afetos potencializam novas perspectivas em meio ao esquecimento e o isolamento apresentado sobre esses habitantes com relação à criação de Brasília.

A nova capital do Brasil se torna um paradoxo entre os fantasmas urbanos e as invisibilidades resultantes dessas fissuras não-ficcionadas pela história oficial e marcadas na população de quem a habita. Vemos uma cidade afirmada pela rapidez na construção de uma obra, sem descanso para os operários, envolvida pela venda de ideais progressistas e de desenvolvimento utópico por um imaginário, constituindo-se, ao final, como um dispositivo de poder. As invisibilidades apresentadas nas *As cidades invisíveis*<sup>24</sup>, de Ítalo Calvino, se assemelham às memórias de subjetividades às quais o Estado brasileiro buscou esquecer, calcificando nos concretos da obra realizada para valorizar apenas a ficcionalidade que o interessava. A *figura 3* nos apresenta mensagens escritas por operários em uma obra de reforma no salão do Congresso Nacional. Os vestígios são de 1959, um ano antes da inauguração de Brasília e simbolizam a utopia e os afetos esperançosos ao futuro porvir. Os operários marcaram no concreto uma partilha sensível na configuração de um novo espaço urbano.

---

<sup>24</sup> *As cidades invisíveis* é uma obra de Ítalo Calvino que aborda, por meio dos relatos de viagens entre os seus personagens, as diversas cidades criadas pelos imaginários.

**Figura 3– Mensagem nas paredes do Congresso Nacional em 1959**



Fonte: Reportagem do site Congresso em Foco<sup>25</sup>

Dessa afirmação: “a utopia é o não-lugar, o ponto extremo de uma reconfiguração polêmica do sensível, que rompe com as categorias de evidência”, (RANCIÈRE, 2005, p.61), vemos como os dispositivos de poder podem manter um discurso de dominação mascarado e entrelaçado nas bases, como na construção de Brasília, tendo em vista os seus imaginários nesta criação perpetuada na atualidade.

Pierre Nora diz que:

A continuidade de certos assuntos na formação discursiva se alia ao jogo de poder dos dispositivos para a composição do imaginário coletivo. Os arquivos se tornam elementos fundamentais na compreensão desse lugar de memória, resultado das fissuras entre as relações espaciais e interpretações de outros enunciados nessa nova narrativa. Se é verdade que a razão fundamental de ser de um lugar de memória é para o tempo, é bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial. (NORA, 1993, p.22)

Muitas vezes, esses rastros da construção se chocam com tradições, ritos e até arquétipos estabelecidos na composição da imagem de uma cidade para fundamentar certos princípios em defesa do jogo político associado ao dispositivo estatal. O

---

<sup>25</sup> Reportagem realizada em 11 de agosto de 2011 pelo site *Congresso em Foco*. Disponível : <https://congressoemfoco.uol.com.br/especial/noticias/objetos-de-1959-sao-achados-em-buraco-na-camara>  
Acesso em: 26/jun/2021.

imaginário coletivo de Brasília — a utopia do trabalho e um lugar bom para se viver — se depara com as camadas do modelo modernista de urbanismo de quem poderia partilhar dessa cidade. Por meio desta configuração, os afetos se modificam em busca da compreensão das feridas históricas na composição dos lugares de memória presentes nos trabalhadores de Brasília para a reflexão desta pesquisa e compõe novas narrativas neste grande rizoma formado sobre esta cidade.

A única memória do dinheiro – prender o máximo de sentido num mínimo de sinais, é claro, e é isso que os torna apaixonantes: que os lugares de memória só vivem de sua aptidão para a metamorfose, no incessante de seus significados e no silvado imprevisível de sua ramificação. (NORA, 1993, p. 22).

O elemento progressista era sinônimo da cidade para todos que vinham à Brasília. Inaugurada em 1960 em um contexto de expansão da empresa automobilística, de amplas ruas de acesso, aos poucos se depara com um rígido fechamento das liberdades e formas de pensamento com a instauração da ditadura militar, que compôs anos de silenciamento e obscurantismo nas memórias do país e de uma cidade associada à manutenção dos poderes estatais e expressa por textos literários e músicas.

O cantor Caetano Veloso nos apresenta, com a música “Tropicália”, o contexto histórico da inauguração de Brasília, os estilos que valorizavam o país com o contraste simbólico presente no imaginário nos próximos anos seguintes de dificuldades econômicas e sociais: “Sobre a cabeça os aviões/ Sob os pés, os caminhões / Aponta contra os chapadões, meu nariz / Eu organizo o movimento / Eu oriento o carnaval / Eu inauguro o monumento no plano central do país.../ Viva a bossa, ssa, ssa / Viva a palhoça, ça, ça, ça, ça”. Novamente nos vemos diante da desigualdade criada com o imaginário de presente/futuro mesclado à Brasília e aos direitos à cidade em voga, em especial à habitação. De acordo com o dicionário *Michaelis*, a definição de palhoça se refere a uma moradia com cobertura de palha; habitação modesta. Essa habitação se tornou o reflexo de moradias para muitos operários que construíam Brasília e não puderam ocupar o espaço urbanístico projetado no Plano Piloto.

A metamorfose histórica é composta por fraturas nos *entres* do passado e do presente nesta cidade em formação. Portanto, o paradoxo do seu entendimento é rastreado em “novas espécies de escrita: livros e artigos, conjunto de cartas, de imagens, de fotos e de outras inscrições. É justamente nesta fase que a historiografia, no sentido lato do termo, pode instruir a memória. Essa conjunção da escrita e da leitura

encontra-se na experiência compartilhada da narrativa” (RICOEUR, 2003, p.5). A partir desta configuração pelos rastros do passado, a pesquisa se abre em uma cartografia afetiva ao levantar novas camadas para a compreensão do presente por meio dos afetos.

Os fundamentos da arquitetura modernista com suas amplas áreas de circulação de pessoas e veículos se modificam com as transformações ocorridas no ano de 1964. A nova capital do país, com quatro anos de existência, depara-se com novas normas e restrições. A autonomia presente na arquitetura se choca com os pedidos de autorização e licença estabelecidos pela ditadura militar no Brasil. Neste cenário de reclusão e direitos, encontramos a formação política, cultural e afetiva de um grupo de jovens estudantes da Universidade de Brasília no período de 1960 a 1970, um resgate à memória de um período tão nebuloso na sociedade brasileira.

Desta maneira, o autor Milton Hatoum, no romance *A noite da espera*, traz o drama familiar atravessado pela violência nos anos de chumbo. Tal período apresentou de forma mais intensa a repressão militar, perdurando dos anos 1968 até os anos de 1974. No deslocamento entre tempos, os afetos se tornam fragmentos imagéticos presentes em Brasília. Adentramos esta cidade pela narrativa de Martín. O esvaziamento e o isolamento criado pelo toque de recolher compõem um espaço de disputa afetiva. “Parece que o medo governa todo mundo... e governa com uma terrível eficiência.” (HATOUM, 2017, p.109). Antes a esperança fortalecida pelo viés utópico de quem veio morar nesta cidade se choca com o discurso do medo pelo dispositivo de poder exercido no momento.

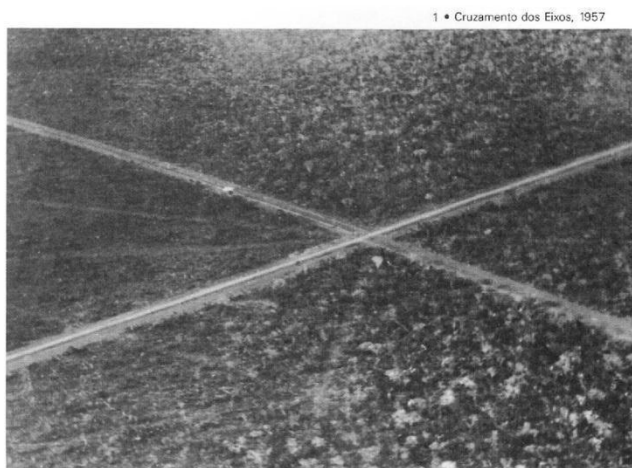
Com o fechamento da Universidade de Brasília (UnB), a possibilidade de pensar, debater e se relacionar com outras visões de mundo é perdida devido à repressão. Consolida-se uma potência de agir pela tristeza derivada do medo e relatada por Martín: “Amanheci vencido pela insônia. Barulho na avenida L2: camburões e viaturas da polícia entravam no campus, soldados cercavam minha escola e o acesso à UnB. Não pude comer no bandejão, nem mesmo sair do apartamento.” (HATOUM, 2017, p.34) Mover-se pelo espaço público se torna um ato de resistência diante do desmonte da cultura e da educação no país.

Retomamos a cidade de Brasília sonhada por muitos brasileiros como ideal de desenvolvimento financeiro e mudanças de vida ao ser cantada nos versos da música “Faroeste caboclo” da banda Legião Urbana:

E João aceitou sua proposta/ E num ônibus entrou no Planalto Central/  
Ele ficou bestificado com a cidade/ Saindo da rodoviária, viu as luzes  
de Natal/ [...] E João não conseguiu o que queria / Quando veio para  
Brasília, com o diabo ter / Ele queria era falar pro presidente toda essa  
gente que só faz/ Sofrer<sup>26</sup>.

Os fantasmas urbanos se deparam com as visibilidades de um sistema capitalista, que escolhe o que valorar e o que esquecer nessa memória sobre Brasília. Os versos trazem uma análise do espaço de ocupação desses trabalhadores na história ao serem deslocados para a periferia constituída pelas cidades satélites e excluídos de partilha do sensível na cidade imaginada que se restringe ao Plano Piloto. Voltamos ao marco zero planejado por Lúcio Costa: a rodoviária. O lugar se tornou o ponto de encontro dos brasileiros com Brasília.

**Figura 4 – Arquivo fotográfico do cruzamento dos eixos em Brasília em 1967**



Fonte: Mario Fontenelle – Arquivo Público do DF

O espaço urbano de Brasília foi desenhado para todos, mas esse todo foi dividido e esquecido na história oficial, como observamos nesta composição rizomática pelos arquivos. No entanto, a cidade de Brasília é um corpo político e é afetado por essas fissuras ao emergir tempos e ficcionalidades. Segundo Jacques Rancière, “a ‘ficcionalidade’ própria da era estética se desdobra assim entre dois polos: entre a potência de significação inerente às coisas mudas e a potencialização dos discursos e dos níveis de significação” (RANCIERE, 2012, p. 55).

---

<sup>26</sup> RUSSO, Renato. **Faroeste caboclo**. In: Legião Urbana. Álbum *Que país é este?*. Gravadora EMI, 1987, 9 minutos e 03 segundos.

Consideramos a obra da artista Rosângela Rennó denominada *Imemorial*, realizada em 1994, uma maneira de compreender as variações ficcionais por meio de intervenções artísticas. A artista compôs um trabalho de apropriação de fotografias antigas do acervo do Arquivo Público do DF de trabalhadores da Companhia NOVACAP que vieram para a construção de Brasília. De acordo com a pesquisadora Gabriela de Freitas, em um artigo que ela analisa a obra, essas eram imagens dos trabalhadores e até mesmo de crianças que ajudaram a construir a cidade e que morreram durante o processo, muitos sendo enterrados como indigentes. Nos arquivos, esses trabalhadores foram classificados como “dispensados por motivo de morte”.

Ao resgatar essa memória, Rennó, além de atestar, “nos faz lembrar da falida promessa de modernidade ligada à construção de Brasília. A coragem em desbravar o meio do país, a arquitetura futurista, tudo isso fazia parte desse imaginário de uma utopia que não se concretizou.” (FREITAS, 2016, p.63). Acreditamos que a instalação criada por essa artista com as imagens desses trabalhadores reconfigura a história, ampliando as possibilidades de uma partilha do sensível ao criar uma espécie de sequência de lápides no chão, concedendo um funeral apropriado, mesmo que póstumo, a essas memórias soterradas com a construção da cidade e uma nova narrativa a este acontecimento.

**Figura 5 - Galeria da exposição Imemorial**



Fonte: Site da artista Rosângela Rennó<sup>27</sup>

<sup>27</sup> Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br> . Acesso em: 10 /ago./ 2020



**Figura 6 – Fotografia dos operários dispostas no chão da galeria**



Fonte: Site da artista Rosângela Rennó<sup>28</sup>

Desde a utopia de desenvolvimento e expansão econômica, a pesquisadora Helena Bomeny considerou Brasília e Belo Horizonte cidades-irmãs<sup>29</sup> do movimento modernista no Brasil devido às grandes avenidas, ao universalismo e à proposta cosmopolita associada à criação destas duas cidades fundamentadas em um projeto político de industrialização do país. Ambas tiveram a gestão realizada por Juscelino Kubitschek: em Belo Horizonte, como prefeito, nos anos de 1940 a 1945; e Brasília, como presidente, de 1955 a 1960. Os projetos arquitetônicos realizados por Oscar Niemeyer passam por um embate no campo urbanístico ao se chocarem com os rastros do período colonial que estão presentes ainda nas estruturas do dispositivo da cidade de Belo Horizonte em contraste com os “ares modernistas”. Seguimos na compreensão dos fantasmas urbanos da cidade mineira. Novos rizomas surgem a partir destas cidades e seguem por meio dos levantamentos de vestígios, de memórias e dos imaginários para a análise nesta pesquisa.

---

<sup>28</sup> Idem

<sup>29</sup> BOMENY, Helena. “Utopias de cidade: as capitais do modernismo”. In: GOMES, A.M.C. (Org). *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2002.

## 2.3 Belo Horizonte

A cidade de Belo Horizonte surgiu em meio à transição de dois regimes no período do Brasil Colônia: a mudança da Monarquia para a República. Os ideais provenientes pelos incondientes em prol de liberdade e desenvolvimento se tornaram marcos culturais dos fantasmas urbanos gerados em sua inauguração em 1897. “A capital significou uma justaposição entre tradição e futuro, novo e velho, moderno e antigo, justificando e glorificando a República como transformação.” (MELLO, 1996, p.13). Os conceitos vindos do período da Inconfidência, motivados por uma causa, geraram uma fissura para a subjetividade junto aos contrastes de criação desta cidade. Aplicamos, então, a *Ética*, de Spinoza, em que “diz-se livre a coisa que existe exclusivamente pela necessidade de sua natureza e que por si só é determinada a agir.” (SPINOZA, 2009, p.12). Sendo assim, o afeto emerge de uma utopia entrelaçada aos princípios positivistas de liberdade na composição dos imaginários urbanos criados na cidade mineira e se mantém em uma disputa pelo devir entre tempos históricos.

Belo Horizonte assumiu a capital do estado de Minas Gerais, que antes conferia à cidade de Ouro Preto. O desenvolvimento das cidades nessa região foi delimitado a partir da exploração do ouro, portanto, sem planejamento urbano. A mineração se tornou, então, a maior fonte econômica do país no período do Império e foi crucial para a expansão de muitas cidades no Brasil. O ouro se converteu em critério de estudo urbanista neste período colonial ao compor o desenho das cidades.

Em meio à construção deste dispositivo de poder baseado nas relações comerciais entre as cidades, a memória se torna um elemento de relevância ao atualizar narrativas presentes em ruas e praças na capital mineira no contemporâneo. A partir da configuração afetiva destas passagens, vemos os imaginários coletivos sendo criados e revelando uma nova cidade a partir da expansão urbana.

Belo Horizonte tem ainda a originalidade de ser uma cidade “criada” com símbolo do desejo de modernidade. Ela pretende romper com um passado e optar por um *art nouveau* em sintonia com o mundo moderno. Ao mesmo tempo, a Belo Horizonte - Curral del Rei, sucessora de Ouro Preto e nova capital de um estado moderno. Ela pode ter nascido da vontade das elites sociais e políticas, mas, de italianos, conservadores e anarquistas, pedreiros e engenheiros, todos

sonhadores de um progresso cultural, agrícola, industrial e comercial.  
(LE VEN, 1996, p. 34)

Vale ressaltar que o desenvolvimento destas cidades era constituído de acordo com a soberania dos poderes locais e as necessidades de trocas mercantilistas na manutenção sociopolítica. O pesquisador Antonio Risério nos apresenta a ordem das relações capitalistas na formação deste espaço urbano: “Não é que elas tenham se formado de modo meramente espontâneo. É que os constrangimentos eram de outra ordem. Antes da racionalidade da prancheta, vinham de distribuição das fontes de riqueza de cada espaço físico.” (RISÉRIO, 2013, p. 113). As formas de dominação por meio da violência se perpetuavam nesta expansão territorial, gerando marcas urbanas. Novas narrativas emergem desta abertura cartográfica pelos afetos no espaço urbano que está em constante variação.

Desta maneira, a soberania pela elite mineira também é agenciada pelas relações econômicas e políticas ao atuar como um dispositivo de dominação e manutenção do conceito de utopia associado à criação de uma cidade. A partir desta perspectiva, o autor Henri Lefebvre retoma as lacunas sociais para o processo de urbanização formado pelo embate marxista entre trabalhadores e elites ao compor um espaço em devir: “por outras palavras, no que diz respeito à cidade, o objeto da ciência não está determinado. O passado, o presente, o possível não se separam. É um objeto virtual” (LEFEBVRE, 2001, p.106). Tendo em vista a formação das cidades, este corpo complexo e cheio de camadas, os movimentos entre o visível e o invisível se entrelaçam na composição das narrativas pelo tempo histórico e tencionam o surgimento de vestígios, vazios e lugares de memória.

**Figura 7 – O ouro delineou a urbanização das cidades mineiras**



Fonte: Fotografia por Lorena Figueiredo (2017) da Cidade de Ouro Preto (MG)

Os rastros da sociedade colonial, escravocrata e desigual manifestam as disparidades do sistema econômico e político com relação ao espaço urbano em formação. Quem tem o direito à cidade?<sup>30</sup> Quem faz parte dessa história? Dessa perspectiva histórica, os remanejamentos da memória se tornaram rastros esquecidos e afetam o espaço da cidade de Belo Horizonte. Ao tomarmos o dever neste processo de construção e atualização de narrativas por outras pessoas à margem do processo de dominação composto por um elite na formação desta cidade, o movimento entre os tempos opera como uma mola por meio dos afetos ao ressignificar uma nova ótica da capital mineira, um novo lugar de memória devido à ausência de muitos arquivos do século XIX e início do século XX.

São rituais de uma sociedade sem ritual; sacralização passageira numa sociedade dessacralizada; fidelidades particulares de uma sociedade que aplaina os particularismos; diferenciações efetivas numa sociedade que nivela por princípio; sinais de reconhecimento e de pertencimento de grupo numa sociedade que só tende a reconhecer indivíduos iguais e idênticos. (NORA, 1992, p.13)

Ressaltamos que o processo de urbanização destas cidades históricas do estado de Minas Gerais se relacionou com o grau de importância de instituições religiosas e influenciou o modo de vida das pessoas. A imagem da Igreja de São Francisco de Assis,

---

<sup>30</sup> O autor Henri Lefebvre possui o livro *Direito à cidade* no qual apresenta uma reflexão sobre uma das teorias urbanísticas mais importantes do século XX e reverberadas no pensamento contemporâneo. “Na direção da entrada para a prática de um direito: o direito à cidade, isto é, à vida urbana, condição de um humanismo e de uma democracia renovados”. (LEFEBVRE, 2001, p.7)

representada na *figura 7*, evidencia os princípios do período operado pelo poder das instituições religiosas unidas ao Estado brasileiro. A imponência arquitetônica se localiza na região central de Ouro Preto e reflete as características de pertencimento e acesso somente à elite regida pela relação entre a colônia e a coroa portuguesa, excluindo a população de trabalhadores de minérios da narrativa histórica oficial. Todavia, não alteraram os rastros das cidades mineiras provenientes desse processo arqueológico do imaginário.

A partir daí, a formação da cidade de Belo Horizonte se caracteriza pelo movimento dos desejos de “liberdade”, em mostrar a região de Minas Gerais como um importante centro econômico para o país. A elite mineira se fundamentou em pensamentos positivistas para compor esse espaço, delimitando os direitos à cidade e à população que a construía.

Belo Horizonte foi concebida como parte deste projeto de modernização, que deveria, aliás, afetar todo o estado de Minas Gerais. Planejada para ser uma experiência modelo de modernização urbana, sua proposta urbanística e o estilo da maior parte de suas construções sofreram evidentes influências dos estilos europeus, particularmente o neoclássico e o ecletismo nas suas diversas manifestações [...], na nova capital estes estilos constituíram os principais instrumentos de confronto com a colônia. (CARVALHAIS JÚNIOR, 2013, p. 25)

Nesta perspectiva de atravessamento, constituída na criação de rizomas do dispositivo da cidade de Belo Horizonte, os imaginários progressistas, igualmente interligados à noção de organização, compõem estratos na construção do espaço urbano. Como Brasília, Belo Horizonte surgiu de uma utopia em processo de devir para um novo olhar para o Brasil, na época fundamentado em pensamentos associados às correntes modernistas do final do século XIX, que caracterizavam a concepção de reordenação social para compor o projeto político em vigência no país neste período.

A cidade nasce então como um produto do excedente econômico e da expansão demográfica, destacando o conjunto da população, um grupo dominante que detém o monopólio da coerção organizada, servindo-se da escrita como instrumento indispensável ao exercício de poder. (RISÉRIO, 2013, p.71)

**Figura 8 –Praça da Liberdade – início do século XX**



Fonte: Arquivo Público de BH

A promoção da cidade de Belo Horizonte adentrou o século XX. O aumento populacional se deu a partir dos anos de 1930 com a definição do plano diretor da cidade, a ampliação de grandes avenidas e o desenvolvimento do transporte. O espaço urbano se constituía aos moldes do dispositivo de poder e imbricações de padrões europeus nas construções arquitetônicas. A *figura 8* nos apresenta a Praça da Liberdade, região central, segmentada pelas instituições políticas na sua localização. Reflete um paradoxo em seu nome, entre a utopia libertária, os prédios de influência francesa clássica e alguns elementos modernistas entrelaçados pelos vestígios colonizadores e hierarquizantes presentes neste espaço urbano. As grandes palmeiras e o amplo corredor trazem a monumentalidade espacial aliadas às delimitações do poder e às memórias. “Oscilação do memorial ao histórico, de um mundo onde se tinham ancestrais a um mundo em relação contingente com aquilo que nos engendrou. Passagem de uma história totêmica para uma histórica crítica; é o momento dos lugares de memória”. (NORA, 1993, p.14).

Nesta relação entre espaço-tempo, os movimentos oscilatórios vão além da história datada e documentada. É importante o mergulho minucioso nas fissuras e na abertura de uma percepção estética pela subjetividade no processo de potencialização da consciência narrativa à história estática, debruçada por longos anos na conservação das instituições de poder, bem como instauradas no espaço urbano.

Após as eleições de 1940, Juscelino Kubitschek assumiu a prefeitura de Belo Horizonte e usou do discurso modernista para atuar na cidade e introduzir a indústria como fonte de desenvolvimento econômico nesta região. Novas avenidas e ruas são construídas, como o complexo habitacional projetado por Oscar Niemeyer - a Pampulha

(1946), que se torna uma região nobre com áreas de lazer. O processo de urbanização segue até os anos de 1950, com fissuras provenientes da especulação imobiliária e do esquecimento de quem poderia usufruir dos direitos à cidade.

A metropolização de Belo Horizonte concretizou-se por uma política econômica de caráter desenvolvimentista e inflacionária, com o incremento da industrialização. Porém, a ausência de uma política social coerente ocasionou um crescimento demográfico veloz e desordenado, e uma perversa e acelerada favelização. (BAHIA, 2004, p.195)

As ruas, criadas com o processo de urbanização, se tornaram um rizoma para a passagem dos afetos nos moradores de Belo Horizonte. As atividades industriais transformaram o ritmo mais lento e pacato da cidade. O deslocamento se torna uma experiência estética associada ao hábito de caminhar pela cidade, e compõe os imaginários urbanos neste período, no embate para as sobrevivências de uma memória sobre a cidade. Os autores Rodrigo Andrade e Beatriz de Almeida Magalhães, em seu artigo “A formação da cidade”, apresentam as alterações do espaço urbano e mostram como isso afeta a criação de memórias e laços com a cidade:

Em Belo Horizonte, poucos lugares ainda conservam um caráter que fale ao coração de mais de uma geração [...]. Nesse ritmo, não se criam fidelidades, não se consolidam sentidos. A partir de referências entrecortadas, as pessoas têm uma memória volátil dos lugares e não vê o resignado ao caráter cada vez mais efêmero da cidade. (ANDRADE; MAGALHÃES, 1998, p. 39)

Retornamos à poesia de Carlos Drummond de Andrade ao refletir a imensidão íntima presente na corporeidade imagética da capital mineira entre os anos de 1930-1940. O poema “Ruas” se inicia com afecções do poeta sobre uma Belo Horizonte em devir.

Por que ruas tão largas? / Porque ruas tão retas? / Meu passo torto/ foi reguado pelos becos tortos/ de onde venho. /Não sei andar na vastidão simétrica/ implacável. /Cidade grande é isso?/ Cidades são passagens sinuosas /de esconde-esconde/ em que as casas aparecem-desaparecem/ quando bem entendem/ e todo mundo acha normal. /Aqui tudo é exposto /evidente/cintilante. /Aqui obrigam-me a nascer de novo, desarmado. (DRUMMOND, 2017, p.124).

As novas paisagens e os comportamentos formados por um dispositivo em construção atuam na composição dos primeiros imaginários urbanos sobre Belo

Horizonte na era moderna. As mudanças vivenciadas pelo poeta fazem parte da experiência estética dele com o espaço urbano, resultando em uma imagem de devaneio<sup>31</sup> e o sentimento de solidão à cidade nova em transformação. “Parece então que é por sua “imensidão” que os dois espaços: o espaço da intimidade e o espaço do mundo se tornam consonantes.” (BACHELARD, 1993, p.329). Neste diálogo, entre os versos da rua e o processo de habitar como descrito: “não sei andar na vastidão simétrica implacável. Cidade grande é isso?”. As relações geradas pelo movimento da arquitetura da cidade tal como um rizoma se mesclam à nova perspectiva de Drummond através da poética do espaço na criação de uma narrativa, neste momento histórico, pelo deslocamento.

Os imaginários constituídos pela vivência do poeta com a cidade são consequência do estado fenomenológico, isto é, a experiência do errante<sup>32</sup> pelas ruas resulta em sensações estéticas do indivíduo com o espaço. Essas sensações potencializadas pelos desejos humanos buscam preservar a natureza e compor um aspecto de intimidade com o espaço. Bachelard diz que ao revisitar as sensações provocadas por aquele espaço no campo do inconsciente, o homem vivencia suas próprias imagens e compõe um novo olhar sobre o seu pensamento. “Só a fenomenologia, ou seja, a consideração que surge da imagem em uma consciência individual pode ajudar-nos a restaurá-la da subjetividade das imagens para medir a amplitude, força, o sentido transobjetivo da imagem”. (BACHELARD, 1993, p.191)

Consideramos que as passagens criadas nas cidades pelas ruas se associam de maneira tridimensional e inconsciente na composição de uma experiência pelo relevo; não apenas verticalmente ou horizontalmente como nos remete pensarmos a cartografia. Sendo assim, as linhas do imaginário atuam pelas rupturas do visível através do processo de urbanização e compõem esses relevos. Em concordância com essas ligações entre o mundo invisível e o visível, a pesquisadora Gabriela de Freitas nos apresenta o

---

<sup>31</sup> O processo de devaneio se associa ao “sonhar acordado”, isto é, uma imagem em suspensão e em estado de latência. O próprio Bachelard em a *Poética do espaço* apresenta o estado do devaneio: “é uma instância psíquica que frequentemente se confunde com o sonho. Mas quando se trata de um devaneio poético, de um devaneio que frui não só de si próprio, mas que prepara outras almas deleitas poéticas, sabe-se que não se está mais diante das sonolências” (1993, p.197).

<sup>32</sup> Segundo a pesquisadora Paola Jacques, o errante, que experimenta a cidade através de errâncias, que se preocupa mais com as práticas, ações e percursos, do que com as representações, planificações ou projeções. O errante não vê a cidade somente de cima, em uma representação do tipo mapa, mas a experimenta de dentro. (JACQUES, 2008, p. 7).



conceito de “topologia imaginária” em diálogo com as interações pelo espaço urbano proposto nesta pesquisa ao emergir novas narrativas.

Dá-se, aí, uma ruptura no rizoma que sustenta essas ligações, porém essa não é uma ruptura definitiva, mas uma reconfiguração da rede que sustenta essa constelação e, ao implodir a topologia visível, cria, segundo uma visão fenomenológica, uma topologia imaginária, fruto da experiência subjetiva originada no visível. (FREITAS, 2018, p. 115)

Além disso, a memória se torna um instrumento de repertório imagético para o ser humano ao longo das décadas e muitos poetas trazem esse elemento na composição de novas variações ficcionais para a cidade de Belo Horizonte. As relações entre os textos literários e a percepção do escritor com o espaço urbano constituem atualizações de imagens presentes na mente ao entrar em contato com a coisa em si no mundo, criando uma matéria, ou seja, as experiências com a cidade em determinado momento. Segundo Bergson, “toda percepção ocupa uma certa espessura de duração, prolonga o passado no presente, e participa por isso da memória”. (1999, p. 285). Nesse intervalo de associações mentais, o espaço urbano potencializa sua dimensão.

Por outro lado, as novas reconfigurações criadas entre as experiências vividas nesta cidade se compunham em zonas de indiscernibilidade que disputam espaço e resistências em estruturas implantadas pelo imaginário progressista e modernista na formação de Belo Horizonte.

Apenas o tempo seria capaz de construir as marcas, as referências e as apropriações urbanas características de uma cidade. Instituíam-se, desta maneira, uma temporalidade tipicamente modernista, que negava a História e que a população na direção de algo idealizado: o progresso, a modernidade. Assim, o processo temporal colocava-se como uma condição fundamental do sentido do espaço urbano de Belo Horizonte. (ANDRADE; MAGALHÃES, 1998, p. 50)

Os afetos se tornam a base para as memórias do escritor Pedro Nava na Belo Horizonte dos anos 1930 e 1940. Seus textos literários funcionam como um arquivo da capital mineira que teve a paisagem modificada com os processos de urbanização e verticalização arquitetônica, tornando-se parte da história. Observamos como os lugares de memória se aliam às imagens do coletivo em um dispositivo que perpetua os fantasmas urbanos na sociedade contemporânea.

Todos os caminham iam à rua da Bahia (...) Da rua Bahia partiam vias para os fundos do fim do mundo, para os tramontes dos acaba-minas

(...). A simples reta urbana (...). Mas seria uma reta? Ou antes, a curva? Era a reta, curva, a reta sem tempo, a reta, continente dos segredos dos infinitos, paralelos. E era a curva. A imarcescível curva, é pura dos passos projetados, imanência dos ciclóides. (NAVA, 1986, p. 145)

**Figura 9 –Rua da Bahia em 1927**



Fonte: Arquivo do Museu Abílio Barreto

As ruas se tornam rizomas para a passagem das relações de afetos entre as pessoas e a cidade. A Rua Bahia é um marco cultural e constitui parte do centro comercial belo-horizontino, um elemento histórico presente na memória e partilhada na narrativa. Nesta perspectiva, “a lembrança é o passado completo em sua reconstituição a mais minuciosa. É uma memória registradora, que delega ao arquivo o cuidado de se lembrar por ela e desacelera os sinais onde ela se deposita”. (NORA, 1993, p.15)

A memória apresentada pela relação do poeta com a cidade propicia compreendermos uma variação no processo de composição da história, ou seja, novas ficcionalidades a partir da atualização do imaginário associado à Rua Bahia. Nesta perspectiva de explorar fronteiras a observação do arquivo transita por linhas de fuga e emerge as diversas camadas na reflexão sobre a cidade. Muitas vezes, neste embate, entre a história debruçada por longos anos através do imaginário coletivo se enxerga uma oportunidade em devir pela ficção. Segundo o autor Paul Ricoeur “cada experiência temporal fictícia desdobra seu mundo, e cada um desses mundos é singular, incomparável, único”. (RICOEUR, 1997, p. 219)

As ficções criadas por Pedro Nava subvertem um caráter de historiador ao escritor junto às memórias e testemunhos de um período histórico apontado. A Praça da

Liberdade, representada na *figura 8*, está presente em sua literatura e registra a organização arquitetônica; as corporeidades da cidade aliadas às vivências do espaço. “Esse ser afetado tem de notável o fato de combinar, numa experiência de tipo particular, uma passividade e uma atividade que permite designar como a recepção do texto a própria ação de lê-lo”. (RICOEUR, 1997, p.286) . A partir da experiência do caminhar, o escritor possui suas subjetividades afetadas pela transformação urbana diante da paisagem natural, gerando novas imagens em sua vida.

A silhueta do Palácio, das Secretarias, das palmeiras da Praça; mais longe as do Bonfim se perdendo em contrafortes de colcotar ruivo, hematita e ferrugem. Era principalmente para atrás do Palácio e da Praça que ia começar o estardalhaço cósmico de mais pôr de sol. (NAVA, 1985, p.263)

As camadas criadas pela cidade de Belo Horizonte são constituídas de maneiras rizomáticas entre o espaço e as pessoas ao ressaltar esse corpo afetado. São experiências estéticas determinadas pela duração e por intensidades múltiplas ao criar narrativas no devir. Os versos de Nava criam uma espécie de platô<sup>33</sup> por onde os afetos passam ao levantar as memórias e se atualizam nas fissuras da história presente da cidade.

É preciso dizer como aqueles são traços do imaginário, explicitados apenas pela narrativa de ficção, que vêm enriquecer essas mediações imaginárias, e como, por isso mesmo, se dá o entrecruzamento propriamente dito da ficção e da história com a refiguração do tempo. (RICOEUR, 1997, p.322)

O corpo da cidade de Belo Horizonte no contemporâneo se estabelece entre os estratos sociais e as fraturas esquecidas da sua história entre o auge do ouro na época da colonização com as discrepâncias formadas pelas dominações de poderes por meio do imaginário progressista e modernista no início do século XX. Para Armando Silva, “a cidade não é só o lugar do parecer, mas do aparecer; e nesse caso sublinho essa condição explícita de teatralidade e da construção cotidiana de uma grande variedade de cenários urbanos”. (SILVA, 2011, p 25-26)

Na mola para a passagem dos afetos e construção de narrativas de uma cidade, a infância é um período crucial para a vida de qualquer pessoa e onde se habitam as primeiras imagens. O poeta Fernando Sabino, mineiro de Belo Horizonte, produz

---

<sup>33</sup> Conceito criado por Deleuze e Guattari no livro *Mil Platôs* para determinar regiões com multiplicidade conectável com outras hastes subterrâneas superficiais de maneira a formar e estender em um rizoma. (1995, p.32)

subjetividades ao transpor uma relação poética com o espaço da cidade no início dos anos de 1920. Os imaginários presentes nesses arquivos constituem rastros e testemunhos na compreensão da capital mineira a partir do olhar de um menino, o contato com o espaço público da cidade, e, por consequência, as vivências na sociedade mineira.

Mas consegui coisa mais importante: me tornei agente secreto. O Departamento Especial de Investigações e Espionagem Olho de Gato achava-se instalado nos altos do prédio situado na Praça da Liberdade, número 1458, em Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, América do Sul, Hemisfério Ocidental, Terra, Universo, ou seja: no forro da minha casa. (SABINO, 2003, p. 43)

As brincadeiras de infância localizadas nos fundos do quintal de sua casa se mesclam com as transformações da cidade de Belo Horizonte observada de outras perspectivas. A escrita de Fernando Sabino se apresenta na produção de subjetividades na construção de caminhos da variação ficcional. Do alto do forro da casa, o convite é feito para os afetos para explorar a capital mineira e o seu processo de urbanização. A casa é o habitat das primeiras imagens e refúgio ao espaço público, conforme Bachelard nos apresenta na *Poética do espaço*. “O caminho que leva à casa é frequentemente uma subida. Às vezes é convidativo. Há sempre elementos sinestésicos.” (BACHELARD, 1993, p. 244). Desta forma, a casa de Fernando Sabino se torna um rizoma para a passagem dos afetos e se compõe pela corporização do imaginário belo-horizontino em devir pela poesia neste início de século XX.

Após a instauração da Ditadura Militar no Brasil (1964-1985), Belo Horizonte seguiu em isolamento como todas as cidades brasileiras. Percebemos um esvaziamento das ruas e a implantação de um sistema de vigilância, com restrições de horários e circulação da população. O espaço físico da cidade passa por uma espécie de adestramento de corpos construídos pelos imaginários coletivos de refúgio e proteção favorável ao regime militar vigente.

A postura repressora usada no controle e acessos à cidade emergiu os afetos pela resistência e os fantasmas urbanos deste dispositivo de poder, bem como os vestígios do período colonial. A população mineira se tornou uma potência em meio às subjetividades deste obscuro momento da história brasileira e introduzido nos versos das canções “Os povos”, do grupo Clube da Esquina, de 1972, lugares de memória à

reflexão: “Na beira do mundo / Portão de ferro, aldeia morta, multidão / Meu povo, meu povo / Não quis saber do que é novo, nunca mais / Eh! Minha cidade / Aldeia morta, anel de ouro, meu amor / Na beira da vida / A gente torna a se encontrar só.”<sup>34</sup>

O paradoxo da apresentação da cidade de Belo Horizonte no início da sua inauguração retoma aos lugares de memória cuja história da cidade se fundamentou em meio aos conceitos utópicos e de liberdade. A memória na letra dessa música do Clube da Esquina apresenta fissuras e feridas, não tratadas e esquecidas na construção do espaço urbano neste período histórico tão turbulento para a sociedade brasileira. As relações humanas se chocam com as normas e os direitos de ir e vir em Belo Horizonte. Os imaginários urbanos se tornam reflexo de compreensão pelos afetos do dispositivo da cidade mineira e suas singularidades, como sugerido pelo autor Armando Silva sobre a constituição dos imaginários urbanos. Portanto, a música se apresenta como um arquivo vivo atravessado por um dispositivo constituído pela cidade ao compor esta reflexão.

Uma cidade é não só topografia, mas também utopia e delírio. Uma cidade é local, aquele lugar privilegiado por um uso, mas também é local excluído, aquele lugar despojado de normalidade social por um setor social. Uma cidade é dia, o que fazemos e percorremos, e é noite, o que percorremos, mas dentro de certos cuidados e certas emoções. Uma cidade é limite, até onde chegamos, mas também é abertura, desde onde entramos, uma cidade é imagem abstrata, a que nos faz evocar algumas de suas partes, mas também é iconografia no cartel surrealista ou uma vitrina que nos faz vivê-la a partir de uma imagem sedutora. Uma cidade, pois, é uma soma de opções de espaços, desde o físico, o abstrato e o figurativo até o imaginário. (SILVA, 2011, p.78)

## 2.4. Buenos Aires

O mergulho nas fissuras históricas do continente sul-americano se amplia em rastros e vestígios existentes nos arquivos para a composição desta reflexão. Observamos o desvelar dos fantasmas urbanos e as variações ficcionais presente também em Buenos Aires. Esta será a última cidade à qual analisaremos os imaginários para a compreensão do *corpus* e fundamentação da análise filmica.

A prata demarcou os limites de criação das cidades de colonização espanhola. O fluxo mercantil estabelecido via Rio da Prata configurou uma paisagem distinta na

---

<sup>34</sup>NASCIMENTO, Milton. **Os povos**. In. Clube da Esquina. Álbum *Clube da Esquina*. Gravadora Emi Odeon: 1972, 4 minutos e 31 segundos.

região. A dominação dos poderes estava na arquitetura destas cidades. Organizavam-se de maneira horizontal com a presença de um prédio do governo, a igreja na área central, a *plaza mayor* e o restante da sociedade distribuída pelos espaços públicos ao redor. Percebemos tal disposição espacial como uma leitura prévia da sociedade, no nosso caso, Argentina, ao descortinar os fantasmas urbanos de uma “Nova Europa” nas Américas em formação.

A cidade de Buenos Aires foi fundada duas vezes, de acordo com sua historiografia. A primeira data é referente à inauguração, no ano de 1536, pelo colonizador Pedro de Mendoza, ao criar o primeiro assentamento na região. Em seguida, a partir do ano de 1580 por Juan Garay, a colônia argentina iniciou a abertura de portos e a migração de povos do continente europeu e árabe ao país, promovendo os primeiros indícios da formação cosmopolita que a cidade viria a ter nos séculos seguintes.

O processo de urbanização se desenvolveu com a abertura de grandes avenidas como Mayo e Peru no início do século XIX. A população começou a vivenciar o espaço público e estabelecer novos espaços para a difusão cultural, política e econômica do país. Consideramos, neste período, a experiência da *flânerie* aos habitantes de Buenos Aires e a consolidação de uma boemia associada ao imaginário da cidade portenha com a criação de cafés, bares, saraus literários. A sociedade burguesa, isto é, a elite, refletia os padrões apresentados pelos imaginários franceses pelas ruas de Buenos Aires.

A experiência da *flânerie* transforma a rua num aparato óptico semelhante às arcadas e aos panoramas. A rua como um dispositivo do olhar. Essa ideia de um espaço e um sujeito ótico – em que o centro (fixo) é substituído pelo ponto de vista (para várias direções) (PEIXOTO, 2009, p.101)

Os estratos em formação desta cidade são constituídos por fantasmas urbanos presentes na sociedade burguesa argentina no processo de colonização. O espaço do pensamento e difusão cultural seguia hábitos europeus, em especial franceses, na consolidação paradoxal entre as realidades e a partilha do sensível na cidade sul-americana por meio de um intercâmbio. As memórias boêmias criadas por uma Buenos Aires, no início do século XIX, perduram nas primeiras décadas do século XX e se tornam uma nostalgia no tempo que se atualiza em manutenção de hábitos do passado.

As transformações associadas à cidade compõem um movimento imagético descontínuo operado pela conservação e existência de imagens do passado, expandindo a vivência do presente pelas lembranças do virtual. Percebemos as corporeidades em devir de maneira multifacetada aos imaginários da cidade de Buenos Aires, funcionando como uma espécie de imagem-cristal mesclada às variações afetivas pelo campo da memória neste jogo de relações entre o passado, presente e o futuro.

Deleuze diz que:

O que constitui a imagem-cristal é a operação mais fundamental do tempo: já que o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo, é preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado, que por natureza diferem um do outro, ou, o que dá no mesmo, desdobre o presente em duas direções heterogêneas, uma se lançando em direção ao futuro e outro caindo ao passado. (DELEUZE, 2005, p.102)

O plano urbanístico de Buenos Aires foi realizado no final dos anos de 1930, os ares da arquitetura modernista começam a surgir na cidade. Os movimentos centro-periferia se tornam mais constantes nesse espaço urbano, embora as disparidades com relação ao direito à cidade se evidenciam cada vez mais com o processo de urbanização. Houve uma expansão da infraestrutura viária e sanitária em toda a região de Buenos Aires, valorizando a densidade simbólica na metrópole em formação. Os bairros mais populares onde se localizava a mão-de-obra operária e industrial movimentaram o deslocamento da cidade e fomentaram os marcos culturais que se tornaram ícones na Argentina, como o tango e o futebol.

As letras dos maiores cantores de tango de Buenos Aires, como Carlos Gardel, por exemplo, nos revelam a construção de imaginários urbanos sobre essa cidade. A canção “Mi Buenos Aires querido” foi gravada em 1934. Gardel era filho de imigrantes franceses e morava em bairros mais populares da periferia de Buenos Aires. Os versos da sua canção refletem as suas vivências no bairro da Flórida:

Minha terra em Buenos Aires, Florida / Onde minha vida acabar / Sob sua proteção, não há decepção / Os anos voam, a dor é esquecida / Na caravana, as memórias passam / Como um doce despertar de emoção/Eu quero que você saiba disso, evocando você / As tristezas do coração foram a janela da minha rua em Arrabal / Onde uma garotinha em sorriso de flores / Quero contemplar novamente. (GARDEL, 1934 – tradução nossa<sup>35</sup>)

---

<sup>35</sup> Mi Buenos Aires, tierra Florida/Donde mi vida terminaré/ Bajo tu amparo no hay desengaño/Vuela los años, se olvida el dolor/ En caravana los recuerdos pasan/Como um estela dulce de emoción/Quiero que

A experiência estética se apresenta pela oscilação menor da potência afetiva entre a tristeza de uma cidade consolidada pela dominação dos dispositivos de poder de uma sociedade elitista em detrimento de seus trabalhadores e as memórias de uma infância esperançosa de incertezas. Gardel foi um representante do Tango para o mundo e esse saber cultural se tornou base fundamental de Buenos Aires.

A expansão urbana da cidade de Buenos Aires se estabelece intensamente entre as décadas de 1930 a 1950, resultando nas falhas do planejamento modernista com o dispositivo da cidade. O centro se amplia de maneira acentuada gerando rupturas com o surgimento de áreas de conurbação à cidade. Observamos o exemplo de zonas de favelização e o aparecimento de bairros periféricos como a Villa Miseria, La Boca, Constitución y La Florida. Conforme o dispositivo da cidade vai se reordenando, “o centro social segue o ritmo do deslocamento” (SILVA, 2011, p.25). Nessa passagem emergem os afetos e as linhas de territorialização deste espaço urbano em função da omissão ao direito à cidade.

A Villa Miséria não é confrontada à cidade burguesa mas ao plano que – inclusive quando a interpretação desenvolvimentista rebaixava seus ângulos mais utópicos — pretendia acabar com ambas. É o combate do planejamento contra o caos, das linhas firmes e racionais do urbanismo moderno contra a desordem de um capitalismo cuja irracionalidade se expressa por antonomásia na excrescência urbana da villa. (GORELIK, 2019, p.267)

O curta-metragem *Buenos Aires*<sup>36</sup> com duração de 12 minutos, realizado em 1958 pelo diretor David Kohon nos apresenta os imaginários urbanos de uma cidade portenha de memórias cuja boemia, a produção intelectual e cultural estão vigentes neste dispositivo. A cidade de Buenos Aires atua como um corpo no filme e ressalta suas corporeidades fundamentadas no deslocamento espacial, quase uma deambulação. A narrativa absorve influências do neorrealismo italiano como as locações reais, a câmera na mão e os não-atores. Os movimentos de câmera mostram o contraste da verticalização dos prédios nas áreas centrais de Buenos Aires e uma panorâmica com a ampliação horizontal de moradias na Villa Miséria.

---

sepas que al evocarte/Se van las penas del corazón/La ventanita de mi calle de Arrabal/ Donde sonríe una muchachita en flor.

GARDEL, Carlos. **Mi Buenos Aires querida**. In *Mi Buenos Aires querido*. 1936. Filme

<sup>36</sup>Curta-metragem, Buenos Aires (1958) – disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OdBQlqZEvKI> – acesso dia 28/03/2020



Os habitantes desta região são imigrantes da própria cidade ao se deslocarem para os seus trabalhos na região central. O diretor se utiliza de recursos da linguagem cinematográfica como a montagem para o rompimento da quarta parede com o espectador, ou seja, as indagações feitas pelos personagens em cena: Onde vocês vivem? A pergunta realizada repetidas vezes no filme manifesta os vestígios instaurados na formação da sociedade argentina pela exclusão de direitos à cidade por parte da população presente na relação centro-periferia, tal como a reflexão de Ricouer: “(...) é no fenômeno do rastro que culmina o caráter imaginário de conectores que marcam a instauração do tempo histórico.” (RICOEUR, 1997, p.320). O curta-metragem se torna, neste caso, um manifesto da partilha do sensível desses moradores à cidade de Buenos Aires.

**Figura 10–Vila Miséria – Buenos Aires em 1958**



Fonte: Frame do curta-metragem, *Buenos Aires* (1958), de David Kohon

**Figura 11–Verticalização dos prédios em Buenos Aires**



Fonte: Frame do curta-metragem, *Buenos Aires* (1958), de David Kohon

**Figura 12 – Rompimento com a quarta parede: Onde você vive?**



Fonte: Frame do curta-metragem, *Buenos Aires* (1958), de David Kohon

Igualmente observamos as fissuras arquitetônicas na *figura 10* com a expansão das Villa Miséria na região de Buenos Aires. As subjetividades dos trabalhadores constituem novos territórios, heterotopias na constituição deste espaço urbano. O curta-metragem funciona como um dispositivo também ao apresentar paradoxos da cidade em desenvolvimento tanto vertical, mas restrito às elites e à dominação do poder, quanto horizontal, como é o caso da Villa Miseria e a redução dos direitos à cidade e aos operários. Segundo Ricoeur (1997, p. 206), esses conectores acrescentam a ideia de uma supervisão mútua ou até de uma troca fronteiriça, que transforma a linha em fratura, sobre a qual se estabelece a história. Os movimentos de câmera como *tilts* e

panorâmicas funcionam como conectores ao apresentar a urbanização da cidade no contexto narrativo por meio da linguagem cinematográfica e dos afetos.

Foucault nos diz que:

De uma forma ainda mais concreta, o problema da disposição (emplacement) das coisas surge à humanidade na forma de demografia. Este problema do posicionamento (emplacement) humano ou do lugar vivo não se reduz apenas a saber se existirá ou não espaço para todas as pessoas do mundo – que é decerto importante – mas também saber que as relações de vizinhas, que tipos de armazenamentos, circulação, marcação e classificação dos elementos humanos devem ser adaptados em determinadas situações para atingir determinados fins. (FOUCAULT, 1998, p.4)

As subjetividades se tornam elementos para emergir os afetos e constituírem territórios, bem como desterritorializá-los. A experiência temporal e fictícia provinda da literatura argentina nos contos de Julio Cortázar desdobra um mundo singular e íntimo na composição das variações ficcionais entre o espaço urbano e as pessoas que compõem a cidade. O seu primeiro livro de contos, *Bestiário* (1951), nos apresenta o conto “Ônibus”, um mergulho pelas ruas de Buenos Aires através desse meio de transporte.

A narrativa se inicia com o percurso da personagem Clara ao sair do seu trabalho para encontrar uma amiga para um chá. Observamos o percurso de Clara caminhando sozinha pelas ruas de Buenos Aires. Os passos de Clara pelos bairros percorridos se tornaram uma errância urbana na composição do imaginário desta cidade. Os cumprimentos dos poucos trabalhadores da região, devido ao horário, se juntam às descrições físicas da personagem no espaço público. O movimento das sombras das árvores, o voo dos pássaros, se tornam elementos essenciais ao gerar expectativa às imagens em devir pelos afetos. De acordo com Armando Silva (2011, p. 47), o imaginário afeta os modos de simbolizar o que conhecemos como realidade, e essa atividade adere a todas as instâncias da nossa vida social.

Clara desceu por Tinogasta e Zamudio pisando firmemente, saboreando um sol de novembro partido por ilhas de sombras que as árvores da Agronomia arremessavam no seu caminho. Na esquina da Avenida San Martín com Nogoyá, enquanto esperava o ônibus 168, ouviu uma revoada de pardais sobre sua cabeça, e a torre florentina de San Juan María Vianney lhe pareceu mais rubra contra o céu sem nuvens, alta de dar vertigem. Passou Don Luis, o relojoeiro, e lhe cumprimentou apreciativo, como se louvando sua figura arrumada, os sapatos que a deixavam mais esbelta, seu pescocinho branco sob a blusa creme. Pela rua vazia veio preguiçosamente o 168, soltando seu

bufo insatisfeito quando a porta se abriu para Clara, única passageira na esquina tranquila da tarde. (CORTÁZAR, 2013, p. 43-44)

A experiência estética do deslocamento no transporte público por Clara cria fissuras na compreensão dos corpos femininos e as suas relações com a cidade em devir. A entrada da protagonista no ônibus levanta fundamentos sobre as questões de dominação de poder, o desejo e o estado de vigilância de seu corpo neste espaço público. Vale ressaltar a importância dos elementos narrativos da obra literária como o suspense e o surrealismo, que permitem a composição de devaneios ao criar um espaço afetivo por meio de relevos junto ao leitor, estabelecendo uma topologia imaginária. Sendo assim, “(...) nos limites desses termos, ‘o corpo’ aparece como um meio passivo sobre o qual se inscrevem significados culturais, ou então como o instrumento pelo qual uma vontade de apropriação ou interpretação determina o significado natural das coisas”. (BUTLER, 2003, p.27)

Sorrindo ela procurou um assento no fundo, achou vago o que ficava perto da Saída de Emergência, e sentou-se com o prazer de proprietário que sempre dá o lado da janelinha. Então viu que o cobrador continuava observando-a. E na esquina da ponte Avenida San Martín, antes de dobrar, o motorista se virou e também a encarou, com dificuldade pela distância, mas buscando distingui-la afundada em seu assento. Era um loiro ossudo com cara de fome, que trocou umas palavras com o cobrador, os dois olharam Clara, entreolharam-se, o ônibus deu um salto e se meteu à toda velocidade pela Chorroarin. (CORTÁZAR, 2013, p. 44-45)

A narrativa de Cortázar se move como um rizoma para a passagem dos afetos. A duração do percurso de Clara a partir da entrada do ônibus até se sentar no banco se torna uma angústia e oscila a cada curva, acelerações e freadas do transporte. O corpo de Clara parece se disciplinar para estar naquele espaço. Os olhares dos personagens masculinos ao seu redor atuam pela vigilância e submissão do corpo feminino de maneira “dócil”.

O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula, e o recompõe. Uma “anatomia política”, que é também igualmente uma “mecânica do poder”, está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis”. (FOUCAULT, 1999, p.119)

Nesse contexto literário e de memórias, o dia da semana, sábado, para muitos passageiros deste ônibus é um dia para visitar os parentes no cemitério. As descrições dos tipos de flores no conto se uniam aos olhares furtivos de Clara. A experiência estética da personagem se integrava ao afeto do não-pertencimento e medo daquele local desconhecido. O caminho do ônibus se assemelhava ao “cortejo fúnebre” que a personagem vivenciava com olhares também naquele espaço. A partir desta configuração, a oscilação da potência afetiva de Clara pode ser compreendida na proposição 13 da *Ética* de Spinoza: “o medo é uma tristeza instável, surgida da ideia de uma coisa futura ou passada, de cuja realização temos alguma dúvida, (SPINOZA, 2009, p.144). A redução do afeto da alegria dentro do ônibus se associava ao trajeto da personagem e ao medo dominado ao corpo feminino pelas memórias violadas e as atualizações de partilhar o sensível na cidade de maneira segura.

No fundo do ônibus, sentados no grande assento verde, todos os passageiros a encaravam, pareciam criticar algo em Clara que sustentava seus olhares com esforço crescente, sentindo que era cada vez mais difícil, não pela coincidência dos olhares em si nem pelas flores que carregavam os passageiros; mas porque esperava um fim amigável, uma razão engraçada como ter uma mancha no nariz (mas não tinha); e sobre seu começo de risada posavam congelando-a esses olhares atentos e contínuos, como se as flores a estivesse observando. (CORTÁZAR, 2013, p.45)

Observamos como os afetos conduzem o trajeto de Clara desde a entrada até a descida do ônibus. O corpo feminino da protagonista busca uma linha de fuga para recompor sua mente e a potência de suas ações. A narrativa criada pelo escritor permite compreender as subjetividades desta mulher em plena urbanização da capital argentina por meio da experiência estética. A errância da personagem pela cidade se alia aos olhares de descobertas deste espaço público e é interrompido pela chegada do ônibus. A partir deste acontecimento, a personagem passa por afecções ativas que variam sua essência afetiva para um grau menor de perfeição. As imagens do passado e do futuro se atualizam em Clara, isto é, uma mulher sozinha ocupando o espaço público da cidade. Tendo em vista o contato de Clara com o ônibus, os afetos se manifestam não apenas na sua narrativa, mas em vários corpos femininos e segue a natureza sugerida pelas noções entre mente e corpo abordadas por Spinoza.

A essência da mente consiste em afirmar a existência atual de seu corpo, e como por perfeição compreendemos a própria essência de uma coisa, segue-se que a mente passa a uma maior ou menor perfeição quando lhe acontece afirmar, de seu corpo ou de qualquer de

suas partes, algo que envolve mais ou menos realidade do que antes.  
(SPINOZA, 2009, p.152)

Os longos deslocamentos provenientes das relações casa-trabalho nas áreas periféricas dos moradores de Buenos Aires aparecem também nos diálogos do conto. As condições complexas do transporte insuficiente e cheio nos permite indagar sobre a estratificação gerada pelos dispositivos de poderes nesta cidade. O deslocamento espacial delinea o comportamento afetivo dos seus moradores.

— Paguei uma passagem de quinze –disse ele – Até Retiro.  
— Eu também. O pior é que se a gente desce, depois, até que venha outro carro...  
— Claro, e além disso vem lotado.  
— É sempre assim. Viaja-se tão mal agora. Você viu como anda o metrô?  
— Uma coisa incrível. Cansa mais a viagem que o emprego.  
(CORTÁZAR, 2013, p.55)

A duração da viagem se mescla às memórias de Clara sobre o ônibus 168. Entra um passageiro, conta as moedas referentes à distância até o ponto final da viagem. Ele se senta ao lado de Clara, que busca ocultar o seu corpo. Os movimentos acelerados e as freadas do ônibus se assemelhavam às variações afetivas do corpo feminino naquele espaço público que derivam da tristeza até chegada do medo.

Vou a Retiro – disse, e lhe mostrou o bilhete. Marca, marca cobrador uma passagem azul ou rosa. O motorista estava quase fora do banco, olhando-os; o cobrador se virou indeciso, fez um sinal. Bufou a porta traseira (ninguém tinha subido na frente) e o 168 pegou velocidade com solavancos coléricos, leve e solto em uma correria que pôs um peso no estômago de Clara. Ao lado do motorista, o cobrador se segurava agora ao barrote cromado e os olhava profundamente. Eles lhe devolvem o olhar, e estiveram assim até a curva de entrada em Dorrego. Depois Clara sentiu que o rapaz pousava devagar a mão na sua, como se estivesse aproveitando que não podiam vê-lo lá da frente. Era uma mão suave, muito morna, e ela não retirou a sua, mexeu-a lentamente até levá-la ao extremo da coxa quase sobre o joelho. Um vento de velocidade envolvia o ônibus em plena marcha.  
(CORTÁZAR, 2013, p.50-51)

Consideramos que Clara tem sua essência afetiva que oscila de acordo com os movimentos do coletivo e as afecções realizadas pelos homens dentro do ônibus sobre o seu corpo. Tal vivência nos recorda os dizeres de Beauvoir, que, de acordo com a

leitura de Butler, “propõe que o corpo feminino deve ser a situação e o instrumento de liberdade da mulher e não uma essência definidora e limitadora” (BUTLER, 2003, p. 31-32). Tendo em vista essa ruptura no presente, o corpo feminino não consegue operar a liberdade em ser mulher, como denomina Beauvoir. Portanto, suas potências de agir são alteradas de maneira a restringir o seu comportamento diante da sociedade desde a infância até a fase adulta, fundamentada pela atuação dos dispositivos de poderes sobre este corpo.

A menina sente que o corpo lhe escapa, não é mais a expressão clara de sua individualidade; torna-se estranho para ela; e, no mesmo, ela é encarada por outrem como uma coisa. Na rua, acompanham-na com o olhar, comentam sobre sua anatomia; ela gostaria de ficar invisível; tem medo de tornar-se carne e medo, essa carne. (BEAUVOIR, 2009, p.407)

O trecho do conto se apresenta como uma justificativa aos sentimentos da personagem e a impotência do corpo feminino nesta construção de mundo:

E o choro estancado, disponível mas inútil [...] todo o protesto contra essa ordem podia ser resolvido tocando a campainha e descendo na primeira esquina. Mas tudo estava bem assim; e só sobrava a ideia de descer, de afastar essa mão que de novo tinha apertado a dela. (CORTÁZAR, 2013, p.52)

A vigilância presente no início do conto não se perpetua ao longo da narrativa. Percebemos que no momento do assédio, Clara se encontra silenciada e reclusa à tristeza. A potência afetiva diminui e aumenta a duração na vivência estética da dominação do corpo feminino em meio à invisibilidade do olhar masculino. Onde está o direito à cidade para as mulheres? As variações ficcionais criadas por este conto de Julio Cortázar refletem as corporeidades de uma Buenos Aires e os imaginários imbricados em sua construção urbana: “cada experiência temporal fictícia desdobra seu mundo e cada um desses mundos é singular, incomparável, único” (RICOEUR, 1997, p.219). A construção textual do autor argentino permite um movimento pelo universo das micropolíticas relacionadas ao corpo feminino. Retomar os elementos estéticos por meio da linguagem literária, neste caso, o surrealismo, conduz à compreensão das fraturas do modelo patriarcal na sociedade portenha.

Ao tomarmos o conto de Cortázar para construir parte do imaginário urbano da cidade de Buenos Aires, a abordagem do gênero surge a partir de minha primeira leitura quando me senti afetada no transcorrer da narrativa, por também ser uma mulher. A

cada passo realizado pela personagem, vemos as imagens da cidade aparecendo pelo viés do corpo feminino e desvelando as micropolíticas neste espaço urbano. Além disso, o fato de ter a cartografia como base para o processo metodológico, meu corpo-vibrátil se movia a cada leitura minuciosa do trajeto vivenciado pela personagem nesta narrativa, num jogo de forças visíveis e invisíveis atravessadas pelo dispositivo das cidades.

Destacamos a escolha de gênero em Buenos Aires em detrimento de Brasília e Belo Horizonte após a leitura de diversos textos literários a partir da autores e autoras clássicas sobre estas cidades. Presenciamos esta indagação tão importante neste conto do Julio Cortázar com relação ao direito à cidade pelo corpo feminino. As imagens são atualizadas constantemente ao revistar esta situação de assédio ainda tão comum nas cidades sul-americanas contemporâneas.

Como muitos países do continente sul-americano, a Argentina teve a sua Ditadura Militar instaurada nos anos de 1966 até 1974. O período foi menor com relação ao país vizinho, Brasil, porém isso não limitou as atrocidades e a construção de fantasmas urbanos nos imaginários da sociedade argentina. Os vestígios desse período histórico emergem na contemporaneidade e evidenciam rastros da partilha do sensível em muitas regiões deste país.

Neste período, a memória dos argentinos foi ferida pelas ações da história. O Estado ditatorial implantado pelo regime militar se fundamentou nos princípios disciplinares para compor a sociedade. A população afetada pela censura e as restrições de direitos não possui mais controle sobre suas ações no espaço da cidade. Tal dispositivo de poder perseguiu e conduziu ao esquecimento corpos desobedientes. Em diálogo com Foucault, “um novo conjunto de obrigações é imposto, outro grau de precisão na decomposição dos gestos e dos movimentos, outra maneira de ajustar o corpo a imperativos temporais” (FOUCAULT, 1999, p.118). Desta maneira, evidencia-se a construção de fantasmas urbanos marcados por um discurso de ordem através da violência e repressão.

Vale ressaltar que os discursos incorporados pelo governo argentino alteravam a potência de agir das pessoas por meio do medo e do terror em busca de um viés contínuo dessas ações. Observamos a história sendo composta por discursos anulados ao provocar fissuras sociais, políticas e econômicas agenciadas pela produção de



subjetividades no espaço da cidade na compreensão deste lugar de memória na contemporaneidade.

A partir da perspectiva fenomenológica, as formações discursivas deste período histórico cruel acompanham os imaginários urbanos da Argentina em sua vivência no contemporâneo. Foucault nos apresenta em sua *Arqueologia do saber* o paradoxo com viés de continuidade presente na história, tal como notamos nas feridas geradas pela Ditadura Militar. Desta maneira, o Estado argentino, após anos de questionamentos e embates entre as instituições de poder e de Direitos Humanos sobre os desaparecimentos de pessoas neste período, inicia a construção de espaços de memória com o viés de devires à sociedade argentina, sem repetir as violências estabelecidas naquele período. O intuito é evitar o apagamento de um passado histórico e compor uma transcendência às narrativas criadas por meio da atualização desta obscura memória no tempo presente.

Não é preciso remeter o discurso à longínqua presença da origem; é preciso tratá-lo no jogo de sua instância. Essas formas prévias de continuidade, todas essas sínteses que não problematizamos e que deixamos valer de pleno direito, é preciso, pois, mantê-las em suspenso. [...] Mostrar que elas não se justificam por si mesmas, que são sempre o efeito de uma construção cujas regras devem ser conhecidas e cujas justificativas devem ser controladas. (FOUCAULT, 2008, p.28)

Percebemos a construção de lugares de memória na capital Buenos Aires e outras províncias do país em seus monumentos, museus, intervenções e espaços de patrimônio cultural. Os imaginários urbanos se caracterizam pelo movimento das linhas de desterritorialização das narrativas históricas, neste caso, a memória se atualiza no presente e não é esquecida. O espaço urbano da cidade atrai um sentido ao testemunho de memória. Assim surge o projeto *Presentes*<sup>37</sup>, uma iniciativa do Espaço de Memória e Direitos Humanos junto ao *Grupo de Arte Callejero*<sup>38</sup> ao promover intervenções urbanas em homenagem aos desaparecidos pelo terrorismo de Estado, como vemos nas *figuras 13 e 14*.

---

<sup>37</sup> Intervenção artística *Presentes* realizada pelo Espacio Memoria y Derechos Humanos. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=NHG-F1rtgvc&t=219s>. Acesso em: 02/abril/2020

<sup>38</sup> Disponível em <https://grupodeartecallejero.wordpress.com/>. Acesso em: 07/set/2020.

**Figura 13 – Colagem do mural de retratos de desaparecidos políticos**



Fonte: Frame do vídeo da Intervenção *Presentes* (2012)

**Figura 14 – Irmãos se abraçam após a homenagem do ente querido**



Fonte: Frame do vídeo da Intervenção *Presentes* (2012)

A intervenção artística se fundamenta na colagem de fotografias de rostos em tamanho de mural de pessoas desaparecidas e/ou assassinadas em centros clandestinos de detenção (ESMA)<sup>39</sup> pelas ruas da cidade. O dispositivo artístico se une à corporeidade da cidade ao retomar os presentes e visíveis aos afetos provocados naquele espaço. Vale ressaltar, conforme aponta a pesquisadora Patrícia Valdez, que

(...) a imposição do terror implicou o uso singular do espaço público pela opressão dos indivíduos. A ‘pegada’ urbana, característica da ditadura argentina, foi a utilização dos espaços público de uso cotidiano como centro de detenção, tortura e morte”. (VALDEZ, 2004, p. 242 – tradução nossa)<sup>40</sup>

<sup>39</sup> A sigla ESMA é referente à Escuela de Mecánica de la Armada. Em tradução nossa, Escola das Forças Armadas.

<sup>40</sup> “Imponer el terror implicó un uso del espacio público singularizado por la opresión de los individuos. La “huella” urbana característica de la ditadura argentina fue la utilización de lugares de uso cotidiano como centro de detención, tortura y muerte”. (VALDEZ, 2004, p. 242)

Sendo assim, estes grupos de pessoas, em conjunto com familiares e amigos das vítimas, fazem atos artísticos ao colarem os rostos com o intuito de um ritual de justiça e de memória aos entes queridos. O simbolismo da intervenção artística atualiza os anos de história e memórias que poderiam ser esquecidas. Nos muros, agora estes rostos são testemunhos presentes nos imaginários urbanos da cidade de Buenos Aires.

Seguimos com as obras da artista argentina Graciela Sacco<sup>41</sup>, que estabelece uma reflexão política e social por meio da memória do incômodo às violações realizadas pela Ditadura Militar. Ela se apropria de imagens de acervos públicos e arquivos de jornais para compor uma ressignificação afetiva e sensorial da violência. Segundo Pécaut, “uma memória se transmite em várias gerações através de fragmentos de relatos, como no caso da violência, não se busca esconder informações, mas sim emoções e sensações. Em outros termos, produzir uma impressão aos que o recebe.” (PÉCAUT, 2004 p.76 – Tradução nossa)<sup>42</sup>. Desta forma, as intervenções imagéticas desta artista atuam como uma espécie de dispositivo latente às memórias, provocando inquietudes. O espaço de exposição constrói junto ao espectador uma relação de contemplação e medo devido às subjetividades e os vestígios nos imaginários.

**Figura 15 – Tensão na janela – parte I**



Fonte: Tensión Admisible - Site Artista Graciela Sacco

---

<sup>41</sup> Site da artista: <https://gracielasacco.com/> - Acesso disponível em 07/09/2020

<sup>42</sup> Una memoria se transmite en varias generaciones a través de fragmentos de relatos, como en el caso de la violencia, no busca suministrar información, sino emoción y sensaciones, en otros términos, producir una “impresión” en los que la reciben. (PÉCAUT, 2004 p.76)

Figura 16 – Tensão na janela – parte II



Fonte: Tensión Admisible – site da artista Graciela Sacco <sup>43</sup>

O medo e o terror são abordados em um diálogo com a apropriação das imagens e o jogo de luz e sombra. O contraste entre o claro e o escuro que nos retoma as referências estéticas do gênero *noir* do início dos anos 1940 enfatiza a recriação de crimes proveniente do período pós-guerra mundial. Consideramos que o comportamento criminoso atuante pela ditadura argentina, a escolha de uma estética *noir* a esta obra de arte “prestou-se à denúncia da corrupção dos valores éticos cimentadores do corpo social, bem como da brutalidade e hipocrisia das relações entre indivíduos, classes e instituições” (MASCARELLO, 2008, p.181), em reflexão ao caráter político e provocador dos afetos. As experiências estéticas geradas pelas obras nos apresentam um imaginário latente de ação e reação às memórias de tortura e políticas de um dissenso.

A arte realizada por Graciela Sacco se entrelaça pela sensorialidade entre o visível e o invisível ao tocar no político por meio da imagem a partir desta configuração conforme um dispositivo. Percebemos que o recorte espacial junto com as singularidades da ditadura militar argentina transcendem o caráter da intervenção artística. Nesta rede imagética, o diálogo entre as referências do gênero *noir*, como a silhueta, o desfoque e a janela, operam por agenciamentos entre as discontinuidades espaciais e rupturas estéticas na compreensão deste obscuro período da história através dos afetos. Observamos nas obras desta artista, uma voz potente que busca romper com o silenciamento provocado na sociedade argentina pela ditadura militar.

A ruptura estética instalou, assim, uma singular forma de eficácia: a eficácia da desconexão, de uma ruptura da relação entre as produções das habilidades artísticas e dos fins sociais definidos, entre formas

---

<sup>43</sup> Idem.

sensíveis, significações que podem nelas ser lidas e efeitos que elas podem produzir. Pode-se dizer de outro modo: a eficácia de um dissenso. O que entendemos por um dissenso não é o conflito de ideias ou sentimentos. É o conflito de vários regimes de sensorialidade. (RANCIÈRE, 2012, p.59)

A figura de um homem segurando a arma com uma luz focal na ação na obra *Ciudades del Miedo* nos apresenta, na *figura 17*, um encontro final para a passagem dos afetos. A escolha da imagem em preto e branco se alia ao olhar da vítima como um testemunho do crime. Ricoeur nos aponta o testemunho como uma narrativa de extensão da memória. O instante fotográfico presente na imagem se atualiza em contato com o espectador em uma imagem-cristal. “O passado não sucede ao presente não é mais, ele coexiste com o presente que foi. O presente é a imagem atual, e seu passado contemporâneo”. (DELEUZE, 2005, p. 99). Desta forma, a obra da artista se move pela duração da memória neste intervalo espacial em contato com a coisa, neste caso, uma arma apontada, que se sucedem às multifacetadas criadas na imagem do cristal associadas à tortura e à tristeza.

**Figura 17 – Cidades do medo**



Fonte: *Ciudades del miedo* – site da artista Gabriela Sacco<sup>44</sup>

Vale ressaltar que o trabalho artístico de Graciela Sacco tem o viés de denúncia e de reflexão. A apropriação das imagens permite a criação de uma ficção a partir de um

---

<sup>44</sup> Idem.

rastro presente nos arquivos históricos. A arte se mescla à política na composição de uma arqueologia das mídias aos espectadores que se tornam testemunhas das memórias da ditadura militar. A linguagem sutil e a aplicação fotossensível às imagens remetem ao terrorismo instituído na sociedade argentina. O corpo afetado em suas imagens gera uma releitura de vivência dos fantasmas urbanos.

A partir desta leitura em construção pelos imaginários urbanos e pelas variações ficcionais na composição das cidades como um personagem que se afeta, as subjetividades fundamentam o objeto desta pesquisa. Desta forma, a cartografia rizomática como processo metodológico permite compor alianças entre o conhecimento presente na arqueologia e nos imaginários abordados. O entrelaçado de linhas de forças criadas na composição deste *corpo-cidade* resulta em ações de um contexto histórico, político e social junto com a urbanização deste espaço. Tendo os afetos como ferramentas de ligações e desterritorialização, novas narrativas são criadas pela cinematografia argentina e brasileira e possibilitam a reflexão sobre o espaço urbano contemporâneo.

Consideramos o cinema, neste momento da pesquisa, como uma linha de fuga necessária para mover os afetos e gerar o encontro entre os filmes e o espectador. De acordo com Elsaesser (2018, p.59), o cinema faz parte deste espírito do tempo e, mesmo assim, resiste a ele, o que pode realmente significar que também está à frente do jogo. Portanto, as relações entre os afetos e as cidades são potencializadas por novas imagens criadas através do cinema. Percepções de mundo que resultam em novas perspectivas e agenciamentos neste movimento infinito gerado pelas subjetividades ao consolidar a estética da cidade como um corpo político em deslocamento pelo espaço urbano, como veremos por meio dos cinemas argentino e brasileiro contemporâneos.

### **CAPÍTULO 3: A ANÁLISE FÍLMICA ATRAVÉS DA ERRÂNCIA URBANA NOS CINEMAS ARGENTINO E BRASILEIRO PELOS AFETOS**

A partir do ato de se deslocar, observamos uma nova perspectiva de criação de imagens. No caso desta pesquisa, estabelecemos o fenômeno da errância urbana como uma prática que possibilita a criação de narrativas. Sendo assim, o processo de aliança contínuo e imanente desenvolvido no mapa afetivo move um último olhar crítico através da análise fílmica a ser proposta neste terceiro capítulo. Neste rizoma, os cinemas argentino e o brasileiro contemporâneos têm o intuito de produzir subjetividades e narrar novas imagens construídas nesta relação corpo-cidade.

Segundo André Bresson<sup>45</sup>, “a rua, que eu acreditava fosse capaz de imprimir à minha vida giros surpreendentes, a rua, com as suas inquietações e os seus olhares, era o meu verdadeiro elemento: nela eu recebia, como em nenhum outro lugar, o vento da eventualidade.”( BRESSON apud CARERI , 2015, p. 84). Desta forma, a prática da errância urbana se desenvolve em um modo de se perder para se encontrar em cada espaço descoberto, permitindo aderir um novo comportamento com a experiência da cidade na busca por um novo olhar ao espaço urbano.

Para os autores Jacques Aumont e Michel Marie, em *A análise do filme*, não existe um método universal para a análise dos filmes, já que este processo é interminável, pois seja qual for o grau de precisão e extensão que alcancemos, num filme sempre sobra algo de analisável (2004, p. 39). A partir disto, o processo de abertura da análise fílmica se assemelha ao comportamento rizomático ao compor relações sem início nem fim. No entanto, estas relações afetivas em conjunto ao enredo estabelecido pelo roteiro fílmico, desvelam novas percepções do mundo articuladas pela linguagem cinematográfica através de micronarrativas também chamadas de “tramas” dentro da história, com novos eventos e acontecimentos.

Robert Mckee (2006, p. 54), ao analisar a estrutura do roteiro cinematográfico, nos diz que criar uma trama significa navegar através de terrenos perigosos da história e, quando confrontado por uma dúzia de possibilidades, escolher o caminho certo. Trama é escolha de eventos do escritor e sua colocação no tempo.

Em consideração, temos essa multiplicidade de relações ocasionadas pelo surgimento infinito de linhas de forças por meio dos rizomas. A escolha de cada

---

<sup>45</sup> Breton, André. *Les pas perdus*. Paris, N.R.F, 1924

personagem, o ato de se deslocar pela cidade, os atravessamentos gerados pelos imaginários urbanos e o movimento afetivo, permitem uma pausa da imagem para gerar reflexão de “outro filme”. Assim, “de certo modo o filme é o ponto de partida e deve ser o ponto de chegada da análise”. (AUMONT; MARIE, 2004, p.45). Portanto, a questão é produzir inconsciente e, com ele, novos enunciados, outros desejos: o rizoma é esta produção de inconsciente mesmo (1995, p. 27). Diante dessa produção de subjetividades, a análise fílmica traz uma nova ótica ao ressignificar narrativas que tomam a errância urbana neste devir pelas imagens e imaginários criados sobre as cidades.

### **3.1- *Insolação*: as variações do amor pelas ruas de Brasília**

A definição do termo “insolação” de acordo com o dicionário Aurélio de língua portuguesa corresponde aos efeitos causados pela exposição excessiva ao sol, gerando uma doença. A partir desta abordagem surge o título do primeiro filme realizado pelos diretores Felipe Hirsch e Daniela Thomas. *Insolação* (2009) é uma obra cinematográfica sobre a narrativa de uma cidade vazia, castigada pelo sol, onde jovens e velhos confundem a sensação de insolação ao estado febril motivado pelo início de uma paixão. Os personagens vagam entre construções e ruínas ao trazerem como essência a melancolia do amor pela ótica da cidade planejada.

O filme é construído baseado em referências do cinema e da literatura russa, como veremos nos nomes de alguns personagens, além da associação destes elementos à linguagem teatral. Vale ressaltar que tanto Felipe Hirsch quanto Daniela Thomas possuem uma extensa carreira desenvolvida nos palcos, desta forma, o texto fílmico cria novas ramificações em conjunto com a linguagem cinematográfica ao apresentar um conflito afetivo com distintas durações entre o ato de se perder e se encontrar por meio deste estado de enfermidade entre zonas de indiscernibilidade e subjetividades presente num jogo de estranhezas e pertencimentos gerado pela direção cinematográfica.

Se isso parece estranho, à primeira vista, basta lembrarmos que a imagem artística não deve evocar nenhuma associação além daquelas que expressam a verdade. (Referimo-nos aqui ao artista que cria a imagem, e não ao público que a vê). Quando começa a trabalhar, o artista deve acreditar que a primeira pessoa a dar forma a um determinado fenômeno. Trata-se de algo que está sendo feito pela primeira vez, e de uma forma que só ele sente e compreende. (TARKOVSKY, 1998, p. 131-132)



Nesse sentido, é importante resgatarmos o histórico de atuação desta direção cinematográfica para compreendermos determinadas aberturas, escolhas e as nuances proporcionadas na obra em reflexão a partir do encontro desta dupla que se potencializa na construção de *Insolação*. A diretora e cenógrafa Daniela Thomas<sup>46</sup> tem uma longa carreira desenvolvida no teatro. Com o retorno do audiovisual brasileiro através do movimento *A retomada*<sup>47</sup> Daniela Thomas realiza uma codireção com Walter Salles e lançam o filme *Terra Estrangeira* (1997). Essa parceria se amplia com as obras: *Paris, te amo* (2006) e *Linha de Passe* (2008) na década seguinte. Sua filmografia apresenta uma diversidade na abordagem temática por meio de resquícios de um período colonial com o filme *Vazante* (2017) e a complexidade das relações humanas atravessadas pela política brasileira como em o *Banquete* (2018) e diversos outros projetos dentro do gênero documental.

Já o diretor Felipe Hirsch<sup>48</sup> é um dos grandes dramaturgos do teatro contemporâneo e fundador da *Sutil Companhia*, em 1993. O seu percurso se inicia em obras que valorizam a memória mesclada às múltiplas texturas criadas pela cenografia no palco e uma linguagem hiperbólica aos diálogos. Inúmeras peças foram desenvolvidas ao longo desta companhia, gerando pensamentos sobre a técnica e formas dentro do teatro brasileiro. Nesta rede de diálogos entre as artes, o audiovisual aparece em sua carreira e amplia o seu olhar para narrativas não voltadas para a espetacularização das imagens. Assim, surge o filme *Insolação* (2009), em codireção com Daniela Thomas; a série para televisão *A menina sem qualidades* (2013); e a coprodução internacional entre Brasil-Uruguai com a obra cinematográfica, *Severina* (2017), constituem parte do seu repertório cinematográfico.

Tanto Daniela Thomas quanto Felipe Hirsch são parceiros de trabalho há décadas em incursões dentro do teatro brasileiro. A cenógrafa acompanha o grupo Sutil Companhia desde o ano de 2001 a partir do desenvolvimento da peça *Não sobre o amor*, que estreou no ano de 2008, Hirsch, inspirado no livro homônimo sobre cartas de amor

---

<sup>46</sup> Informações sobre a diretora Daniela Thomas disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm0858680/> Acesso em 16/mar/2021.

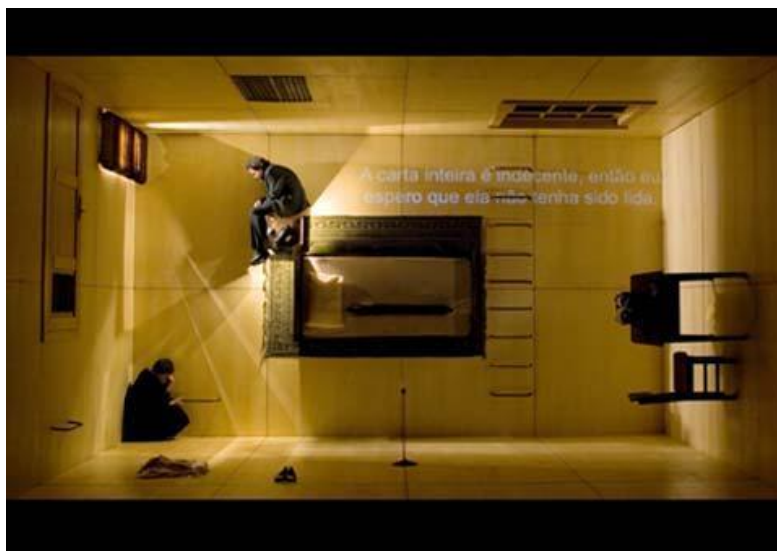
<sup>47</sup> Com o avanço neoliberal brasileiro no início dos anos 1990, surgem as primeiras leis de incentivo fiscal da cultura. Para Ikeda, os primeiros filmes com recurso captados pelas leis de incentivo lançados comercialmente em 1995, como *Carlota Joaquina* e *O Quatrilho* “contribuíram para a autoestima do cinema nacional”. O período logo foi rotulado de “a retomada do cinema brasileiro”. (IKEA, 2015, p.33)

<sup>48</sup> Informações sobre o diretor Felipe Hirsch disponível em: [https://www.imdb.com/name/nm3588479/?ref=nr\\_sr\\_srsrg\\_0](https://www.imdb.com/name/nm3588479/?ref=nr_sr_srsrg_0) - Acesso em 16/mar./2021.

entre Shklovsky e a romancista franco-russa Elsa Triolet. Revelam-se os primeiros indícios na construção do roteiro do filme *Insolação* por meio das referências da literatura russa. Daniela compôs um cenário em formato intimista, que trouxe uma fusão entre teatro, literatura, audiovisual e artes plásticas para a interação do espectador com aquela narrativa proposta. Cria-se uma espécie de portal pela intermedialidade na construção da peça.

O autor Kattenbelt (2012, p. 127), em seu texto, “O teatro como arte do performer e o palco da intermedialidade” aponta as ligações rizomáticas entre o teatro e as outras mídias e as formas como estas agem na criação deste espaço performático. Conseqüentemente, “em outras palavras, como componentes de uma performance ao vivo, as gravações de filme, televisão e vídeo não são apenas projetadas mas também e, ao mesmo tempo, encenadas.” (KATTENBELT, 2012, p.127). Por meio do palco, vemos diversas associações através destas mídias e do jogo de luz e sombra conforme as *figuras 18 e 19*. Estas ferramentas operam na construção de novas relações pelos *entres* neste espaço entre o espectador e o palco, ou seja, entre a transformação das imagens virtuais em atuais pelo inconsciente na construção da narrativa.

**Figura 18 - Não sobre o amor - parte 1**



Fonte: Scream & Yell <sup>49</sup>

<sup>49</sup> Site Scream&Yell - acesso disponível em 17.Mar.2021:  
<http://screamyell.com.br/site/2009/03/02/nao-sobre-amor/>

Figura 19 - Não sobre o amor - parte 2



Fonte: Scream & Yell

Consideramos que o teatro se apresenta como um elemento motivador para a construção narrativa de forma igual tanto para o diretor Felipe Hirsch quanto para Daniela Thomas. Ambos possuem este universo como um estado de imanência para operar a produção de suas subjetividades ao trazerem a latência de imagens. Assim, a forma como o roteiro se desenvolve no filme *Insolação*, por meio de diálogos mais longos e a presença isolada e solitária destes personagens nos enquadramentos estabelecidos, assemelham a monólogos num grande palco a céu aberto na cidade de Brasília — elementos provenientes de uma influência da linguagem teatral à obra cinematográfica.

Mesmo diante de ferramentas da linguagem teatral inserida no filme, o cinema visa compor novas chaves e aberturas para a expressão de uma narrativa com uma temática comum ao teatro, à música e à literatura. Desta forma, cada arte adquire um significado poético e a direção cinematográfica tem o poder de “esculpir o tempo” através desta perspectiva.

O cinema não constitui uma exceção: ele tem a sua função particular, o seu próprio destino, e nasceu para dar expressão a uma esfera específica da vida, cujo significado ainda não encontrara em nenhuma das formas de arte existentes. Tudo que há de novo na arte surgiu em resposta a uma necessidade espiritual, e sua função é fazer indagações que são de suprema importância para nossa época. (TARKOVSKY, 1998, p. 95)

A partir desta configuração, o enquadramento associado em alguns momentos a planos gerais retoma a monumentalidade e imponência de Brasília. A cidade planejada se apresenta no filme inicialmente pelo viés dos imaginários urbanos criados em sua formação por meio da arquitetura moderna. A utopia proveniente das imagens se mescla às subjetividades em um espaço deserto e isolado de relações. Em *Insolação*, Brasília é uma cidade em ruínas e está neste movimento pelo *conatus* para o retorno da essência humana derivada pelo amor.

O filme se inicia em um plano geral fixo com o personagem Andrei (Paulo José) sentado em uma laje de um prédio sozinho. A escolha deste plano localiza o personagem no espaço urbano a ser desenvolvido na narrativa e sugere a imensidão aí presente através de recursos como a profundidade de campo. Assim, vemos apenas algumas antenas de comunicação ao seu redor, onde o olhar segue pelo horizonte com alguns pontos de vegetação. A intensidade da luz refletida no concreto dos prédios incide nas imagens de um estado de desconforto gerado naquele local pelo calor. O personagem se levanta após observar o espaço e retira um caderno.

Desta mobilidade, a imagem-tempo<sup>50</sup> surge aliada à montagem cinematográfica com o intuito de compreender as oscilações afetivas presentes nos corpos destes personagens diante da mobilidade das imagens criadas durante este intervalo. A noção de tempo atrelada ao conceito deleuziano nos mostra o objeto em si, neste caso, o caderno de poesias de Andrei como fruto do embate entre as linhas do consciente e do inconsciente. Sendo assim, cria-se um movimento de salto entre os planos que constitui uma multiplicidade única ao significado do filme como todo, gerando uma nova percepção sobre a capital brasileira através dos afetos.

Além disso, o ato de observar aquela terra criada pela profundidade de campo ocasiona um resgate aos imaginários de Brasília, o horizonte utópico associado à esperança em se viver na nova capital brasileira se depara com as fronteiras do planejamento urbano aos moldes modernistas. Nesta perspectiva de evocação, o

---

<sup>50</sup> O termo “imagem-tempo” é o título de um dos livros sobre cinema escrito por Gilles Deleuze. Os questionamentos do filósofo se originam pela maneira como as imagens são criadas no cinema clássico para o cinema moderno. As transformações históricas decorrentes das guerras mundiais ocorridas no século XX apresentam uma fratura interna, uma quebra entre as ações e as percepções nas imagens produzidas pelo cinema moderno. Sendo assim, ao associar os elementos da linguagem cinematográfica, o autor propõe o conceito de imagem-tempo relacionado à passagem, à mudança criada pelos intervalos entre os planos construídos, gerando subjetividades. Deleuze nos diz que a imagem-tempo: “cada uma é o tempo, cada vez, sob estas ou aquelas condições do que muda no tempo. O tempo é o pleno, quer dizer, a forma inalterável preenchida pela mudança”. (DELEUZE, 2005, p. 28)

primeiro plano de *Insolação*, conforme a *figura 20*, retoma a memória virtual sobre o concreto modernista como um lençol do passado ao operar subjetividades ao modo de atuação pelo movimento das imagens a serem desenvolvidas pelo filme.

Deleuze, em sua abordagem sobre o cinema moderno, resgata princípios bergsonianos sobre a memória para compor a relação com o espaço na imagem-tempo. Portanto, “o fato a se constatar é que a profundidade de campo nos mostra ora a evocação em ato, ora os lençóis virtuais do passado que exploramos para encontrar a lembrança procurada”. (DELEUZE, 2005, p.134)

**Figura 20 - O olhar do personagem Andrei sobre o horizonte do Planalto Central**



Fonte: Frame do filme *Insolação*

Andrei se levanta e continua a observar o horizonte. O corte para uma página do caderno em branco introduz um elemento novo ao espectador e relevante, posteriormente, para toda a narrativa. Vemos a palavra tristeza sendo escrita em plano detalhe por baixo de algumas folhas soltas com alguns escritos e estabelecendo uma afecção de forma abstrata por este homem. Até este determinado momento não vimos o rosto deste personagem. De acordo com a ética spinozista, o afeto da tristeza se configura por uma baixa capacidade de se realizar o encontro. Neste movimento em busca de restabelecer a potência afetiva pela alegria, o enredo se desenvolve através da linguagem cinematográfica ao agenciar uma consciência por essas subjetividades.

Entretanto, nesse caso, dizemos que nossa potência de agir “diminui”. É que o sentimento de tristeza não é acrescentado ao desejo que daí decorre: pelo contrário, esse desejo é impedido por esse sentimento, de maneira que a potência da coisa exterior escapa da nossa. As afecções à base de tristeza se encadeiam, portanto, umas nas outras e preenchem nosso poder de ser afetado. (DELEUZE, 2017, p. 166)

**Figura 21 - Registro da palavra tristeza**



Fonte: Frame do filme *Insolação*

Esse jogo de cortes na primeira sequência filmica presente na *figura 20* e na *figura 21* se relaciona pela montagem que vai além do ponto de vista do olho humano e se encaixa em uma variação e interação como proposta por Vertov no “cine-olho”<sup>51</sup>. O intervalo entre os planos se configura entre o movimento do personagem, em uma primeira noção de agenciamento, ao se apropriar da percepção. Para Deleuze (2005, p.107), um correlacionar-se entre duas imagens longínquas, incomensuráveis do ponto de vista de nossa percepção humana. Desta forma, a originalidade da teoria vertoviana do intervalo não se encontra em um hiato delimitado pelas duas imagens e, sim, por suas passagens.

Seguimos com o som de uma bicicleta em movimento que se completa com o uso da trilha sonora ao piano. O tom criado compõe um ar melancólico. Observamos um garoto entrar em quadro em conjunto com os créditos do filme. A cada pedalada, Brasília vai surgindo pela primeira vez na tela, ainda refletida sobre um imaginário coletivo, conforme *figura 22*. Os princípios modernistas presentes na construção da cidade são vistos em segundo plano no enquadramento. Inferimos que a localização é da cena na zona central da cidade, fundamentada pela setorização e funcionalismo público em seu plano diretor. Assim, a cidade planejada para automóveis é percorrida por um veículo sobre duas rodas pelo viés de uma criança.

---

<sup>51</sup> Em seu livro, *The writing of Dziga Vertov*, o cineasta nos apresenta o conceito de cine-olho desenvolvido pela escola soviética da seguinte maneira: “A escola do kino-olho para a construção do objeto-filme sobre “intervalos”, isto é, sobre o movimento entre planos, sobre a correlação visual de planos entre si, sobre a transição de um estímulo visual para outro. (TRADUÇÃO NOSSA, 2021, p. 91)”

**Figura 22 - Brasília vista sobre duas rodas**



Fonte: Idem

Nesta ótica, uma estrutura de concreto sobre metais com ares de abandono se torna um lugar para introdução dos outros personagens à narrativa. A narração em voz *over*, de Andrei, ressalta os deslocamentos gerados nesta associação entre o tempo e o espaço ao problematizar a vida e a essência humana através do amor. A fala quase como uma declamação literária resgata um histórico entre o tempo passado e a narrativa futura até a chegada deste personagem e o encontro com os demais: “Lá no início do tempo, o tempo se agarrou ao espaço. Agora, o tempo parece um pouco distorcido neste lugar. Mas não é o tempo, as pessoas vão dizer que é o tempo. É, pode ser. Tempo pode ser no espaço. Tempo e espaço.”<sup>52</sup>

Esse hibridismo de elementos de outras artes ao longo da história do cinema mundial também atravessou questionamentos até a imagem-movimento se evidenciar como uma maneira de criar narrativa em uma zona de indiscernibilidades entre tempo e espaço por meio da estética apresentada. Para Aumont (2009, p. 91), o representado do cinema é um representado em devir, e pode ser qualquer objeto, qualquer paisagem, pelo simples fato de serem filmados, inscritos na duração e oferecidos à transformação.

**Figura 23 - Ruínas**



Fonte: Frame do filme

---

<sup>52</sup> Trecho do filme *Insolação*: 05 minutos e 12 segundos até 05 minutos e 40 segundos.

Estas transformações fronteiriças através do processo cartográfico associado à análise fílmica, segue a reflexão a partir do olhar de Lúcia (Simone Spoladore) neste momento da pesquisa. Sentada em um dos bancos ao lado do garoto que cruza a cidade de bicicleta, ambos escutam com atenção o discurso de Andrei (Paulo José). O espaço em ruínas se configura em um portal para a passagem afetiva destes personagens em busca de uma palavra, uma resposta. O enquadramento escolhido se apresenta como uma janela, ao proporcionar uma imersão na mente destes personagens e à deriva de seus corpos, diante da sensação de calor ressignificada com a imagem.

**Figura 24 - Entre os ditos e não-ditos de Andrei**



Fonte: idem

Muitos cineastas, desde o período clássico até o moderno, se utilizaram da janela como uma moldura para o mundo. Este recurso de linguagem compõe uma relação entre o espaço da tela de forma bidimensional, se modificando com o recorte tridimensional feito pela moldura ao revelar um espaço através dos imaginários. As palavras ditas por Andrei (Paulo José) se encontram na narração em *voice over* e atuam como uma afecção a ser desenvolvida em cada personagem num acontecimento motivador ao longo do filme. Neste, variações afetivas, em conjunto com a alternância da moldura para introdução dos personagens, criam narrativas atravessadas pelos os afetos, além de uma descorporificação do espectador ao compor uma abertura às reflexões.

No cinema clássico, o espectador é uma testemunha invisível - invisível para a narrativa que se desenrola e não reconhece sua presença, razão pela qual nem o endereçamento direto ao espectador nem o olhar direto para a câmera fazem parte da linguagem clássica; em vez disso, como na *Nouvelle Vague* francesa, a narrativa assinala uma mudança ou um rompimento deliberado pela normatividade. (ELSAESSER & HAGENER, 2018, p.29)

O movimento gerado pelo entrelaçamento entre linhas imaginárias permite com que o espectador se torne uma testemunha invisível desta narrativa. As noções de janela



e moldura formuladas desde o cinema clássico adquirem uma nova perspectiva pela teoria dos sentidos dos autores Elsaesser e Hagener, através desta abertura enfatizada pelo uso da montagem e elementos da linguagem cinematográfica. Portanto, uma nova percepção de mundo se amplia de forma diegética pela janela enquanto os recursos de linguagem cinematográfica se associam à moldura operada pelos olhos de quem as assiste.

A partir da perspectiva da errância urbana, observamos a reflexão pelo ponto de vista da personagem de Lúcia (Simone Spoladore) e seus percursos no filme *Insolação*. Ao sair do espaço em ruínas com o garoto de bicicleta caminhando, estabelece-se um diálogo. O seu nome nunca é dito. Descobrimos que são irmãos e o apartamento da família está à venda. Ela entrega as chaves do apartamento ao irmão e diz que irá buscar o seu passaporte. De longe, vemos Lúcia em contraluz dentro de um prédio, subindo as escadas lentamente até sair de quadro. A monumentalidade da construção enquadrada por um plano geral conduz um aspecto misterioso e sobressalente ao espaço que potencializa a personagem em uma ação.

As formas arquitetônicas presentes na escada do prédio se assemelham a linhas de forças que o cortam de maneira inconsciente. Neste sentido, a imagem formada opera relações de maneira não-hierarquizada e se torna um grande rizoma para a passagem dos afetos de Lúcia. Mesmo diante da solidez do concreto, o choque entre os corpos é movido por esta primeira caminhada de apresentação da personagem sozinha pela cidade. No entanto, a duração deste plano não se fixa em uma cronologia de ações reais, e, sim, em movimentos produzidos, “anormais”.

Na filosofia deleuziana, o aspecto “anormal” do movimento é visto como um desequilíbrio de forças e distingue a existência de centros nas novas relações entre as imagens operadas pelo dispositivo cinematográfico. Ao tomarmos essa variação de forças pelos afetos, vemos um outro agenciamento, uma nova percepção criada pelo filme no intervalo presente no movimento. De acordo com Deleuze, estas imagens refletem as potências do falso, ocasionadas na construção de micronarrativas.

No que caracteriza esses espaços é que seus caracteres não podem ser explicados de modo apenas espacial. Eles implicam relações não-localizáveis. São apresentações diretas do tempo. Não temos mais uma imagem direta do tempo que resulta o movimento. Não temos mais um tempo cronológico que pode ser perturbado por movimentos eventualmente anormais, temos um tempo crônico, não cronológico, que produz movimentos necessariamente “anormais”, essencialmente “falsos”. (DELEUZE, 2005, p. 149)

**Figura 25 - A subida afetiva de Lúcia**



Fonte: Idem

O caminhar solitário de Lúcia pelas ruas vazias de Brasília continua como uma necessidade da personagem de solucionar a temperatura febril de seu corpo com outra pessoa. O cabelo bagunçado, suado, e a maquiagem borrada enfatiza o desconforto e causa um estranhamento. Os encontros fugazes com desconhecidos apresentam o desequilíbrio de Lúcia com relação às relações amorosas. Nunca vemos os rostos masculinos em foco, apenas as interações com o corpo de Lúcia. Desta forma, os personagens masculinos se assemelham a linhas de fuga; a duração das relações com o toque é curta.

Na efemeridade do encontro, Lúcia sempre se depara sozinha e confusa, conforme vemos na *figura 26*. A personagem desce a escada de uma passarela subterrânea na zona central da cidade. Esta estrutura arquitetônica é construída na capital com o intuito de promover um atalho, uma área mais segura para cruzar os eixos centrais da cidade, embora os imaginários urbanos de quem vivencia o uso destas passarelas na cidade nos apresenta uma região movida pelo afeto do medo e da insegurança. Neste rizoma urbano conduzido pela arquitetura da cidade, Lúcia entra em um submundo de seus pensamentos, defronta-se com os próprios fantasmas e afirma que *não pode fazer isso*.

**Figura 26 - Lúcia defronta os seus fantasmas**



Fonte: idem

A experiência errática de Lúcia ocorre de dia e de noite pela cidade. A câmera acompanha em *over the shoulder*, a personagem percorre um local escuro e mal iluminado. Observa as laterais para ver se não está sendo seguida por alguém. A trilha possui tons de suspense mesclados à sedução do uso do saxofone a elencar elementos sensuais provenientes da cena e potencializa algum possível acontecimento. Neste sentido, as subjetividades da imagem cinematográfica criam mais uma micronarrativa em conjunto com o pensamento sonoro, uma lógica interna associada ao centro urbano de Brasília.

Movida pelo desejo de se relacionar, o caminhar de Lúcia se mistura à trilha sonora de um saxofone promovendo um aspecto de sugestão ao encontro furtivo. No aspecto sombrio da noite, a sugestão para as trocas entre corpos evidencia as formas de amor vivenciadas pela personagem.

Michel Chion nos diz que:

Processo orgânico subtil de desenvolvimento, de variação e de crescimento, que nasceria da própria situação e dos sentimentos que inspira: a lógica interna privilegia, portanto, no fluxo sonoro, as modificações contínuas e progressivas e só utiliza rupturas bruscas quando a situação o sugere. (CHION, 2011, p.42)

**Figura 27 - Oscilações afetivas pela noite**



Fonte: idem

Estas regiões apresentam uma dinâmica de fluxo de pessoas alteradas pelos turnos do dia e da noite. Os espaços públicos onde se encontram monumentos, órgãos públicos e áreas comerciais no centro da cidade no período noturno se tornam áreas desertas e vazias devido à pouca iluminação. Sem a presença estatal nas ações de promoção do espaço urbano para o uso público da sociedade, o afeto do medo também predomina neste território em diálogo com outras relações voltadas ao prazer humano, como o sexo e o uso de drogas. Mesmo que seja perigoso uma mulher sair caminhando sozinha em uma região do centro urbano, Lúcia busca apreender alguma experiência para equilibrar o estado febril de seu corpo. A errância promovida pela personagem nesta cena conduz a novas zonas de indiscernibilidade para os seus afetos. Portanto, o amor se agencia também pelo sexo de maneira livre e desconhecida em atos noturnos.

**Figura 28 - O sexo com desconhecidos**



Fonte: idem

A fotografia contrastada em *contra-plongée* evidencia os corpos dos dois personagens após o ato sexual na *figura 28*. Lúcia está virada para a lateral na cama e não olha para o homem ao seu lado. Após a ação motivada pelo desejo, não existem mais trocas. Gera-se um estado de não-pertencimento àquele espaço. O afeto do amor que é derivado da alegria segue em direção oposta e retoma a imagem da tristeza. O personagem masculino fala algumas palavras como se demonstrasse alguma paixão por Lúcia e termina com as seguintes indagações em justificativa a ação: “O que há de errado comigo?, o que eu fiz ontem? Deve ser algum tipo de insolação? Você já fez alguma coisa assim antes?” Desta forma, o corpo de Lúcia se mantém segurando o lençol e afirma: “Já e pretendo sair de novo<sup>53</sup>.” Ela senta em frente à parede ainda sem

---

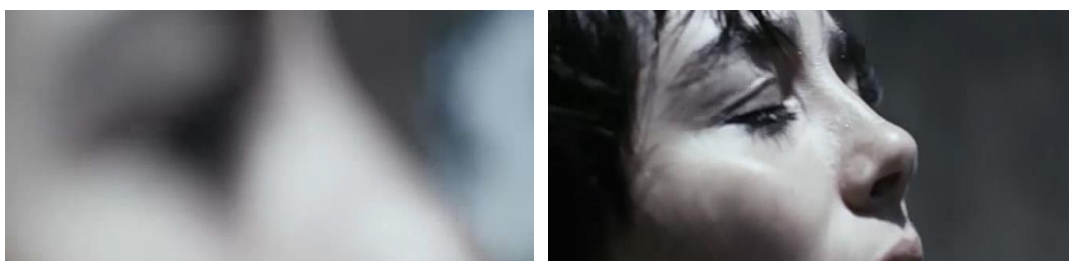
<sup>53</sup> Trecho do filme *Insolação* que se inicia em 39 minutos e 56 segundos até 40 minutos e 28 segundos.

olhar para o homem e diz que vai fazer de novo. O rapaz tenta questionar o momento vivido pelos dois, enquanto, para Lúcia, a ação se torna uma lembrança presente nestas fissuras pelo movimento de virtualização e atualização da memória das experiências e dos esquecimentos.

Neste sentido, as errâncias urbanas de Lúcia se associam ao esforço realizado pelo seu *conatus* na busca pelo amor em uma cidade onde o encontro raramente é favorecido. A cidade vazia e sem pessoas promove um acontecimento por meio da afecção ao corpo da personagem, tendo como efeito a insolação. A variação afetiva no filme se intensifica pelos imaginários construídos sobre a Brasília modernista. As amplas avenidas nesta cidade valorizam os princípios do modernismo arquitetônico e ressaltam um espaço funcional para o trabalho, sem contemplações para o lazer. É importante lembrarmos que o período da transferência da capital do Brasil e a criação de Brasília convergiram com a promoção da indústria automobilística no país.

Mesmo sendo uma cidade com grandes áreas para a circulação de pessoas, cria-se uma zona de disputa com relação aos carros presentes nas ruas. O ato de caminhar em Brasília se torna uma resistência diante das grandes distâncias vigentes em seu território. A ausência de indivíduos contrasta com a imponência dos prédios. Lúcia apresenta uma fisionomia cansada que se assemelha a um aspecto de desorientação diante de todo o vazio espacial. Partimos de um enquadramento em desfoque no primeiro plano conectado aos movimentos de câmera em panorâmica, conforme a *figura 29*. Ao final do movimento, a câmera fixa no rosto de Lúcia em *close-up* de olhos fechados e ressalta este corpo doente por caminhar no sol e reduzido na presença dos prédios.

**Figura 29 - O rosto de Lúcia como mapa da alma**



Fonte: frame do filme

Observamos que o rosto de Lúcia reflete novamente as variações de afeto em contato com o espaço urbano, os imaginários da cidade, como se fosse um mapa. Para

Deleuze e Guattari (1996, p.29), a forma da subjetividade, consciência ou paixão, permaneceria absolutamente vazia se os rostos não formassem lugares de ressonância que selecionam o real mental ou sentido, tornando-o antecipadamente a realidade dominante.. Neste movimento de convergência, a câmera, em conjunto com a narração em voz *off* de Andrei, retoma ao estado de insolação de Lúcia que nos diz: “Andamos perdidos sob o sol. Olhamos uns para os outros e nos perguntamos. É você? É você?”<sup>54</sup>

De volta ao espaço em ruínas da *figura 30*, as indagações de Andrei ressoam na cabeça de Lúcia. Ela encontra o seu irmão e vão interagir com Andrei. Agora, a moldura se abre em um ponto-chave à narrativa. A explicação do fenômeno ocasionado pela insolação é operada pelas frustrações e pelo excesso de felicidade que envolve o amor. Retomamos a noção de tristeza apresentada por Andrei em seu caderno. Neste momento, a narrativa filmica envolvida pelas percepções de mundo criadas por cada personagem com a cidade se mistura à obra literária criada também por Andrei. Observamos as multiplicidades compostas pela conexão das narrativas através do grande rizoma criado pelo dispositivo cinematográfico como uma matrioska.<sup>55</sup> As subjetividades são conduzidas através de um porvir coletivo e não individual pelos afetos.

**Figura 30 - A definição de Insolação**



Fonte: Idem

A última errância de Lúcia ocorre à noite. A personagem em um plano geral se encontra na rua vazia ao lado de uma região com coqueiros. A caminhada é realizada até a sua saída do quadro. Em seguida, o primeiro plano lateral apresenta um rosto mais

<sup>54</sup> Trecho do filme *Insolação* que se inicia em 44 minutos e 56 segundos até 45 minutos e 13 segundos.

<sup>55</sup> Boneca tradicional russa feita de pequenas bonecas encaixadas uma dentro da outra formando um grande conjunto ao final.

tranquilo, sem angústias, com silhuetas humanas ao redor. Uma multidão de corpos interagindo nas sombras. Neste momento, a fotografia presente na *figura 31* proporciona uma imersão final ao inconsciente de Lúcia em conjunto com a narração *em off* do personagem de Leo (Leonardo Medeiros) ao trazer uma solução para aqueles corpos enfermos afetados pelos fantasmas urbanos sobre Brasília.

**Figura 31 - Fantasmas de uma insolação**



O jogo de luz e sombra aliado ao tom azulado da imagem retoma o aspecto onírico atravessado pelos imaginários. Neste caso, os fantasmas de Lúcia vão ao encontro dos fantasmas urbanos criados sobre a história oficial da cidade de Brasília. A narração de Léo enfatiza que: "Essas pessoas queriam começar uma cidade nova. Só que para chegar até aqui, elas tinham que atravessar o deserto, mas elas nunca chegaram aqui. Elas se perderam."<sup>56</sup> Segundo Deleuze (2005, p.122), a memória não está em nós que nos movemos numa memória-ser, numa memória-mundo.

Diante desse atravessamento formado por utopias e os afetos de esperança, Brasília moveu muitas pessoas nesta procura por novas perspectivas e transformações de vida. O movimento proporcionado pela memória-mundo como nos aponta Deleuze emerge estruturas enraizadas de um sistema político e econômico opressor. No entanto, as disputas presentes neste grande dispositivo criado pela cidade se depara com poderes em uma luta constante. Sendo assim, a voz se mistura à consciência humana, neste caso, por Lúcia, para atualizar as memórias de quem vivencia Brasília produzida pela linguagem cinematográfica no movimento da imagem-tempo.

Acreditamos que estas memórias foram geradas pelas pessoas a partir da construção de Brasília pelo viés do imaginário utópico. Não sobreviveram ao deserto

---

<sup>56</sup> Trecho do filme *Insolação* que se inicia em 1h 03 minutos e 46 segundos e segue até o segundo 57.

imposto pelas relações de poder criadas desde a arquitetura modernista atravessada pela elite dominante no período. Em *Insolação*, a errância urbana, como fenômeno para o equilíbrio e a busca pela essência humana derivada do amor, adquire uma nova visão sobre a capital brasileira. A capacidade de promoção do encontro operado pelas afecções entre personagens e espaço urbano criam um novo valor pelas subjetividades e potencializa novas imagens. Estas, afetam novas percepções de mundo sentidas pelo corpo febril e enfermo. A produção singular gerada pelo cinema atualiza memórias e emerge novas narrativas em decorrência desta disputa entre os fantasmas urbanos e pessoais de quem a experienciou, entre buscas e perdas pelo amor.

### **3.2 - *A cidade onde envelheço*: os deslocamentos através de uma amizade pela cidade de Belo Horizonte**

Ao pensarmos no título do filme, *A cidade onde envelheço*, nos deparamos com uma problematização filosófica sobre a noção de cidade diante de um imaginário construído através do processo de envelhecimento neste período entre tempo e espaço. O pronome relativo *onde* cria uma inquietação sobre qual é esse lugar num movimento abstrato de identificação com o tempo presente para projeção do futuro. A partir desta configuração, a cidade se amplia em um mapa afetivo operado pelos desejos de imagens deslocadas entre devires e pela amizade entre Francisca e Teresa em Belo Horizonte.

O filme se fundamenta a partir do encontro de duas amigas portuguesas na capital mineira. Francisca (Francisca Manuel) mora no Brasil há um ano e recebe Teresa (Elisabete Francisca) em sua casa. As relações das duas personagens são envolvidas por mudanças: o deslumbramento de Teresa pela cidade nova enquanto Francisca almeja um retorno a Lisboa. Por meio da amizade entre essas duas portuguesas, vemos a capital mineira se revelar em estratos pelos afetos e pelos desencontros permeados pela saudade; vivenciam um país novo através de um fluxo de imagens em formação por desterritorializações entre seus mundos externo e interno.

Temos de pensar a desterritorialização como uma potência perfeitamente positiva [...]. Um organismo desterritorializado em relação ao exterior se reterritorializa necessariamente nos meios interiores. Tal fragmento, supostamente de embrião, se desterritorializa mudando de limiar ou de gradiente, mas é de novo afetado no meio ambiente. Os movimentos locais são efetivas alterações. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 68)



Diante desta abertura pelos afetos, vale ressaltar que a diretora Marília Rocha<sup>57</sup> desenvolve sua filmografia dentro do cinema brasileiro contemporâneo baseada na criação do *coletivo Teia*<sup>58</sup> (2005), na região de Belo Horizonte. O espaço abriga um conjunto de seis produtoras culturais localizado em um antigo casarão dos anos 1950. Sua produtora Anavilhana surgiu em parceria com Clarissa Campolina e Luana Melgaço. O intuito do coletivo é articular um local de pesquisa, formação e criação audiovisual fora do eixo Rio-São Paulo e trazer novos olhares para se pensar o cinema, além de ser um espaço para associações e coproduções dentro e fora do Brasil para estimular o mercado distribuidor de filmes.

Movida pelo desejo de fazer cinema, Marília Rocha inicia sua carreira a partir da mudança da sua cidade natal, Goiânia, para Belo Horizonte. Na capital mineira, ingressa na PUC-Minas e começa a desenvolver os seus primeiros trabalhos no campo do audiovisual. Os estudos acadêmicos se mesclam com a prática e a diretora fortalece o seu interesse em conceitos de alteridade entre sujeitos através de filmes ensaísticos. Desta forma, estes princípios se tornam relevantes por apresentarem certas simbologias criadas ao longo da obra de Marília, tendo o documentário como propulsor desta linguagem e estética.

O respeito em olhar e escutar o espaço compõem as formas de criação e sentido de seus filmes. Vemos o documentário como uma pulsão para os anseios de se contar uma narrativa por meio de um estado de imanência entre o lugar e os personagens que o constituem. A trajetória de Marília Rocha se inicia com seis curta-metragens e se intensifica com os três longas-metragens documentais até o desenvolvimento de *A cidade onde envelheço*. Assim, *Aboio* (2005) traz uma lembrança dos antigos aboiadores (vaqueiros) e sua maneira de conduzir a vida no sertão pela alteridade. Para a pesquisadora Camila Vieira da Silva (2019, p. 233), em seu artigo “O cinema de Marília Rocha e o encontro com a alteridade”, o filme não deixa de explicitar o olhar curioso e a relação afetiva de Marília com os personagens, mas o desejo primordial é instaurar no espectador uma experiência sensorial com os lugares, trazendo elementos característicos dos documentários contemporâneos brasileiros com relação aos modernos.

---

<sup>57</sup> Informações sobre a filmografia da diretora Marília Rocha disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm3849758/>. Acesso em 29/mar/2021.

<sup>58</sup> Site do Coletivo Teia disponível em: <https://www.teia.art.br/br/teia>.- Acesso em 29/mar/2021.

Os contrapontos do documentário contemporâneo com relação ao moderno são vistos pelas autoras Consuelo Lins e Cláudia Mesquita como uma recusa à "representação" e o aparecimento de sujeitos singulares nas narrativas. Ao retomarmos as noções do documentário moderno o associamos muito ao movimento criado pelo Cinema Novo e a denúncia social na voz do povo como ferramenta de análise. A gravação do som direto se torna um recurso que privilegia e potencializa a narrativa pelo ponto de vista do desconhecido. Desta forma,

(...) a “voz do povo” faz-se presente, mas ela não é ainda o elemento central, sendo mobilizada, sobretudo, na obtenção de informações que apoiam os documentaristas na estruturação de um argumento sobre a situação real focalizada. (LINS; MESQUITA, 2008, p.21)

Nesta perspectiva de deslocamentos pelas fronteiras do Brasil, o documentário *Descaminhos* (2007) tem o intuito de promover uma busca por narrativas de moradores às margens das linhas férreas dos estados de Minas Gerais, Bahia, Espírito Santo e Rio de Janeiro. O projeto é um documentário no formato de *road movie* que foi compartilhado por oito realizadores em sua composição. Em seguida, o longa-metragem *Acácio* (2008) resgata um diálogo entre o etnólogo português e o artista plástico Acácio Vieira, que, após trinta anos vivendo em Angola, muda-se para o Brasil com sua esposa depois da Guerra de Independência. Vários registros fotográficos se articulam com vestígios e rastros neste movimento ao compor novas narrativas emergentes sobre os povos angolanos, os colonos portugueses e o território brasileiro.

O mundo já não é como um caminho que tem que voltar a fazer, sem parar. Não como uma corrida sem fim, um desafio que sempre tem que aceitar. Não como o único pretexto desesperado de acumulação, nem como ilusão de uma conquista. Mas também como uma recuperação de sentido, percepção de escritura terrestre, de uma geografia que esquecemos de ser autores <sup>59</sup> (PEREC, 2001, p.120 – tradução nossa)

Observamos que o cinema realizado por Marília Rocha adquire uma característica de rizoma muito parecida conforme Deleuze e Guattari apresentam em sua obra *Mil Platôs*. Como o próprio nome do coletivo criado, uma teia é uma rede de

---

<sup>59</sup> El mundo, no ya como un recorrido que hay que volver a hacer sin parar, no como una carrera sin fin, un desafío que siempre hay que aceptar, no como el único pretexto de una acumulación desesperante, ni como ilusión de una conquista, sino como recuperación de un sentido, percepción de una escritura terrestre, de una geografía de la que habíamos olvidado que somos autores. (PEREC, 2001, p.120)

conexões. O aspecto cartográfico ao estabelecer relações de passagens, deslocamentos e movimentos configuram novos agenciamentos em sua filmografia atravessadas por subjetividades que criam um aspecto singular às narrativas por linhas. Para os autores, um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões. Não existem pontos ou posições num rizoma [...]. Existem somente linhas. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 16)

Neste sentido, as oscilações afetivas também conduzem o documentário *A falta que me faz* (2009). O filme apresenta um grupo de meninas que transita do fim da juventude para a vida adulta. O rompimento com o imaginário romântico deixa marca em seus corpos e na paisagem presente. É na tatuagem ou mesmo nas rochas da região que se encontram as letras da pessoa amada. Em meio às conversas e pequenos prazeres, a solidão emerge incertezas de um futuro não tão distante para essas personagens ao longo da narrativa.

A partir desta configuração, a diretora traz uma imersão à realidade por meio da cartografia afetiva. Observamos as relações entre o espaço e o corpo dessas jovens marcadas na pele como um registro. A tatuagem se torna um elemento de atualização de memórias e vivências intensas. A experiência movida pelos desejos possibilita uma abordagem de cartógrafos à Marília e sua equipe de cinema. As conversas promovidas entre eles em conjunto com as encenações e participações promovem uma nova percepção de mundo para compreender o amor de maneira reflexiva e poética ao filme.

A forma poética do documentário se torna uma experiência única proveniente destas subjetividades atravessadas entre a obra e a diretora. Estes recursos permitem compor uma riqueza e leveza à linguagem cinematográfica pelos agenciamentos ao dar consciência a novas visões de mundo e sentido ao filme. O modo poético apresenta possibilidades alternativas de transferência direta de informações ou apresentação de proposições – não necessariamente de maneira retórica, mas pela vivência, conforme o autor Bill Nichols nos apresenta:

Esse modo enfatiza mais o estado de ânimo, o tom, o afeto do que as demonstrações de conhecimento fático ou os atos de persuasão retórica. O elemento retórico continua pouco desenvolvido, mas a característica expressiva é vivida. Aprendemos, nesse caso, por afeto ou sentimento, por adquirir a percepção de como ver e experimentar o mundo de um modo poético, singular. (NICHOLS, 2016, p.170)

A filmografia de Marília Rocha é repleta de conexões entre o espaço e o tempo na composição de narrativas. Os recursos usados nas obras documentais se atualizam a partir das vivências com os personagens e são operadas pelo movimento de propor novas perspectivas sobre os assuntos abordados. Essa gama de elementos possibilitou uma multiplicidade de caminhos para criação da primeira ficção, *A cidade onde envelheço* (2016). Vale ressaltar que a abertura sempre se associava pelos afetos para mover as histórias e escolhas estéticas.

O *storyline* do filme *A cidade onde envelheço* se desenvolve através da seguinte premissa: a partida de duas personagens da sua terra natal, Lisboa, em busca de uma nova oportunidade de vida ao chegarem no Brasil. Em entrevista para o site “Mulheres no Cinema”<sup>60</sup> Marília Rocha explica como conheceu a atriz Francisca Manuel, em Belo Horizonte, e a parceria entre elas originou na criação do roteiro do filme. No período, Francisca veio para o Brasil após a crise econômica instaurada em Portugal. Desta forma, alguns aspectos pessoais ajudaram a compor a estrutura narrativa que se consistia em um mapa aberto às mudanças ocorridas entre esses dois países.

Tanto Marília quanto Francisca começaram a trabalhar juntas na criação do roteiro desta ficção. A experiência de imigrante de Francisca se operava também pelo afeto da esperança. Em um primeiro momento, emergiram subjetividades provenientes da busca de uma vivência nova; porém, atravessadas por resquícios de um imaginário construído pelas relações coloniais entre Brasil e Portugal e o processo de migração. Assim foi durante todo o avanço da construção do filme. A definição da personagem de Teresa surgiu a partir de um *casting* em Portugal até a proposta do convite. A ideia era trazer uma jovem atriz para um país desconhecido e explorar novas possibilidades de vida pela multiplicidade. Cria-se, assim, um evento neste processo de construção da história e estrutura-se um conflito a ser abordado posteriormente na narrativa.

Para o autor Robert Mckee, os valores agregados pelas coincidências pessoais não podem ser construídos apenas por eventos acidentais. É importante ressaltar que “um evento da estória cria mudanças significativas na situação de vida de uma personagem que é expressa e experimentada em termos de valor e alcançada através de conflito” (MCKEE, 2006, p.46). Desta forma, a escolha da atriz portuguesa ao ser

---

<sup>60</sup> Site Mulher no cinema. Disponível em: <https://mulhernocinema.com/entrevistas/marilia-rocha-fala-sobre-os-bastidores-e-o-feminismo-de-a-cidade-onde-envelheco/> Acesso em 31/mar./ 2021.

inserida no território brasileiro, não se restringe a um acidente como poderíamos associar pela conversa entre direção e elenco. Mas também, como uma transformação interna de um corpo e imigrante na procura de um belo horizonte.

A etapa de filmagem do projeto focou em construir uma estrutura de vivências para as personagens em cena com “situações” não previstas, ou seja, passíveis de serem afetadas pelas possibilidades reais da cidade. Embora o roteiro tenha sido desenvolvido a partir de uma abordagem ficcional de planejamento, houve brechas para a mudanças e transformações. Nesta mesma entrevista, Marília apresenta uma abertura para o “acaso” e para o “improvisado” da equipe de filmagem; fala da necessidade de estarem preparados para este momento de criação da cena.

O cinema é uma arte que trabalha com a realidade. É por isso que me oponho às tentativas estruturalistas de encarar o quadro como um signo de algumas outras coisas, cujo sentido é resumido à tomada. Os métodos críticos de uma forma de arte não podem ser aplicados mecânica e indiscriminadamente a uma outra, e, no entanto, é isso que tal abordagem procura fazer. (TARKOVSKI, 1998, p. 212)

Ao tomarmos a cidade de Belo Horizonte como um corpo que se afeta em conjunto com as personagens Francisca e Teresa, na narrativa, as relações com o espaço urbano se fundamentam por ligações efêmeras, porém infinitas. Mesclam novas imagens operadas pelo entusiasmo do charme local aos sintomas do contemporâneo. A cena de abertura do filme é a chegada de Teresa em um ônibus interestadual. Ela dorme no veículo. Observamos a cidade sendo enquadrada pelas janelas do ônibus em movimento. O dia está amanhecendo. O aspecto onírico criado pela contraluz das pessoas e objetos se transformam com a mudança do dia. Desta forma, o *flare* emerge da lente fotográfica e traz à imagem um valor de leveza do cotidiano banal que se apresenta com a circulação de pessoas e carros.

As formas dos corpos neste jogo de luz e sombra geram novas percepções ao mundo de Teresa que está por vir nesta imagem de apresentação da cidade. Marília constrói uma imagem cinematográfica envolvida esteticamente pela leveza, da mesma forma como Italo Calvino expõe suas considerações na conferência *Seis propostas para o próximo milênio*: “as imagens da leveza que busco não devem, em contato com a realidade presente e futura, dissolver-se como sonhos”. (CALVINO, 1990, p. 13)

**Figura 32 - Cotidiano banal em Belo Horizonte**



Fonte: frame do filme

Nesta perspectiva, o corpo-cidade de Belo Horizonte desperta para o dia. Seguimos com a inserção de não-personagens à narrativa. A câmera capta rostos com semblantes cansados, apressados ao cruzarem a rua, provocando uma fidelidade à ação diante da dureza do mundo. Esses elementos agregam uma noção de instabilidade ocasionada pela transformação do espaço urbano e as afecções trocadas por quem o vivencia. Envolvida na realidade de uma maneira quase documental, Francisca surge em cena carregando um colchão pelo centro da cidade. É como se ela e o colchão fizessem parte daquele evento narrativo na imanência das coisas. O colchão surge como um objeto de cena e pontua a latência de uma mudança. Este elemento se torna um evento da história ao motivar o encontro entre as duas amigas na nova cidade que a espera.

**Figura 33 - A imanência das coisas**



Fonte: Frame do filme

A chegada de Teresa ao apartamento provoca um acontecimento na vida de Francisca. É a primeira vez de Teresa no Brasil. A casa antes era frequentada apenas por

uma única pessoa e, esporadicamente, por outras em momentos de passagem; mas agora tem o espaço habitado reduzido. Rompe-se a rotina estabelecida pelo cotidiano de Francisca e gera-se uma variação de afetos por Teresa neste novo ambiente. O reencontro das amigas se desenvolve em meio a conversas. Teresa entrega um envelope enviado pela mãe de Francisca com uma fotografia antiga, como vemos na *figura 34*.

Francisca sorri da situação em que a fotografia foi tirada: talvez numa colônia de férias, e a foto se tornou um registro de Teresa e Francisca quando já eram amigas, provavelmente na adolescência. Assim, ao entrar em contato com a imagem, permite-se atualizar uma experiência afetiva com o acontecimento registrado. Para Armando Silva (2008, p. 129), narrar em primeira pessoa uma foto quer dizer que o enunciador explicitado se compromete como atuante presente ou ausente, e devem ser encontradas marcas desse acontecimento.

Estabelece-se, pela primeira vez na narrativa, o afeto da saudade da terra natal em meio a novo encontro motivado pela memória. Francisca e Teresa se encontram jovens e os sons de risadas se mesclam ao olhar nostálgico de Francisca ao observar o objeto de cena. Tereza finaliza a sequência perguntando a Francisca: “Você está bem aqui em Belo Horizonte?”<sup>61</sup> e introduz o novo evento à narrativa sobre como é a vida no Brasil.

**Figura 34 - A imagem de nós mesmo**



Fonte: Frame do filme

Partimos do ponto de vista da errância urbana como uma prática de experiência ao habitar a cidade de Belo Horizonte pelos afetos. Em convergência com a análise fílmica, a reflexão destas narrativas se ampliam em um mapa aberto e se entrelaçam por

---

<sup>61</sup> Referência do filme *A cidade onde envelheço*: 07 minutos e 43 segundos

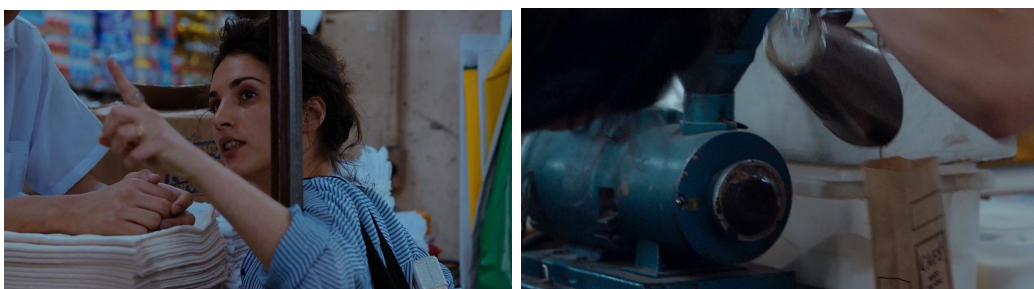
novos territórios urbanos na composição de eventos, pontuando novos ritmos e perspectivas na vivência destas imigrantes portuguesas no Brasil. Observamos que Teresa possui um perfil espontâneo, se deslumbra ao caminhar pela região central e se abre à interação com as pessoas com que cruza. Sendo assim, a cidade começa a afetá-la.

A câmera a acompanha pelo mercado central. O enquadramento em plano médio mostra o rosto de Teresa ao observar o ambiente e os comportamentos locais. A sequência se inicia na *figura 35* com a personagem escolhendo a quantidade de café para comprar. Em seguida, ela se comunica com o vendedor, buscando compreender os aspectos culturais com aquela ação. O corte em plano detalhe da máquina de café enfatiza a curiosidade em adentrar aquele local. Assim sendo, o som ambiente permite sua familiarização com a nova cidade.

O fato de a diretora deixar a atriz mais solta para a interação na cena, ou seja, para o improvisado da ação, gerou uma nova experiência na personagem, um ritmo natural, além de ressaltar um imaginário de acolhimento característico do povo mineiro, como apresentado na sequência.

O ritmo criado pela montagem cinematográfica nesta cena traz novos significados aos acontecimentos gerados nas interações entre a cidade e o personagem. Ressaltam-se os tempos através das durações entre as relações e as trocas. Emergem novas imagens e percepções também no espaço entre a tela e o espectador. Ao abordar a questão do ritmo e da montagem nos filmes, Tarkovski (1998, p.139) aponta qual o sentido e o sentimento mostrado neste acontecimento. E então percebemos, com toda clareza, que aquilo que vemos no quadro não se esgota em sua configuração visual, mas é um indício de alguma coisa que se estende para além do quadro, para o infinito: um indício de vida, e portanto, das transformações da vida de Teresa em Belo Horizonte.

**Figura 35 - Teresa descobrindo o Mercado Central**







Fonte: frame do filme

A partir desta perspectiva pelo caminhar na cidade, Teresa explora as ruas da capital mineira. Armando Silva considera esses espaços como rizomas urbanos, isto é, regiões para as passagens dos afetos. A fotografia em tom azulado, presente na imagem, segue uma noção de frescor às afecções com o local. Aos poucos, a personagem cria uma identificação com o espaço associado ao pertencimento.

Teresa interage com as pessoas locais que perguntam sobre a sua origem em Portugal, mas também a recepcionam na nova vida no Brasil. Cada entrada em um novo espaço (agora dentro de um bar) e o cenário em tons vermelhos pulsam fronteiras de alerta ao desconhecido, uma excitação. No entanto, as relações construídas pelas desterritorializações entre linhas visíveis e invisíveis tornam um convite ao território urbano emergente nestas subjetividades. Na sequência há uma sucessão de eventos narrados pelos diálogos entre os novos personagens, moradores da cidade, que propiciam corporificação quando a personagem habita essa nova cidade.

Para Armando Silva (2011, p. 18), o território denomina-se, mostra-se ou materializa-se numa imagem, num jogo de operações simbólicas nas quais, por sua própria natureza, situa os seus conteúdos e marca os seus limites. A partir destas imagens em construção, o conflito entre chegadas e partidas se intensifica pelas amizades e as incertezas futuras na vida de Teresa e Francisca numa oscilação afetiva operada pela passagem do afeto da alegria.

A amizade surge como uma força motora derivada deste novo afeto à narrativa e se fortalece por meio dos encontros e descobertas na cidade de Belo Horizonte. Ao retornarmos à *figura 33*, a inserção do objeto de cena do colchão propicia um gesto de generosidade feito por Francisca ao receber Francisca em sua casa. Aplicamos, aqui, a ideia de Spinoza (2009, p.139), que por “generosidade” compreende o desejo pelo qual

cada um se esforça, pelo exclusivo ditame da razão, por ajudar os outros homens e para unir-se a eles pela amizade.

**Figura 36 - Rizomas urbanos e novas amizades**



Fonte: frame do filme

Ao longo do desenvolvimento do filme, Teresa explora a cidade de diversas maneiras com o intuito de fortalecer as conexões com Belo Horizonte, tais como suas saídas para bares, festas, jogos de sinuca e churrasco com os amigos de Francisca. De uma forma particular, ela leva um cachorro para a casa e o adota. Teresa busca vínculos para se estabelecer na cidade, ao contrário de Francisca, cuja duração das relações são curtas. A partir do compartilhamento entre as vivências com os novos amigos brasileiros, observa-se um elemento para a essência de sua vida no Brasil e a juventude operando essas relações.

Juntas, Teresa e Francisca exploram a cidade. Seguimos com as personagens para um parque. Dentro deste espaço urbano, uma micronarrativa se estabelece para mais uma passagem afetiva pela saudade num movimento pelo devir. O diálogo entre as portuguesas sobre a ida de Teresa a um astrólogo se amplia para outras esferas neste jogo de relações entre tempos. Teresa afirma a previsão dita pelo astrólogo: “Você pode ir para qualquer lugar, mas nunca para o Brasil... nem para Butão”<sup>62</sup>. Vale ressaltar que Butão é considerado um dos países onde as pessoas são mais felizes do mundo. A partir

<sup>62</sup> Referência do A cidade onde envelheço que se inicia em 44 minutos e 02 segundos até 09 segundos.

desta analogia, o Brasil está sendo construído neste campo pela busca do afeto da alegria para esta personagem e essência de vida.

O corte em plano e contraplano marcado pelo diálogo pontua as intensidades das relações de forma diegética, pois Lisboa já parece ser um local distante, como é dito. Diante do paradoxo entre as relações e as novas percepções de mundo criadas na cidade mineira, por meio das infinitas vivências com o espaço urbano, Francisca retoma em seu discurso a saudade de Lisboa e questiona Teresa: “Você não tem saudades de nada lá?”. Ela responde “do mar” - e as personagens se encaram frente a frente. As nuances entre as falas pausadas das personagens emergem das conexões feitas com os imaginários urbanos sobre a cidade de Belo Horizonte num jogo construído pela montagem cinematográfica. É muito comum escutarmos dos próprios habitantes da cidade, de uma forma carinhosa, que a única coisa que falta na região é o mar.

A história contada pelo filme de ficção aparece, desse modo, sob a forma de um jogo de montar: as peças estão determinadas de uma vez por todas e são em número limitado, mas podem entrar em um número bastante grande de combinações diferentes, sua escolha e sua arrumação permanecem relativamente livres. (AUMONT, 2009, p.130)

**Figura 37 - Saudade de Lisboa**



Fonte: frame do filme

A vida de Teresa é essencialmente constituída pelas trocas momentâneas entre as relações com a cidade e rostos desconhecidos. Após uma noite inteira em uma festa, ela levanta pela manhã com ressaca e angustiada, enquanto Francisca corta uns alimentos na sala do apartamento. Neste instante, o filme se encontra próximo aos cinquenta minutos de narrativa e segue para o final do segundo ato com complicações progressivas. Segundo Robert Mckee, estas complicações nos apresentam maneiras de alcançar o conflito no roteiro cinematográfico, ou seja, a alma da história na produção de subjetividades estabelecida pelos afetos.

As subjetividades são originadas pelas linhas infinitas e ligações intensas e não se restringem à falta, como proposta pela psicanálise clássica. Ao tomarmos a noção de multiplicidade, criada por Deleuze e Guattari, fazemos conexões entre linhas de forças. Os eventos narrativos vão em direção ao conflito do filme. Para o autor Robert Mckee (2006, p. 204) a vida é um conflito. Essa é a sua natureza. O escritor deve decidir onde e como orquestrar essa luta.

Os eventos narrativos seguem atravessados pelo dilema de permanecer no Brasil ou retornar para Lisboa. Francisca pergunta a Teresa: “Estás bem?” Ela comenta: “Não sei, tenho saudades de casa. De sentir... de pessoas que me conheçam... não sei”<sup>63</sup>. A forma pausada do diálogo se une ao silêncio. A potência de agir é refreada nesta circunstância e oscila em um momento de tristeza diante da tomada de consciência conduzida até este momento com a vivência na cidade de Belo Horizonte. Francisca cuida de Teresa como uma mãe, como vemos ao abraçá-la (*figura 38*) e reforça a amizade construída ao longo desta relação.

**Figura 38 - Diminuição da potência afetiva**



Fonte: Frame do filme

---

<sup>63</sup> Referência do filme, A cidade onde envelheço que se inicia em 51 minutos e 20 segundos até 43 segundos.

Nesta perspectiva operada pelos afetos de pertencimento e não-pertencimento à cidade escolhida, conforme a *figura 39*, o diálogo entre as personagens traz indagações sobre os modos de vida no Brasil. Os laços da amizade se fortalecem novamente por meio do evento narrativo associado à busca de um novo apartamento para viverem juntas. Francisca reclama de algumas características comportamentais dos brasileiros, enquanto Teresa almeja encontrar um local acessível à realidade escolhida. Uma nova potência emerge às personagens.

A partir desta configuração, o apartamento também se torna um espaço dentro deste corpo-cidade por onde operam os afetos. O aconchego e a proteção encontrados no lar de Francisca, localizado na área central de Belo Horizonte, se dissolve e se choca com a condição financeira de manter certos acessos provenientes do território urbano. Assim, as duas amigas visitam novos lugares para alugar. Francisca sempre com um olhar analítico a cada estrutura da casa: problematiza os costumes brasileiros. De alguma forma, é como se Francisca trouxesse à tona imaginários coletivos sobre a cultura brasileira criados no período colonial.

Estes vestígios se encontram de maneira invisíveis nas paredes e nos azulejos vistos pelas portuguesas nos imóveis para alugar. A coloração é distinta entre os azulejos e se atualiza nas palavras de Francisca como uma forma de desleixo dos brasileiros, remetendo à sua memória de Portugal e à nostalgia associada ao não-pertencimento a este país. O contato entre o objeto e a coisa traz uma nova imagem ao local. Nesta latência emergida de imagens e o contraste com as sensações de pertencimento, a busca por um lugar “para se chamar de casa” oscila de acordo com as afecções geradas por causas exteriores.

Em *A poética do espaço*, Bachelard considera que o sonhador da casa sabe tudo isso, sente tudo isso, e pela diminuição do ser do mundo exterior experimenta um aumento de intensidade dos valores da intimidade (1993, p.224). A sequência finaliza com um corte para as copas de árvores balançando e com o vento iniciando uma nova cena. No intervalo entre os planos, a montagem cinematográfica cria uma imagem associada à mudança por vir na vida das duas amigas; quase como uma nova estação, e se mescla à narração em *voz over* de Teresa.

**Figura 39 - A casa nova e resquícios da memória**



Fonte: Frame do filme

O texto narrado por Teresa de uma forma onipresente se une à sequência de imagens do parque.

De onde venho, meu velho, para onde vou? Mais nenhum traço de comoção dramatiza a minha voz. Estou calmo, lúcido, fumando. Nem preciso rigorosamente escrever uma carta. Ninguém me chama, ninguém espera, ninguém me denuncia. O coração pesa e se refugia silencioso entre possibilidades e apreensões<sup>64</sup>.

O tom das palavras apresenta de maneira poética estas imagens documentais da cidade; um aspecto singular movido pelos afetos de pertencimento e ressignificado pelas formas de habitar a cidade.

A narração possui uma autonomia na montagem, sem se restringir a uma sincronia de imagens através da fala. As diversas camadas criadas pelo filme como um dispositivo se ampliam pelas fronteiras entre o documentário e a ficção. As imagens da cidade se apresentam nas formas de a população usufruir o espaço público, que possuem um aspecto intimista e contrastam com a narração de Teresa em *voice over* que segue até a entrada em quadro desta personagem correndo pelo parque, como vemos na *figura 40*.

---

<sup>64</sup> Referência do filme, A cidade onde envelheço que se inicia em 58 minutos e 14 segundos até 43 segundos.

**Figura 40 - Correndo contra o tempo**



Fonte: frame do filme

A câmera acompanha a corrida de Teresa pela cidade. Nesta perspectiva, o primeiro plano na personagem gera uma imersão de percepções de mundo modificada por linhas internas e externas que a afetam em cada paisagem que atravessa sua trajetória. A cada passo percorrido somos afetados como espectadores e compreendemos as novas corporeidades e ritmos criados por Teresa ao experienciar a cidade de Belo Horizonte. Os tons vermelho da camiseta traz uma atenção a esta mudança interna, este amadurecimento. O corpo suado se alia ao esforço, literalmente, ocasionado pela estética em contato com a matéria neste equilíbrio de forças para se viver diante do campo alucinatório criado em contato com a cidade.

Dessa forma, a percepção ganha uma dimensão dupla que se constitui na relação entre o externo e o interno e assume, segundo Deleuze, uma característica alucinatória. Para o filósofo, a percepção não tem objeto, mas remete a um mecanismo-psíquico das relações entre as pequenas percepções, constituindo um mundo próprio. (FREITAS, 2018, p. 120)

Sendo assim, a corrida traz um aspecto de incorporação à cidade e se une à imanência do corpo errante de Teresa. O trajeto não tem importância, pois segue novos desvios para mover os afetos por meio de multiplicidades. Neste movimento de passos acelerados, o contraste com a paisagem resulta numa abertura de novos territórios, ritmos e tomada de consciência pela personagem para qual caminho seguir em sua vida

na cidade de Belo Horizonte, que se encerra com a ação de olhar para trás e perceber que a vida continua e segue um fluxo.

Tendo em vista o caminho percorrido na realização do filme *A cidade onde envelheço* de Marília Rocha, o espectador se deparou com novas maneiras de observar e experienciar a cidade de Belo Horizonte em conjunto com as personagens portuguesas Francisca e Teresa. Desde a escolha da ida para o Brasil até a chegada à capital mineira, amplia-se uma nova perspectiva de perceber o mundo: os laços são desenvolvidos ao longo da vivência com a cidade.

A mesma terra escolhida por Marília para viver o seu cinema é compartilhada com as personagens, em especial por Teresa, que permite “errar” pela cidade como uma forma de habitá-la e pertencê-la. Mesmo diante das memórias atravessadas por imaginários urbanos entre a terra natal, Portugal e a cidade brasileira, a constante busca em equilibrar a própria vida em um país novo se une ao processo de vivenciar a cidade de dentro e emergir novas subjetividades pelo caminhar.

As escolhas estéticas estabelecidas na obra desta diretora vão além e se compõem em um mapa afetivo entre a tela e o espectador, entre direção e atuação. O cinema de ficção se estabelece por uma linguagem que potencializa os elementos fotográficos e sonoros em uma construção de espaços pelos afetos, com ritmos e intensidades, ocasionados pela montagem cinematográfica em um hibridismo de elementos tanto ficcionais quanto documentais à narrativa.

As passagens e os intervalos geram relações cuja experiência estética se expande em um aspecto de intimidade e empatia àquela realidade apresentada. A cidade de Belo Horizonte, vista pela errância urbana, trouxe afecções para a vida de Teresa junto a uma nova percepção de moradia - a casa voltada às formas de estar no mundo e se permitir aberturas para novas imagens e experiências pelas fronteiras Brasil-Portugal.

### **3.3 - Medianeras: as linhas de fuga pelas fobias na cidade de Buenos Aires**

A obra cinematográfica *Medianeras*: Buenos Aires na era do amor virtual é o primeiro filme de ficção assinado pelo diretor Gustavo Taretto<sup>65</sup> e foi lançado em 2011

---

<sup>65</sup> Informações sobre o diretor Gustavo Taretto disponível em: [https://www.imdb.com/name/nm1391924/?ref=tt\\_ov\\_dr](https://www.imdb.com/name/nm1391924/?ref=tt_ov_dr). Acesso em 21/abril/2021



sob o viés afetivo de compreender a expansão urbana tendo a medianeira<sup>66</sup> como um personagem na narrativa e elemento potencializador das relações humanas na contemporaneidade. A cidade de Buenos Aires não se apresenta apenas como uma locação para o cenário urbano em formação desta narrativa, e, sim, como um corpo afetado que opera devires a quem a habita e produz subjetividades.

O longa-metragem surgiu a partir da experiência do próprio Taretto ao realizar um curta-metragem com o título de *Medianeras* com duração de 28 minutos, em 2005. Neste formato, o diretor tem o intuito de pontuar alterações na maneira de se viver em comunidade através das relações do ser humano com o espaço público das cidades e a inserção do ciberespaço neste modo de vida. A essência narrativa estabelecida no formato de curta-metragem se mantém no longa-metragem com as sequências principais, os pontos de virada e o ator principal que vivencia o personagem de Martín (Javier Drolas). Outras modificações no formato foram decorrentes da ampliação da narrativa à duração proposta, a inclusão de uma coprodução com a Espanha, que inclui a presença da atriz Pilar López como a personagem Mariana.

No processo de construção de imagens ao longo das duas narrativas criadas por Taretto, as construções desordenadas na cidade de Buenos Aires levam à tona o aparecimento de grandes fachadas com anúncios publicitários. A arquitetura aos poucos se descaracteriza em função da formação de um espaço crítico atravessado por um dispositivo de poderes presente no sistema neoliberal que afeta a consciência de quem habita esta cidade nas medianeras. A capital argentina perde a visibilidade do design original; perde a unidade da cidade constituída na forma arquitetônica em prol de um complexo emaranhado conjunto de linhas de forças que extrapolam a especificidade do lugar.

Paul Virilio (2014, p.16) questiona: Onde começa o limite além-cidade? Onde se estabelece a porta sem cidade? A partir dessas indagações, vemos que a cidade se constitui no espaço em transformação, ou seja, um efeito das relações entre linhas visíveis e invisíveis. No intervalo entre passagens, a maneira de vivenciar a cidade se altera. No caso do curta-metragem, o diretor nos apresenta uma Buenos Aires com uma quantidade enorme de medianeras dominando o espaço público, resultado da inserção do sistema neoliberal associado à globalização. Os espaços privados das residências se

---

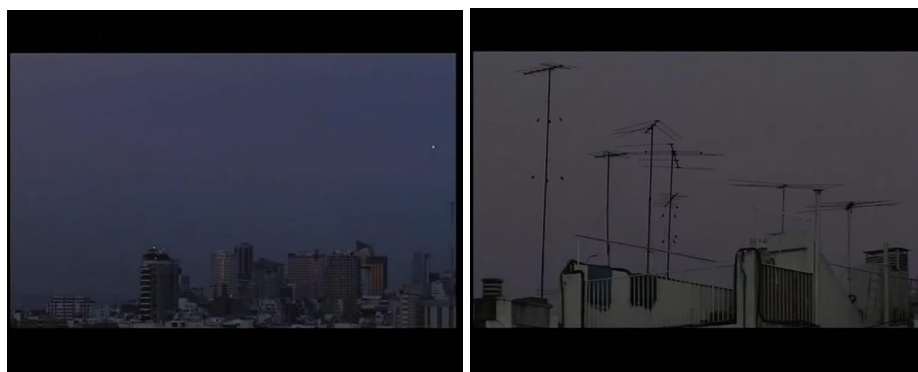
<sup>66</sup> Segundo a definição do dicionário Real Academia Española, o termo “medianera” se refere a uma divisão comum entre duas casas, duas construções ou quinas contínuas.

tornam cada vez menores devido à ausência de iluminação externa. Consequentemente, diminuem a potência afetiva do encontro, gerando fobias nos habitantes.

O espaço construído não o é exclusivamente pelo efeito material e concreto das estruturas construídas, da permanência de elementos e marcas arquiteturais ou urbanísticas, mas igualmente súbita proliferação, a incessante profusão de efeitos especiais que afetam a consciência do tempo e das distâncias, assim como a percepção do meio. Esta desregulamentação tecnológica dos diversos meios é também “topológica” na medida em que constrói não mais um caos sensível e bem visível [...], mas tão prática quanto a construção civil ou das vias de esgoto. (VIRILIO, 2014, p.17)

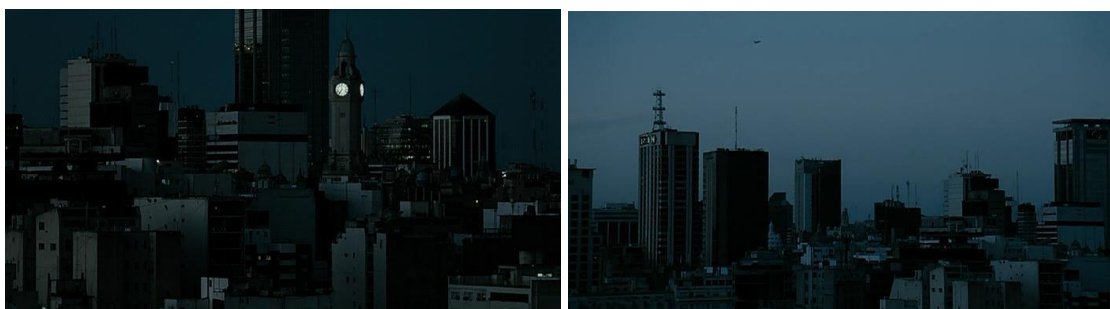
Igualmente, tanto o curta-metragem quanto o longa-metragem se iniciam com a sequência de apresentação do filme através de planos gerais que mostram a verticalização da paisagem da cidade. No primeiro filme, conforme a *figura 41*, vemos o aparecimento de antenas de comunicação, um avião cruzando o céu diante das novas fronteiras criadas na cidade ainda amanhecendo. Já na segunda obra, presente na *figura 42*, a cidade também é vista de noite. A iluminação dos prédios sugere um movimento contínuo. Uma metrópole que nunca dorme.

**Figura 41 - Sequência de abertura do curta-metragem *Medianeras***



Fonte: Frame do filme

**Figura 42 - Sequência de abertura do longa-metragem *Medianeras***



Em ambos os filmes, a perda da referência estética a partir da construção desordenada compõem esta apropriação dos modos operantes da vida humana pelo sistema neoliberal, que se materializa de distintas maneiras na imagem da cidade. Observamos que nas duas obras o diretor propõe o plano do avião atravessando o céu de Buenos Aires. A partir desta configuração, a linguagem cinematográfica sugere novas percepções a este espaço crítico em transformação que se expande além das fronteiras territoriais. É importante pontuar que o tempo de produção de uma obra para outra se desenvolveu em um intervalo de seis anos. Desta forma, o longa-metragem retoma os sintomas presentes na sociedade e que se mantiveram na condução dos reflexos da vida no contemporâneo.

Kevin Lynch nos diz que:

A área urbana contemporânea tem características feitas pelo homem e problemas que frequentemente extrapolam a especificidade do lugar. Ou talvez fosse mais exato dizer que a natureza específica de um lugar pode ser vista, em nossos dias, como resultado das ações e dos desejos humanos. (LYNCH, 2011, p.123)

Na perspectiva de Lynch, criada pelos desejos humanos; no caso desta pesquisa, denominada pelos afetos. As subjetividades apresentadas no filme *Medianeras* - na era do amor virtual exibem uma nova atmosfera afetada pela espetacularização da cidade. Ter o elemento arquitetônico das medianeiras como um sintoma permite ressaltarmos as variações afetivas que derivam no medo decorrente da privação do espaço público. Portanto, a perda da corporeidade é fruto da alteração do espaço urbano pelo viés do consumo e da produtividade no sistema neoliberal que atravessam as relações humanas.

Ao tomarmos o processo cartográfico nesta reflexão sobre o filme *Medianeras* na era do amor virtual, propomos uma metodologia através de uma problematização filosófica aliada à análise filmica e refletimos sobre o processo de urbanização da cidade de Buenos Aires, um corpo-cidade, a cidade como corpo político. Observamos que ela atua como um dispositivo agenciado por afetos ao compor as relações humanas de seus habitantes através da produção de narrativas pela errância urbana.

Neste movimento de conexão de pensamentos, é importante ressaltar o conceito de *Medianeras* proposto por João Pedro Mesquita Amorim em sua pesquisa “As

medianeras em Buenos Aires - o terceiro alçado como elemento de composição do espaço urbano”. Ele levanta um novo panorama de imagens a partir deste componente proveniente da construção civil sem freio que contrasta com a monumentalidade na formação da capital argentina na contemporaneidade.

Dada a preponderância que a parede medianeira detém ao perfil da rua, esta é explorada, sobretudo, através da sua utilização com telas publicitárias ou campanhas políticas. A medianeira é o modo de exposição de forma favorável que representa, a par dos letreiros que se inclinam sobre o percurso. (AMORIM, 2015, p. 15)

Em diálogo com esta noção de *entres*, constituída também pelas medianeras de forma física, estabelecemos as distâncias entre devires na construção arquitetônica. A cidade de Buenos Aires, que se debruçou por longos anos sobre o imaginário coletivo de ser a parte da Europa nas América do Sul, sofre com as alterações da paisagem urbanística em decorrência da aceleração imposta pela racionalidade neoliberal e se compõe em uma arquitetura de limites e fraturas que a rasgam.

A cidade, armada por uma nova trama de vetores, acelera, se desloca. Um espaço complexo é instaurado pela justaposição dos dispositivos. O impulso provoca sucessivas defasagens e arritmias, coisas rateiam e param, outras são submetidas a uma força desagregadora. O tecido se esgarça, fraturas rasgam a cidade. Um estilhaçamento que converte a nebulosa urbana num amálgama de áreas desconectadas. (PEIXOTO, 2009, p. 349)

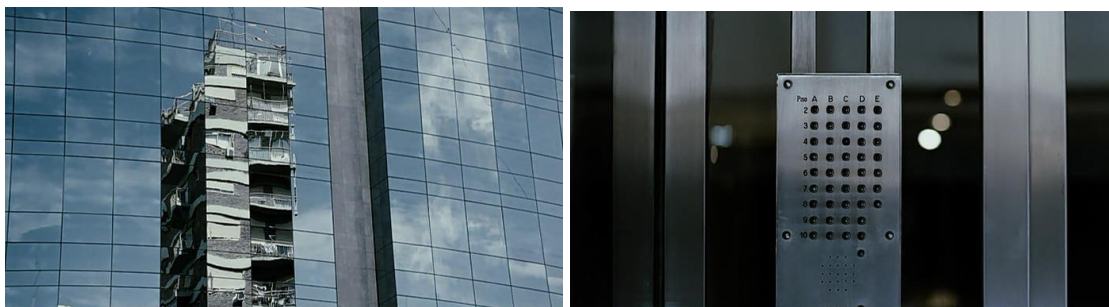
Em concordância com a apresentação dos planos de ambiência do espaço urbano, escutamos a voz de Martín em *off* explicando o acelerado crescimento da cidade de Buenos Aires, sem planejamento, como consequência da especulação imobiliária. Somos conduzidos pela fala deste personagem e percebemos características operantes de uma sociedade racional que está endividada pela imensa quantidade de aluguéis. Além disso, somos bombardeados por prédios espelhados que instauram um estado de vigilância com relação ao uso das áreas livres no espaço público da cidade, como é analisado por Paul Virilio.

Esta mudança dos dispositivos de poderes por meio das estruturas arquitetônicas atravessam as sociedades de controle na contemporaneidade. Estas mantêm moldes hierárquicos que criam espaços habitacionais de acordo com o poder aquisitivo e as imposições do “mercado” da construção civil, ou seja, o dinheiro delimita o acesso a

uma melhor qualidade de vida. Para Deleuze, no livro *Conversações*, “na sociedade de controle, o essencial não é mais uma assinatura nem um número, mas uma cifra [...]. Os indivíduos tornaram-se “dividuais”, divisíveis, e as massas tornaram-se amostras, dados, mercados ou bancos”. (DELEUZE, 1992, p.222)

Retomamos o filme: a narração em *off* de Martín esclarece a linguagem numérica presente na marcação dos andares dos prédios. Quanto mais distante da letra A, maior a diferença ao acesso a uma moradia de qualidade. Sendo assim, o personagem nos diz que “os privilegiados são identificados pela letra A, às vezes B. Quanto mais à frente no alfabeto pior o apartamento. Vista e claridade são promessas que poucas vezes se concretizam”<sup>67</sup>. Desta maneira, vemos que as cifras delimitam a ocupação do espaço urbano e geram fissuras que contrastam com a imagem da cidade de Buenos Aires.

**Figura 43 - A sociedade de controle**



Fonte: Frame do filme

A expansão de apartamentos pequenos, sem ventilação e com pouca quantidade de luz colaboram para a composição de um espaço de confinamento e propício para doenças, em especial, as mentais. A partir desta configuração, estabelecemos a constante luta entre as linhas visíveis e as invisíveis para compor o equilíbrio nas relações humanas na cidade de Buenos Aires. Para Spinoza (2009, p.105), este equilíbrio é demonstrado por meio do *conatus*, num esforço pela busca de uma perfeição por meio desta variação afetiva. Sendo assim, o personagem Martín compara a falta de planejamento à vida humana e, inclusive, confirma que possui todas estas enfermidades (descritas numa narração em *off*).

Buenos Aires cresce descontrolada e imperfeita. É uma cidade superpovoada num país deserto. Uma cidade onde se erguem milhares e milhares de prédios... sem nenhum critério... Provavelmente essas

<sup>67</sup> Referência do filme, Medianeras que se inicia em 03 minutos e 12 segundos até 26 segundos.

irregularidades nos refletem perfeitamente. Irregularidades estéticas e éticas.<sup>68</sup>

O aspecto comparativo entre as imagens mostradas na sequência de abertura do filme se une ao estado de espírito de Martín como um desabafo. A escolha do recurso em *off* para compor parte da linguagem cinematográfica propicia um aspecto de diálogo com relação à psique humana em virtude das linhas de fugas compostas por esta desterritorialização. Assim sendo, “o som toma poder sobre uma série de imagens”. (DELEUZE, 1992, p.56); resgata o afeto e levanta singularidades do espaço urbano.

A narração em *off* se inicia nos primeiros 30 segundos e vai até 4 minutos do filme. Não vemos o personagem Martín ainda nas telas, apenas escutamos o relato nesta descrição vivenciada pela perda de corporeidade do espaço urbano da cidade: (*vivemos como quem está de passagem por Buenos Aires... Somos criadores da cultura do inquilino... Prédios menores para dar lugar a outros prédios ainda menores*).<sup>69</sup>

Neste emaranhado de linhas de forças constituídas pelo dispositivo social atrelado à cidade, a narração em *off* de Martín dá acesso às oscilações afetivas derivadas de fobias que são potencializadas pela montagem cinematográfica por meio das relações de troca entre ele e as pessoas no seu ambiente. Ao final deste *off*, adentramos um apartamento e vemos Martín, pela primeira vez, em frente ao computador, e somos convidados, como espectadores, ao mesmo afeto por este universo de isolamento social.

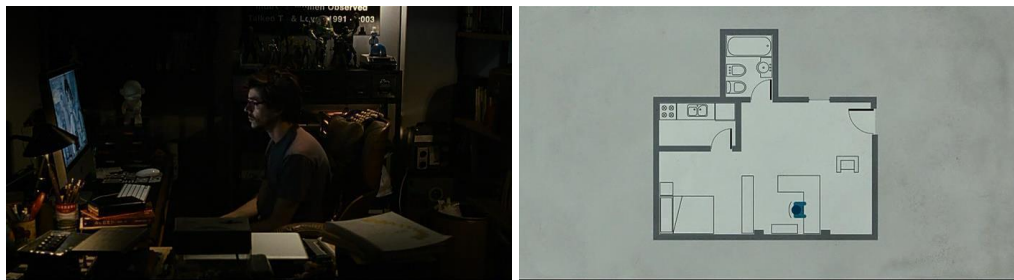
As imagens da arte são operações que produzem uma distância, uma dessemelhança. Palavras descrevem o que o olho poderia ver ou expressam o que jamais verá, esclarecem ou obscurecem propositalmente uma ideia. Formas visíveis propõem uma significação a ser compreendida ou a subtraem [...]. Todas essas relações definem imagens. (RANCIÈRE, 2012, p.15)

---

<sup>68</sup> Referência do filme, Medianeras que se inicia nos primeiros 35 segundos e segue até 01 minutos e 18 segundos.

<sup>69</sup> Referência do filme Medianeras que se inicia em 01 minuto e 49 segundos e segue até 02 minutos e 24 segundos.

**Figura 44 - Apartamento de Martín: planta e a realidade**



Fonte: frame do filme

O embate ocasionado pelos planos da cidade em transformação aliada à narração *off* de Martín de maneira paralela cria um choque de ideias pelo viés da montagem cinematográfica. Desta maneira, emerge uma nova produção de subjetividades entre a imagem fílmica e a percepção do espectador que se afeta neste intervalo entre os planos. Surge aí um imenso dispositivo na relação entre o cinema, a cidade e os afetos e se une ao *corpus* desta pesquisa.

Nesta perspectiva, o consciente e o inconsciente se entrelaçam na composição da forma fílmica. As imagens cinematográficas têm o poder de abrir uma nova percepção ao acontecimento criado pela arquitetura modificada da cidade. Ao observar Martín em frente à tela do computador em um ambiente pequeno e com pouca iluminação, ressaltamos os fenômenos presentes na inserção invisível da racionalidade neoliberal à vida humana. Como o próprio personagem narra durante os minutos iniciais do filme, as fobias constituem parte da sua essência afetada e refletem nesta cidade, ou seja, neste corpo político.

Para Bauman (2009, p.71), as cidades se transformaram em depósitos de problemas causados pela globalização. O medo e a insegurança são mitigados pela conservação das diferenças e também pela possibilidade de se mover livremente pela cidade. Os planos da cidade de Buenos Aires em transformação se unem às especificidades derivadas do medo e se estabelecem em uma sociedade de controle. Estas características constituem o complexo estrato que atravessa a vida de Martín e o medo de sair de casa e se relacionar com a cidade.

Em uma consulta de rotina, o psiquiatra de Martín comenta sobre as dosagens de medicação do paciente após dois anos de tratamento de síndrome de pânico, que o mantiveram recluso em seu apartamento. Ele apresenta uma nova forma de tratamento

para amenizar os efeitos da fobia adquirida pelo isolamento social. É importante lembrarmos que Martín estava trabalhando há 10 anos com a criação de websites e ficava quase o dia inteiro sentado em frente às telas dentro de uma kitnet de aproximadamente 40 metros quadrados, conforme apresentado na *figura 44*.

Martín tem o desafio de caminhar pela cidade e tirar fotografias como uma estratégia de se conectar com o espaço público novamente, além da possibilidade de cura de suas enfermidades e do descobrimento da cidade e das pessoas. Desta maneira, a errância urbana se torna uma ferramenta de reflexão às narrativas imersas e potencializa um novo olhar ao filme: a capacidade do encontro e a essência da vida perdida pela experiência de se vivenciar a cidade de Buenos Aires.

Na dissertação de mestrado *Medianeras no cinema e na cidade: sensibilidade contemporâneas em El hombre de al lado (2009) e Medianeras (2011)*, a pesquisadora Suelen Caldas de Sousa Simão enfatiza o caminhar de Martín pela capital portenha como algo semelhante a “uma espécie de flâneur atento à cidade, embora não necessariamente às pessoas. As fotografias de Martín são na verdade a poética da cidade. (SIMÃO, 2018, p.90). O caminhar se torna uma força propulsora para o movimento de Martín diante das fobias que o prendiam.

Assim, o caminhar revela-se um instrumento que, precisamente pela sua intrínseca característica de simultânea leitura e escrita do espaço, se presta a escutar e interagir na variabilidade desses espaços, a intervir no caminho do devir com uma ação sobre o campo, no aqui e agora das transformações, compartilhando desde dentro mutações daqueles espaços que põem em crise o projeto contemporâneo. (CARERI, 2013, p.32-33)

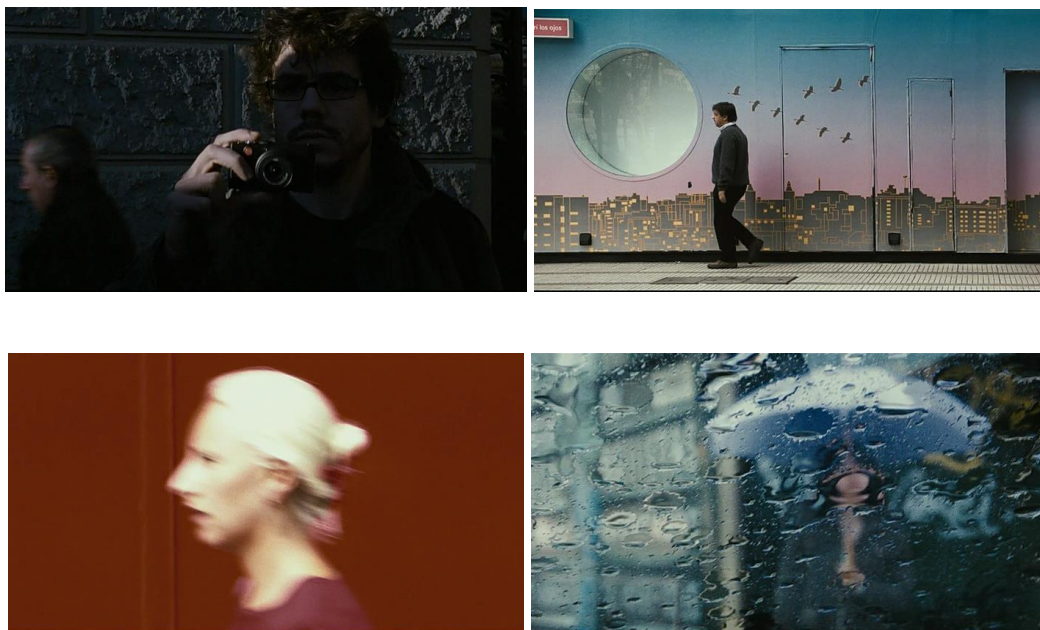
Nesta perspectiva de se reconectar com a cidade, as imagens fotografadas por Martín buscam uma beleza que percorre o espaço público. Paralelamente, as fotografias que surgem na tela e a voz em *off* de Martín relatam o processo de ressignificação da cidade pelas narrativas que o afetam em um sentimento de pertencimento. Assim, Martín nos diz que: “procurar a beleza mesmo onde ela não existe. Observar é estar e não está. Ou talvez estar de uma maneira diferente”<sup>70</sup>, conforme vemos na *figura 45*.

---

<sup>70</sup> Referência do filme, *Medianeras* que se inicia em 06 minutos e 05 segundos e segue até 06 minutos e 13 segundos.



Figura 45- As fotos da cidade por Martín



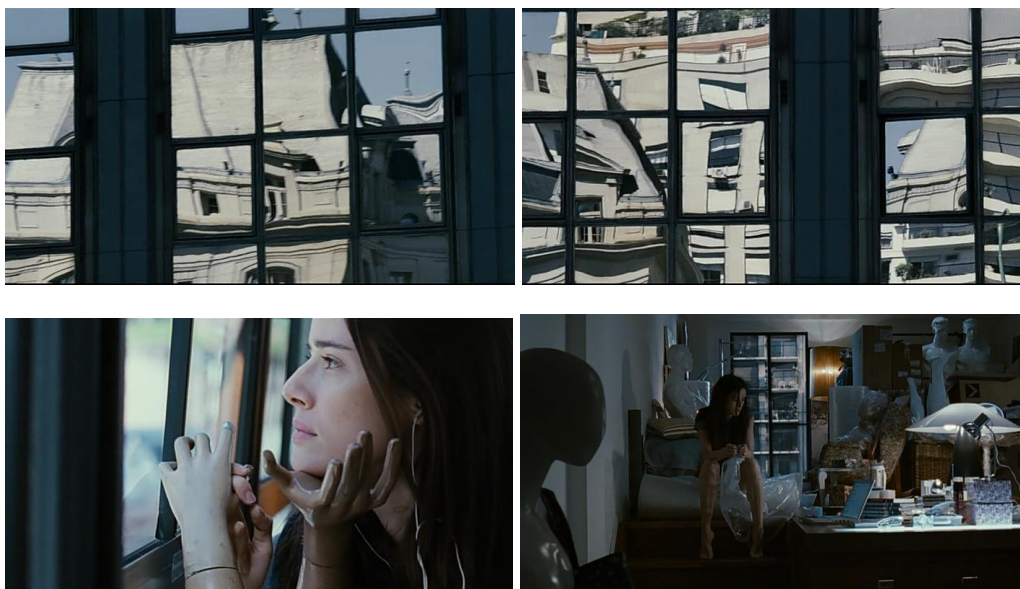
A cada rosto ou objeto fotografado, Martín entra em contato com a coisa pelo processo de atualização da lembrança sobre a experiência da cidade, tal qual a formação das memórias humanas para Henri Bergson (1999). Ressaltamos que neste movimento ocasionado pelo movimento das linhas de força, a duração se estabelece pela intensidade na formação de imagens na ação presente. Para o autor, “a nossa vida psicológica pode se manifestar em alturas diferentes, ora mais perto, ora mais distante da ação, conforme o grau de nossa atenção à vida” (BERGSON, 1999, p.7). Desta forma, a sequência de imagens se constrói de distintas formas e emergem subjetividades destas latências – algumas com foco, outras sem. Detalhes para o primeiro plano e com perspectiva, sempre potencializando uma nova percepção de mundo diante do medo que o controlava.

A sensação de medo não se restringe a Martín; afeta também a outra protagonista do filme, Mariana. A personagem interpretada pela atriz espanhola Pilar Lopez surge na narrativa com recursos de linguagem muito semelhantes ao apresentado na trajetória de Martín. Um corte é realizado e seguimos com uma câmera em movimento pelos reflexos da fachada de prédios da capital argentina. Entra a voz em *off* de Mariana: *Há dois anos sou arquiteta, mas ainda não construí nada. Nem um prédio, nem uma casa, nem um banheiro. Nada. Só umas maquetes inabitáveis e não só por*

*causa de escala*<sup>71</sup>. Em seguida, vemos Mariana observar a cidade pela janela, apoiada por braços de um manequim de plástico dentro do ônibus em movimento.

A partir do aspecto comparativo, a narração de Mariana *in e off* alternam na tela. Os planos da cidade em construção contrastam com as palavras da personagem em um jogo composto pelo existencialismo humano já que o seu relacionamento afetivo se arruinou após quatro anos de duração. A diminuição da potência de agir entre o casal, criou uma sensação de estranhamento e medo. Mariana precisou estar sozinha novamente para tomar consciência e se separar, e, conseqüentemente, mudar. Reconhecer-se como pessoa, conforme seu relato através da sua narração em *off*: “uma noite me peguei olhando para ele e entendi tudo. Eu o senti pela primeira vez distante... Como se fosse um total desconhecido. Tão desconhecido que tive até medo de estar com um estranho. E aqui estou no apartamento que abandonei para morar com ele...”<sup>72</sup> Diante do vazio em não exercer a profissão de arquiteta, Mariana sente a vigilância criada pelos materiais espelhados na fachada dos prédios. A sensação de controle constituída pela construção civil é o oposto vivenciado pela personagem dentro do próprio apartamento desorganizado e caótico após o término do relacionamento.

**Figura 46 - A vida de Mariana**



Fonte: frame do filme

<sup>71</sup> Referência do filme, Medianeras que se inicia em 07 minutos e 32 segundos e segue até 07 minutos e 46 segundos.

<sup>72</sup> Referência do filme, Medianeras que se inicia em 21 minutos e 51 segundos e segue até 22 minutos e 17 segundos.

Adentramos na vida de Mariana tendo a palavra como fio condutor, o caos do ambiente interno busca linhas de fuga na cidade pelos imaginários urbanos criados pela personagem. Mariana segue com a narração e comenta sobre os materiais feitos na construção do Planetário de Buenos Aires, o edifício que mais têm afeto pela cidade. “Sempre entro, esperando que decole e me leve a outro lugar. Se bem que o planetário me põe mais no meu lugar. Lembrar que o mundo não gira ao meu redor”<sup>73</sup>. Nesta tentativa de sair da própria realidade, a arquiteta encontra no planetário uma resposta para compreender o seu mundo não apenas pelo individualismo, mas por um sintoma que atravessa o coletivo nas sociedades contemporâneas.

Após a apresentação dos dois personagens principais neste primeiro ato, o filme é transcorrido pelas estações do ano como uma ferramenta para compreendermos as mudanças físicas e mentais de Martín e Mariana no espaço urbano durante a próxima hora. As linhas de fuga aparecem na constante alteração do espaço físico e mental pelas ruas de Buenos Aires. Com o decorrer da narrativa, o clímax surge na primavera e, conseqüentemente, a capacidade de acontecer o encontro também.

Martín e Mariana são vizinhos, porém nunca se esbarraram nas ruas da Avenida Santa Fé. O primeiro segue a fotografar as ruas da cidade e se depara com uma vitrine montada por Mariana e para por alguns segundos. Ambos não se veem. A partir do pertencimento, os protagonistas atuam na cidade como uma possibilidade para oscilar os afetos e comporem novas percepções de mundo após o término de seus relacionamentos amorosos. Buscam se enxergar neste espaço urbano e rompem com as fobias que operam suas vidas.

**Figura 47 - Vitrines de Mariana**



Fonte: frame do filme

---

<sup>73</sup> Referência do filme, Medianeiras que se inicia em 09 minutos e 24 segundos e segue até 09 minutos e 42 segundos.

Diante da profissão de arquiteta não exercida, Mariana constrói vitrines para lojas na capital portenha. Ao contrário do frame que vemos na *figura 47* (do apartamento caótico da personagem, com várias caixas de papelão em decorrência da diminuição da potência afetiva e as fobias adquiridas), as vitrines urbanas se tornam uma janela de organização e beleza para seu universo. Neste lugar, Mariana tem a sensação de ser vista e apreciada por quem cruza pelo seu caminho. Ao compor um vínculo de projeção e identificação com o mundo, interage apenas com manequins. Segundo Armando Silva, as vitrines urbanas são como um espaço de desejos. Neste caso da reflexão, são como passagens dos afetos.

A vitrina é uma janela. Nela construímos um espaço para que os outros nos olhem, mas também para olharmos através dela. Mais ainda, pela maneira como nos olham, podemos compreender como nos projetamos e, pela forma como a vitrina é projetada, podemos entender como ela quer ser vista. Assim, a vitrina constitui-se num jogo de olhares, uns que mostram, outros que veem, uns que olham como os veem, outros vêem sem saber que são vistos. (SILVA, 2011, p.27)

Neste jogo de relações que atravessa a vida de Martín e Mariana, a produção de desejos ocorre de maneira efêmera e tem o intuito de retomar o afeto do amor em suas vidas. Com o desenvolvimento do filme, os personagens interagem com distintas pessoas encontradas em sites de relacionamento, no caso de Martín. Já Mariana, conhece um rapaz em uma aula de natação. São tentativas de preencher o vazio de suas existências. O curto intervalo de tempo entre o encontro e a falta de diálogo promovia o estranhamento e, conseqüentemente, a frustração associada à tristeza.

Tendo em vista essas relações vivenciadas pelos personagens, a montagem cinematográfica consolida a forma dramática do filme, permitindo ao espectador se projetar nos universos de Mariana e Martín pelo ritmo criado nestes encontros, ou, podemos inferir nos desencontros. Segundo Tarkovski (1998, p. 135), em *Esculpir o tempo*, o ritmo de fluir do tempo ali está, dentro do quadro, como única força organizadora do extremamente complexo desenvolvimento dramático.

Ao percorrermos o caminho criado pela montagem cinematográfica nesta narrativa, vemos a importância gerada por esse movimento entre imagem e som para compor um todo, como mostrado na *figura 48*. Sendo assim, “cortar é mais que um método conveniente de tornar contínua a descontinuidade. É, em si, pela força dessa

paradoxal subitaneidade, uma influência positiva na criação do filme”. (MURCH, 2004, p. 21)

**Figura 48 - O refúgio de casa e a exposição na vitrine**



Fonte: Frame do filme

Neste momento mostrado na *figura 48*, a narrativa se encontra no terceiro ato. Marina sofre sozinha em casa, o ambiente está pouco iluminado. O corpo encolhido e as lágrimas se aliam ao som de um piano tocando. O tom da trilha sonora instrumental atenua o sofrimento da personagem, que em um súbito movimento bate a mão na parede como forma de alívio. O corte realizado pela música gera uma variação sobre os afetos que atravessam Mariana ao promover uma tomada de consciência.

A exposição da vitrine e a entrada de luz pela cidade incutem uma atmosfera que geram uma oscilação afetiva. São acontecimentos que permitem que Mariana se compare aos manequins e reflita sobre a necessidade de ser vista e se movimentar, de não permanecer paralisada devido aos medos, conforme ela apresenta numa narração. “Só a luz de uma manhã tão clara...me deixou ver com clareza o reflexo. Tarde, como sempre, percebi que eu era na vitrine como um manequim imóvel, silenciosa e fria”<sup>74</sup>. A sequência se finaliza com a saída de Mariana da vitrine tomada pelo desejo de viver.

Observamos, na narrativa, o marco delimitado pela primavera, simbolizando o encadeamento de ações e a resolução do filme. O recurso da narração em *off* retoma a

<sup>74</sup> Referência do filme, Medianeras que se inicia em 1h06 minutos e 07 segundos e segue até 1h06 minutos e 24 segundos

linguagem cinematográfica pela voz de Mariana que explica sobre os diversos usos da medianeira na cidade de Buenos Aires. Seguimos com os planos, exemplificando esses *entres* físicos e mentais, nossas alegrias e tristezas, ou seja, enfatizando as variações afetivas ocasionadas pelo entrelaçamento do dispositivo da cidade através do contato com o espaço urbano.

*Superfícies que nos dividem e lembram a passagem do tempo. A poluição e a sujeira da cidade. As medianeras mostram nosso lado mais miserável. Refletem a inconstância, as rachaduras, as soluções provisórias. É a sujeira que escondemos debaixo do tapete. Só nós lembramos a ele quando submetidas ao rigor do tempo...elas aparecem sob anúncios... As medianeras viraram mais um meio de publicidade que, em raras exceções, consegue embelezá-las...Ultimamente lembram a crise econômica que nos deixou assim... Existe uma saída, uma rota de fuga. Ilegal, como todas as rotas de fuga. Em clara desobediência às normas de planejamento urbano.*

Tanto Mariana quanto Martín são movidos pelo desejo de mudar o estado de suas vidas. Ambos terminam, também, por serem afetados pelas linhas de força do sistema neoliberal e permitem a criação de medianeras no espaço doméstico de seus apartamentos como uma fuga. A abertura da fresta física converge para uma nova configuração para a essência de suas vidas. Embora seja uma apropriação da publicidade compor esses espaços como uma intervenção urbana na cidade, essas áreas permitem a circulação de ar e diminuem as crises pessoais dos habitantes dos minúsculos apartamentos.

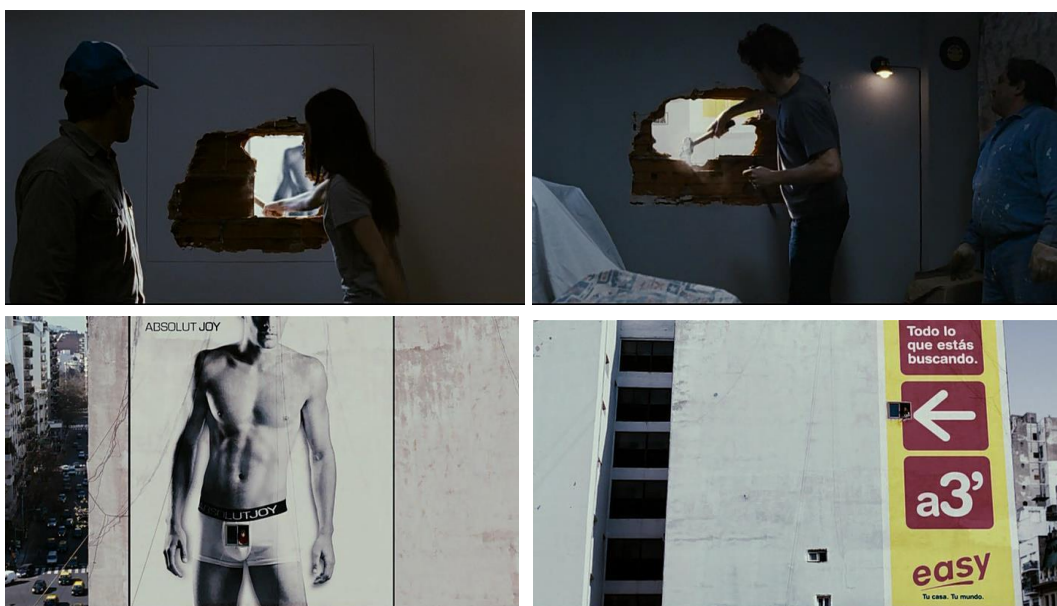
Desta forma, os anúncios colocados nas medianeras de Martín são relativos a uma propaganda de cueca e o de Mariana de um empréstimo bancário. A escolha destes temas apresentou um aspecto bem-humorado à narrativa e sugestão para o encontro final dos personagens. Mariana aparece ao lado de uma seta com os dizeres: *Todo lo que estás buscando*; enquanto Martín surge na abertura da cueca chamada *absolut joy* (que significa alegria absoluta). Ainda numa perspectiva de mudança, o ponto de virada referente ao final desta sequência se concretiza quando Martín e Mariana vão em direção à janela, a luz passa pelos seus rostos e eles se veem pela primeira vez em cada medianeira como uma sugestão ao *happy end* ao escutarem a música *True love will find you till the end* de Daniel Johnston de maneira diegética pelo rádio. Sendo assim, a montagem cinematográfica potencializa o fio condutor presente nesta sequência.

*True love will find you in the end  
You'll find out just who was your friend*

*Don't be sad, I know you will  
But don't give up until  
True love will find you in the end  
This is a promise with a catch  
Only if you're looking can it find you  
Cause true love is searching too  
But how can it recognize you  
If you don't step out into the light, the light  
Don't give up until  
True love will find you in the end*

75

**Figura 49 - As aberturas das medianeiras no apartamento de Martín e de Mariana**



Fonte: frame do filme

Após a criação das medianeiras, as vidas de Martín e de Mariana se transformam. O medo predominante no início do filme decorrente aos modos de trabalho de cada personagem se unia ao estado presente em suas casas. O apartamento escuro de Martín agora tem iluminação. Já Mariana organiza o apartamento e cuida de uma planta, algo distinto ao caos e à desordem das primeiras cenas entrelaçadas pela tristeza. De uma forma irônica e ao mesmo tempo singular, as medianeiras se tornaram um rizoma para a passagem dos afetos dos protagonistas, afetados pelo espaço onde habitam.

---

<sup>75</sup> O amor verdadeiro irá te encontrar no fim/Você irá descobrir que era apenas seu amigo/Não fique triste, eu sei que você irá/Mas não desista até que/O amor verdadeiro encontre você no fim/Isso é uma promessa com um prendedor/Só se você estiver procurando o amor irá te encontrar/Porque o verdadeiro amor também está procurando/Mas como o amor poderá te reconhecer/A menos que você saia debaixo da luz?/Não fique triste, eu sei que você irá/Mas não desista até que/O verdadeiro amor encontre você no fim. (Tradução nossa)

Quando Martín caminha pelo espaço urbano e se depara com a vitrine construída por Mariana, percebemos o comportamento da rua como um espaço de experiência de afetar e ser afetado. Desta forma, a cidade, como lugar de formação e conexão com o mundo, traz linhas de fuga ao coletivo e uma sobrevivência ao sistema neoliberal. A sociedade de controle implantada, assim como todas as crises ocasionadas pela luta de classes (especialmente nas letras do alfabeto nos apartamentos) seguem além das fronteiras do espaço crítico.

Consideramos a ética spinozista como elemento propulsor para a análise filmica desta narrativa. Spinoza (2009, p.107) estabelece o afeto da alegria nesta direção e busca uma compreensão da essência da vida humana. Percorremos as angústias e as fobias de Martín e Mariana através de planos da cidade e da narração destes personagens, observamos as oscilações afetivas e a tomada de consciência diante dos embates envolvidos pelo sistema neoliberal em suas vidas. A era virtual, presente no título, levanta mais um elemento sobre a cidade: a perda da corporeidade, ou seja, a produção de subjetividades no espaço urbano.

A entrada de luz na vida de Mariana e de Martín compõe um novo acontecimento em suas vidas e impulsiona o movimento para o encontro pelo viés da alegria, não mais aprisionado pela diminuição da potência afetiva à realidade vivenciada. Para Spinoza (2009, p. 140), o desejo é a própria essência do homem, enquanto esta é concebida como determinada, em virtude de uma dada afecção qualquer de si própria, a agir de uma maneira. Retornamos a uma das definições de afeto e às singularidades presentes na estrutura física das medianeiras para compreender a resolução narrativa criada pelo cinema.

O filme traz uma crítica às ligações e aos cabeamentos que cruzam as cidades. A narração em *off* de Mariana ressalta os planos da cidade interligada em cabos: “Quando vamos ser uma cidade sem fios? Tantos metros de cabo servem para nos unir ou manter afastados cada um em seu lugar?”<sup>76</sup> A ideia vendida pelos grandes empresários em promover o acesso à comunicação reduz a capacidade de uso da língua, que se delimita a um vocabulário simples e de poucos caracteres.

Nesta perspectiva agenciada por relações, Mariana e Martín estabelecem um contato em uma sala de bate-papo, como vemos na *figura 50*. O espaço virtual é novo

---

<sup>76</sup> Referência do filme, Medianeras se inicia em 1h 13 minutos e trinta e 39 segundos e segue até 1h 13 minutos e 55 segundos.



para Mariana. Martín explica a necessidade de se identificar como homem ou mulher. Ela tem dificuldade em se comunicar com alguém que não conhece e resolve sair da sala. Em uma tentativa de mantê-la, Martín apresenta uma lista de perguntas para ela responder sobre conteúdo genérico.

Objetiva, Mariana pergunta para ele o que ele tinha feito naquele dia. Com rapidez no teclado, Martín comenta todas as ações do seu dia quase como uma sessão de terapia. No final, envia uma mensagem perguntando se Mariana fugiu. Ela explica o próprio dia e enfatiza sobre a busca em aprender a viver sozinha novamente. Inicialmente, o espaço que se localiza para mensagens rápidas se abre para uma nova possibilidade de comunicação para o dia seguinte. Martín envia o número de seu celular e propõe que Mariana o ligue para motivá-lo a ir a aula de natação como uma espécie de acordo. Porém, a falta de energia rompe com a tentativa de uma comunicação. Ambos descem para comprar velas na loja do bairro no escuro, mas não se veem. Ao pegarem o pacote, encostam as mãos e tomam um choque. O contato é restabelecido e, igualmente, a troca de energia entre eles. No entanto, o encontro se mantém às escuras.

**Figura 50 - O encontro às escuras entre Mariana e Martín**



Fonte: frame do filme

Neste híbrido conjunto entre as relações humanas mostradas por Martín e Mariana no filme *Medianeras* - a era do amor virtual, acreditamos que a cidade se tornou o elemento fundamental para a passagem dos afetos na composição da narrativa.

Partimos da errância urbana na propulsão das subjetividades, que, ao longo dos trajetos e dos percursos se deparam com vitrinas na forma de se vivenciar o espaço urbano. No entanto, as medianeras seguem além de um fenômeno ou um sintoma da sociedade contemporânea associado ao isolamento social. Abre uma linha de fuga, uma janela para o encontro entre os afetos e a cidade.

### **3.4- *O décimo homem*: os encontros pelas vias de um bairro judeu em Buenos Aires**

A inserção do sistema neoliberal a partir dos anos de 1990 caracterizou uma racionalidade aos modos de gestão política, econômica e cultural por meio da globalização - e não foi distinto na Argentina. Este país, após um longo período de ditadura militar atravessado pela Guerra das Malvinas<sup>77</sup> se mantém em uma crise financeira que perdura até a atualidade. Nesta zona de indiscernibilidade, a cidade se torna um corpo político para as narrativas criadas a partir do Novo Cinema Argentino ao emergir às subjetividades de um espaço em devir dentro do dispositivo cinematográfico.

Retomamos os fundamentos do Novo Cinema Argentino (NCA) para compreendermos o cinema contemporâneo realizado na atualidade. A partir da configuração econômica presente no país, os afetos se estabelecem por um conjunto de relações ao promover uma estética singular às formas de produção destas imagens operadas pelo imaginário construído com cinema industrial clássico hollywoodiano. No livro *New Argentine Film-other worlds*, Gonzalo Aguilar nos apresenta um pensamento crítico sobre as transformações realizadas nas produções cinematográficas e os caminhos gerados com este desafio em se fazer a sétima arte em um país latino-americano.

Várias virtudes da nova geração de cineastas é uma compreensão que sem uma transformação da indústria cinematográfica. Não existe nenhuma possibilidade de sustentar um projeto pessoal. Portanto, embora seja verdade que exista profundas diferenças com relação a poética do novo cinema de outras perspectivas. É completamente justificado apontar que um novo regime foi constituído através dos recentes filmes e que este regime poderia ser denominado, sem

---

<sup>77</sup> A Guerra das Malvinas foi um conflito entre Argentina e Grã-Bretanha no ano de 1982. O governo argentino invadiu a região com o intuito de resgatar este território na América do Sul. Estes fracassaram e a soberania territorial se mantém no domínio inglês.

hesitação, “novo cinema argentino”. (AGUILAR, 2008, p.8-9 - Tradução nossa)<sup>78</sup>

Sendo assim, o cinema atua como um dispositivo complexo e entrelaçado por multiplicidades neste jogo de relações que compõem o *corpus* desta reflexão em conjunto com as cidades e os afetos. Ao pensarmos nesta rede e nos movimentos ocasionados entre linhas visíveis e invisíveis, vemos que as subjetividades passam por distintos eixos na cartografia da cidade. Desta forma, surgem novas maneiras de revelar os protagonistas sociais deste país pelas fissuras e rompimentos.

Nesse novo movimento dentro do cinema argentino pela noção de rizoma, a produção cinematográfica busca financiamento externo para a execução dos filmes do Novo Cinema Argentino. Percebe-se uma tendência de muitos diretores e diretoras se tornarem produtores de suas próprias obras e o desenvolvimento da língua inglesa para a negociação dos projetos no mercado internacional. Estes direcionamentos para a execução da obra não restringe a extrema importância do órgão estatal, INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) para a consolidação e desenvolvimento das obras argentinas e o processo de desenvolvimento de um filme para este movimento cinematográfico reflete nas ferramentas de criação destas imagens.

As temáticas associadas às narrativas do NCA se conduziam em um espaço de desterritorialização a partir de uma crise econômica gerada por linhas segmentadas ocasionadas pelo processo de globalização. Observamos a construção de imagens afetadas pelo espaço, neste caso, o urbano, incorporada às mudanças dos modos trabalhistas, as alterações das classes sociais, a inserção dos meios de comunicação e o consumo predominante gerado pelo embate entre linhas imaginárias na formação dos sintomas do contemporâneo nesta cidade-corpo.

As conexões criadas no âmbito do fazer cinematográfico atravessados pelo panorama audiovisual desenvolvido pelo Novo Cinema Argentino refletem na obra de Daniel Burman, o diretor e roteirista do filme *O décimo homem* (2016) e constitui a última análise fílmica nesta dissertação. A narrativa fundamentada no bairro judeu *Once*

---

<sup>78</sup>Among the virtues of the new generation of filmmakers is an understanding that without a transformation in the film industry, there is no possibility of sustaining a personal project. Thus, although it is true that there are profound differences within the poetics of the new cinema from other perspectives. It is absolutely justifiable to point out that a new creative regime was constituted through the movies of recent years and that this regime could be denominated, without hesitation, “the new cinema Argentine”. (AGUILAR, 2008, p.8-9)

apresenta uma experiência pela errância urbana na vida de Ariel, um jovem judeu, imigrante em Nova York que retorna a Buenos Aires para um encontro de família. Em meio a caminhadas e desencontros, o personagem se afeta com o espaço urbano e retoma a consciência da essência perdida em sua vida.

A partir da perspectiva da cartografia social como proposta metodológica para esta pesquisa, a trajetória cinematográfica de Daniel Burman se relaciona como um mapa aberto através da prática, da experiência com o espaço urbano e das múltiplas entradas criadas pelos rizomas. O espaço do bairro, da rua, da casa e do trabalho se conectam a impulsões exteriores, emergindo as subjetividades latentes e criando novas narrativas por meio deste movimento, como apontado por Milton Santos (2006, p. 213): “cada lugar é, à sua maneira, o mundo”.

A biblioteca nacional da Argentina realizou uma entrevista<sup>79</sup> com Burman em 2016. Nesta conversa, o diretor comenta sobre a experiência de fazer cinema, já que ainda na Faculdade de Direito de Buenos Aires ganhou um concurso de curta-metragem com *Historias Breves*, promovido pelo INCAA, em 1995. Assim, surge sua primeira obra-cinematográfica, *Enroladinho (Niños Envueltos)*, com duração de 13 minutos. Vale ressaltar que neste período já se desenvolvia o Novo Cinema Argentino e Burman adentra a este universo reverberando os fundamentos deste movimento cinematográfico nos seus projetos.

O cotidiano se torna uma característica essencial para Burman apresentar a cidade de Buenos Aires nas telas. O diretor acredita que a etapa de elaboração do roteiro contínuo e com ritmo seja a mais importante de todo o processo de criação de um filme. As saídas de casa para realizar alguma atividade na rua, os tempos de espera, como dito pelo próprio diretor em entrevista, os “entre momentos”, proporcionam a riqueza e a leveza das ações criadas na cena.

Escrever um roteiro é muito mais que escrever. Em todo caso, é escrever de outro maneira; com olhares e silêncios, com movimentos e sem mobilidades, com conjuntos incríveis, complexos de imagens e de som que podem ter mil relações entre si, que podem ser nítidos e ambíguos; violentos para alguns, e doces para outros; que podem impressionar a inteligência ou alcançar o inconsciente. (BONITZER; CARRIERE, 1991, p.15 – Tradução nossa)<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> Entrevista realizada para Biblioteca Nacional de Buenos Aires: [https://www.youtube.com/watch?v=kR85X\\_AMYuM](https://www.youtube.com/watch?v=kR85X_AMYuM) - acesso em 04.Maio. 2021

<sup>80</sup> Escribir un guión es mucho más que escribir. En todo caso, es escribir de otro modo; con miradas y silencios, con movimientos e inmovilidades, con conjuntos increíbles complejos de imágenes y de sonidos que pueden tener mil relaciones entre sí, que pueden ser nítidos o ambíguos, violentos para

Com o intuito de relacionar o espaço urbano e compor novas narrativas, Burman cria pontes entre os lugares e os personagens diante deste complexo dispositivo imposto pela globalização. Desta maneira, o bairro *Once*, reduto da comunidade judaica, surge como uma zona fronteira de resistência na criação de micropolíticas sobre a imagem da cidade de Buenos Aires apresentada em seus filmes. Aliado a esse espaço em devir, a crise no âmbito familiar conduz as temáticas apresentadas nos seus três longa-metragens <sup>81</sup> localizado neste bairro: *Esperando o Messias* (2000), *O abraço partido* (2004), e *O décimo homem* (2016).

Segundo Deleuze (1992, p.61), “toda uma micropolítica das fronteiras contra a macropolítica dos grandes conjuntos. Sabe-se ao menos que é que as coisas se passam, na fronteira entre as imagens e os sons, aí onde as imagens tornaram-se plenas demais e os sons fortes demais”. (DELEUZE, 1992, p. 61). Desta forma, o bairro que agrega a comunidade judaica se constitui como um espaço urbano de resistência e de união de tradições e maneiras de se habitar – uma forma distinta da esfera macropolítica presente na urbanização de Buenos Aires, cuja propriedade privada enfatiza o imaginário individualista associado ao sistema capitalista.

O *Once* se torna um espaço de vivência e de construção de novas narrativas no lugar. Em *Esperando o Messias*, ao longo dos 100 minutos de duração, o bairro aparece pela primeira vez na obra de Burman pela subjetiva de um jovem judeu obcecado pela religião. Observamos Ariel apresentar a cultura judaica desde celebrações até o cotidiano presente no comércio. Após iniciar um trabalho em uma produtora de televisão, termina por ser afetado com outras realidades, promovendo uma nova visão de mundo para além da comunidade a qual pertence.

Após quatro anos do primeiro longa-metragem, *O abraço partido* foi lançado em 2004. Burman mantém o bairro judaico no processo de afecções e variações afetivas para a construção narrativa. A parceria com o ator Daniel Hendler se mantém, colocando-o como protagonista, como igualmente o nome do personagem de *Esperando o Messias*. Agora, Ariel abandona a faculdade e vive e trabalha com sua mãe em uma loja de lingerie no Once. A ausência paterna em decorrência da Guerra do Yom Kippur

---

algunos y dulces para otros, que pueden impresionar a la inteligencia o rechazar el inconsciente. (BONITZER; CARRIERE, 1991, p.15)

<sup>81</sup> Filmografia de Daniel Burman pelo Site IMDB. Disponível em <https://www.imdb.com/name/nm0122184/> Acesso em 04/maio/2021

<sup>82</sup> em Israel é algo velado em sua família; um tabu. Além disso, a crise econômica instalada na Argentina se une à necessidade de compreender a ausência de seu pai.

O processo de imigração judaica em Buenos Aires decorreu entre o final do século XIX e o início do século XX, proveniente da colonização das áreas agrícolas nesta zona rural nas primeiras fases e seguido para as cidades. O pesquisador Carlos Alberto Povoá traz uma reflexão no artigo “Da Argentina para o Brasil: a imigração organizada dos judeus”, o movimento de criação destes bairros característicos, um lugar próprio no âmbito da micropolítica, de resistência destas tradições, como vemos no *Once*, localizado na região da Balbanera, no centro de Buenos Aires.

A mobilidade para as grandes cidades e a necessidade de ocuparem-se de um espaço, que fosse determinado e que pudesse ali caracterizar a sua identidade, assim como transformá-lo no “seu lugar”, foi de relevante importância para a sobrevivência da comunidade e de certa forma garantir a continuidade da colônia. [...] Enquanto o judeu procurava se integrar ao seu novo mundo constituía obras tanto institucionais quanto privadas e alguns beneficiantes como colaboração para a sociedade que o acolheu. (PÓVOA, 2005, p. 12050)

A partir da noção do lugar atravessado por zonas de não-lugares, estabelecemos este bairro judaico na capital portenha como um espaço de passagem afetiva para os filmes de Daniel Burman. A relação entre os personagens e a comunidade se potencializa pela corporificação da cidade através da cultura do comércio. Desta forma, este complexo dispositivo possibilita uma desterritorialização das maneiras de se experienciar o bairro atrelado a estas trocas. A subjetividade vivenciada tanto por Ariel em *Esperando o Messias* quanto em *O abraço partido* mostra novas maneiras de se perceber o mundo por meio dos afetos.

Para Angela Prysthon, estes dois filmes retomam uma noção de cinema periférico associada a uma estética à margem da cultura imposta pelo cinema hollywoodiano. Alguns recursos da linguagem cinematográfica desenvolvido pelo neorealismo italiano e pela *nouvelle vague* francesa se uniram ao cinema argentino feito nos anos 60 do século XX pelo viés da denúncia e transformação da sociedade.

---

<sup>82</sup> A Guerra do Yom Kippur se iniciou após um ataque a Israel feito pela Síria e pelo Egito no feriado judaico do Yom Kippur. Esses dois países cruzaram as linhas de cessar-fogo referente a região do Monte Sinai e das Colinas de Golã que haviam sido capturadas por Israel em 1967, durante a Guerra dos Seis Dias. Esta guerra levou pela primeira vez Estado Unidos e União Soviética a terem um conflito direto. <https://operamundi.uol.com.br/hoje-na-historia/1501/hoje-na-historia-1973-guerra-de-yom-kipur-comeca-com-ataque-de-egito-e-siria-a-israel>. Acesso disponível em 06.Maio. 2021

Tais elementos ainda reverberam ideias dos artistas do NCA, porém não de uma forma pedagógica e sim por outro olhar à sociedade argentina, além de criar um agenciamento para a promoção destas narrativas para o mercado internacional.

Quase na encruzilhada entre o mainstream (até porque chega a esboçar a criação de um novo mainstream, com seu star system e seus clichês próprios) e a “nova geração” mais radical do NCA (embora seja um dos mais jovens cineastas do NCA), está Daniel Burman, que, ao concentrar nos relatos da comunidade judaica de Buenos Aires (especialmente em *Esperando al Messías* (2000) e *El abrazo partido* (2004), nos quais é representado de modo muito vivo o bairro Once, no centro da capital Argentina, afirma um espaço de pertencimento, delinea e discute a marca identitária do judeu dentro do marco da nacionalidade argentina. (PRYSTHON, 2009, p.53)

**Figura 51- As adaptações da comunidade judaica em Esperando ao Messias**



Fonte: frame do filme

**Figura 52 - O comércio no Once em O abraço partido**



Fonte: frame do filme

A linguagem cinematográfica nestas duas narrativas se constitui de referências do cinema moderno por meio do uso da câmera na mão, trazendo uma certa instabilidade e rapidez para a ação. Além dos recursos do *zoom*, da narração *off* e dos *jump-cuts* como formas de criar um ritmo acelerado a cada rizoma, entrada, rua, galeria explorada pelos personagens. Somos introduzidos ao bairro judeu e aos poucos vamos sendo apresentados aos modos desta comunidade. Nestes filmes, a subjetividade associada ao comércio judaico se potencializa pelo embate de planos através da

montagem cinematográfica. A partir deste jogo entre as relações entre os ditos e não-ditos, as imagens do *Once* vão compondo percepções e afetos nos espectadores por meio das narrativas emergentes.

Quanto mais instável e surpreendente for o espaço, tanto mais surpreendido será o indivíduo, e tanto mais eficaz a operação da descoberta. A consciência pelo lugar se superpõe à consciência no lugar. A noção de espaço desconhecido perde a conotação negativa e ganha um acento positivo, que vem do seu papel na produção da nova história. (SANTOS, 2006, p.224)

Ao tomarmos em evidência este espaço de consciência gerado pelo lugar, no caso, o bairro judeu *Once*, em conjunto com a *mise-en-scène* criada pela linguagem cinematográfica nos deparamos com um conflito que atravessa as relações formadas pelo cinema e o espaço urbano. Nesta mesma entrevista para a Biblioteca Nacional, Burman ressalta os lugares como estações importantes, zonas, até mesmo buracos que operam às motivações para a resolução das crises de seus personagens.

As imagens que emergem destas subjetividades criadas pelo diretor e o bairro compõem novos vínculos, novas cartografias para a construção das cenas tanto para o espectador quanto para o personagem que surge nas telas. A partir desta configuração, o autor Marc Augé dialoga também pelo viés relacional presente da noção de lugares e não-lugares fortalecendo esta conexão entre as pessoas e o espaço, algo muito recorrente no mapa aberto criado pelas obras cinematográficas deste diretor argentino.

Vê-se bem que por “não lugar” designamos duas realidades complementares, porém, distintas: espaços constituídos em relação a certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer) e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços. Se as duas relações se correspondem de maneira bastante ampla e, em todo caso, oficialmente (os indivíduos viajam, compram, repousam), não se confundem, no entanto, pois os não-lugares medeiam todo um conjunto de relações consigo [...] A mediação que estabelece o vínculo dos indivíduos com o seu círculo no espaço do não-lugar passa por palavras, até mesmo por textos. (AUGÉ, 2018, p.13)

A comunidade judaica em Buenos Aires se compõe por rizomas para a passagem afetiva dos personagens de Burman. No *Once* observamos o afeto do pertencimento emergir as subjetividades entrelaçadas por este dispositivo na capital portenha. Este bairro se torna um desvio, ou seja, uma resistência cultural para as medidas estabelecidas pela esfera global. Assim, as obras cinematográficas



desenvolvidas por este diretor argentino se conectam por multiplicidades provenientes da migração, gerando novas formas de coexistência com a cidade e suas vivências.

Estabelecemos uma espécie de reconfiguração do espaço urbano com a formação do *Once*, um mapa afetivo, o bairro se mantém pelo viés da micropolítica e permite promover um acontecimento com quem o atravessa. Vale ressaltar que muitas destas fronteiras se intensificaram com a crise econômica, resultado da globalização, resgatando a corporização da cidade. Em *Esperando o Messias*, em *O abraço partido* e também em *O décimo homem*, Ariel enxerga no bairro judaico uma possibilidade de pertencimento e reencontro com a essência de sua vida, operada pela questão de ser um estrangeiro sobrevivendo ao sistema neoliberal.

Essa obsessão em demarcar fronteiras, hoje, essa obsessão deriva do desejo, consciente ou não, de recortar para nós mesmos um lugarzinho suficientemente confortável, acolhedor, seguro, num mundo que se mostra selvagem, imprevisível, ameaçador; de resistir à concorrente, buscando proteção contra-forças externas que parecem invencíveis e que não podemos controlar, nem deter, e menos ainda impedir que cheguem perto das nossas casas e das nossas ruas. (BAUMAN, 2009, p. 76)

Nesta pesquisa, partimos da errância urbana em diálogo com a análise filmica para refletir sobre as narrativas emergentes no bairro judaico *Once* a partir do filme *O décimo homem* (2016). De maneira oposta ao Ariel, personagem de *Esperando o Messias* e *O abraço partido*, neste momento, o personagem interpretado por Alan Sabbagh é um economista bem-sucedido que vive em Nova York. Após a morte de sua mãe, o retorno a Buenos Aires é motivado por encontros e desencontros com a cultura judaica apagadas durante as passagens de sua vida.

De modo similar aos filmes anteriores, a crise familiar se torna uma temática para esta obra cinematográfica. Estabelecemos a ligação de telefone como elemento motivador para a análise filmica no trecho inicial do filme. Ariel escuta uma narração em *voice over* de seu pai, Usher. Não vemos o patriarca judaico, que pede para levar a Buenos Aires um sapato de número 46 e com velcro. Na *figura 53*, o personagem de Alan Sabbagh, afetado pela notícia, sai do escritório onde trabalha e segue com a tarefa de comprar este objeto. A monumentalidade de Nova York surge nas telas associada ao imaginário de consumo pelo computador da marca *Macintosh* e os arranha-céus dentro de um plano geral do escritório. As paredes transparentes e o material em metal e vidro

presente nos prédios retomam o aspecto de vigilância presente no sistema neoliberal apropriado à imagem da cidade de Nova York na contemporaneidade.

**Figura 53 - A ligação do Usher**



Frame do filme

A partir desta afecção ocasionada pela ligação de Usher e o pedido para a compra do sapato de número 46, Ariel segue para a sua primeira errância urbana ainda em Nova York. O personagem cruza por letreiros de peças de teatro e uma variedade de lojas, sem muito êxito. O esforço em encontrar o sapato provoca nestes primeiros cinco minutos de filme uma variação afetiva conectada ao respeito aos seus antepassados. Mesmo que tenha se afastado desta tradição judaica nos anos vivenciados em Nova York, o fato de não encontrar a namorada antes da partida para Buenos Aires (fato apresentado por uma conversa posterior ao telefone) cria uma linha de fuga a ser reconectada com as tradições de sua infância na capital portenha.

Ariel entra e sai de várias lojas. A alternância entre os planos abertos para os fechados compõem a diversidade do lugar. No entanto, o imaginário cosmopolita associado à imagem de Nova York se choca com a ausência do sapato específico. Diante desta busca, observamos a presença de um conflito nos planos ocasionado pela montagem cinematográfica, o que gera um sentido no filme, como nos aponta Eisenstein:

Tal como a base de qualquer arte é conflito (uma transformação “imagística” do princípio dialético). O plano aparece como a célula da montagem. Em consequência, também deve ser considerado do ponto de vista do conflito. Conflito, dentro do plano é a montagem em potencial que, no desenvolvimento da sua intensidade, fragmenta a moldura quadrilátera do plano e explode seu conflito em impulsos de montagem entre trechos de montagem. (EISENSTEIN, 2002, p.48)

Figura 54 - Rompimento de rizomas entre Nova York e Buenos Aires



Frame do filme

Seguimos com Ariel a caminho do aeroporto. No táxi, conversa com a sua namorada, porém não a encontra antes desta partida. Logo, terminam por brigarem. A entrada de um som diegético em Super-8 proporciona uma ponte de corte entre o mundo real de Ariel e sua infância. Vemos na *figura 54* Ariel criança recheando biscoitos com doce de leite. Em conjunto com esses planos, a imagem em Super-8 traz um aspecto memorial operado pela vivência de Ariel com Usher, seu pai. Nesta conexão entre imagem e som, a narração em voz *off* do personagem de Ariel adulto conduz a formação de uma *imagem-tempo*<sup>83</sup> a partir do embate destas subjetividades que se sobressaem com a apresentação da relação familiar. No final da sequência, entra uma música sendo cantada de maneira anasalada em conjunto com o foley do Super-8:

O que mais gostava da vida era comer bolachas com doce de leite... mas sem que quebrassem. Eu juntava uma com a outra depois gostava de separá-las, olhar a quantidade de doce e comer primeiro o que ficava com mais. Mas o que mais gostava era de preparar as bolachas. Acho que nisso puxei ao meu pai, Usher. Ele também gosta mais dos preparativos e dos eventos. Aí, ele está passando meu jaleco [...] e a insígnia, o que já fez hoje de manhã, mas [...] agora ele está

<sup>83</sup> Para o autor, essa imagem é virtual, em contraposição a atualidade da imagem-movimento. Mas, se virtual se opõe ao atual, não se opõe a real, muito pelo contrário. Dirão ainda que essa imagem-tempo pressupõe a montagem [...] extrai desta as relações de tempo. (DELEUZE, 2005, p.56)

repassando. Ele está preparando tudo porque amanhã é o Dia da Bandeira.<sup>84</sup>

Figura 55 - Memórias de Ariel



Fonte: frame do filme

Em entrevista para o portal *Times of Israel*<sup>85</sup>, Daniel Burman relata sobre as origens judaicas e a infância compartilhada no *Once*. A narrativa da compra de um sapato 46 com velcro aconteceu com o próprio diretor a pedido do Usher em uma viagem para o Leste Europeu, ao invés de Nova York. O personagem de Usher é uma pessoa real e realiza atividades comunitárias no *Once*. Todos esses rizomas formados na passagem afetiva entre o mundo real e o ficcional compõem uma espécie de unidade à narrativa como um todo.

Para Deleuze (2005, p. 276), a presença da narração *off* no cinema sonoro se conduz por um espaço percorrido. Portanto, a voz ouvida que se difunde pelo espaço visual, ou o preenche, procura alcançar seu destinatário através de obstáculos e desvios. Ela escava o espaço. Observamos a sequência inicial entre passagens proveniente da partida de Nova York até a chegada em Buenos Aires como uma proposta de ampliar novos espaços a partir da operação de imagens da memória de uma criança atuando na vida adulta de Ariel como uma espécie de prólogo.

<sup>84</sup> Referência do filme, *O Décimo Homem* que se inicia em 03 minutos e 24 segundos e segue até 04 minutos e 21 segundos.

<sup>85</sup> Site Portal de Israel: <https://www.timesofisrael.com/argentine-director-returns-to-jewish-roots-with-the-tenth-man/> - acesso disponível em 11.mai. 2021

A chegada de Ariel em Buenos Aires surge de uma maneira conturbada. Os planos da saída do aeroporto através da abertura da porta automática, seguidos pela caminhada até estacionamento afirmam, de fato, o cruzamento das fronteiras na vida deste personagem. Confuso, ele busca por um meio de transporte para regressar ao *Once*. Encontra um fusca amarelo que transporta outras mercadorias como papel higiênico, é a carona enviada por Usher para encontrá-lo. O aspecto cômico presente no carro insere um ritmo à desordem por vir da entrada de Ariel ao bairro judeu, que leva a sacola de sapatos a todo momento na expectativa de entregar o pedido feito e a obediência ao seu pai. A partir desta configuração, a montagem cinematográfica é conduzida por cartelas com os dias da semana, desta forma, acompanhamos a trajetória vivenciada pelo protagonista neste encontro com suas origens.

**Figura 56 - A chegada no Once**



Fonte: frame do filme

Na busca pelo endereço de Usher, Ariel percorre as ruas do *Once* empurrando uma mala e segurando a sacola com os sapatos. A cada caminhada, o personagem se torna afetado pela cidade. Vemos o memorial dedicado à AMIA (Associação Mutual Israelita Argentina) que sofreu um atentado terrorista em 1994<sup>86</sup>. A fachada com o nome das 17 pessoas mortas e dezenas de feridos permite emergir uma latência de imagens pela justaposição dos planos. As novas narrativas deste bairro e o personagem de Alan

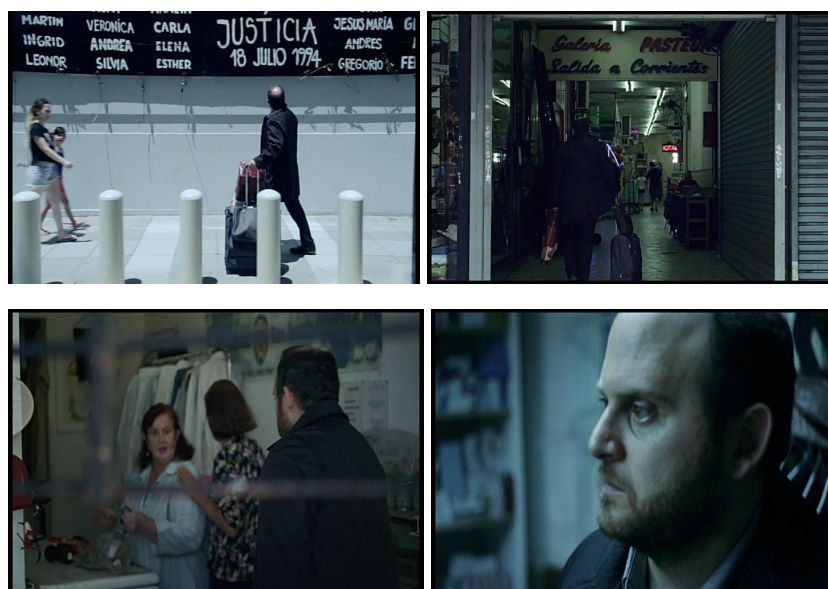
<sup>86</sup> Matéria realizada em 1994 sobre o atentado terrorista do AMIA: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/7/19/mundo/7.html> acesso disponível em 12.Maio. 2021

Sabbagh se cruzam neste espaço de devir histórico construído pela produção de singularidades e pela sincronia de sentidos pelo filme, conforme se apresenta na *figura 57*.

As ruas do bairro judeu se tornam uma passagem para os afetos de pertencimento àquele local. Ariel cruza pequenas galerias através da multiplicidade desses rizomas em formação com o espaço urbano. Observamos a intensidade do movimento do comércio convergindo com os modos de vida neste lugar. Partimos de uma relação de (re)encontro e estranhamento neste primeiro contato com planos gerais e as interações do personagem com o lugar até o itinerário final, a casa de Usher. Após a chegada, o personagem entrega a encomenda do sapato a uma mulher, que reclama que o pedido está errado. Corte para a câmera em *close-up* de Ariel desconfortável e apático com a situação.

Curtos encontros, como esse de retorno ao lar, produzem estranhamento porque são fenômenos envoltos na lógica inescapável do esquecimento e, como consequência, também do não-reconhecimento. A possibilidade de certas memórias e impossibilidades de outras acompanha o sujeito migrante que retorna ao lar. (COSTA, 2016, p. 110)

**Figura 57 - Aberturas rizomáticas no Once**



Fonte: frame do filme

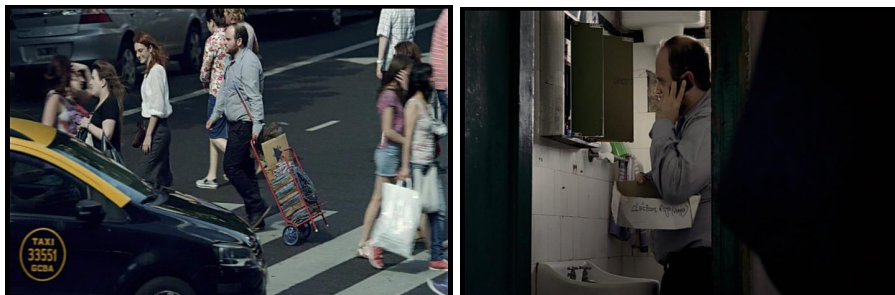
Ainda na farmácia popular, Usher orienta Ariel ao telefone para retirar os remédios e objetos úteis da casa de um judeu que faleceu naquele dia. Nesta tentativa de

potencializar o encontro com a figura paterna, Ariel inicia uma jornada de reencontro com a comunidade judaica. Segue com a jovem Eva, uma espécie de ajudante na farmácia, até o apartamento do falecido. Sem nenhuma palavra ou interação com Ariel, esta personagem de Julieta Zylberberg apresenta um comportamento semelhante à vertente mais ortodoxa do judaísmo, comunicação restrita quando se trata do sexo masculino.

A necessidade de Ariel em se relacionar com o outro é demonstrada desde a gentileza em carregar o carrinho de Eva pelas ruas do *Once*, como mostra a *figura 58*. Juntos, recolhem todas as coisas úteis deste apartamento, como ansiolíticos e o celular com crédito do falecido. Neste primeiro momento de desordem e busca por compreensão, cortamos para Ariel atravessando uma rua deserta do *Once* à noite. A cena se modifica completamente e vemos um espaço vazio e sem movimento de pessoas. Ariel caminha tranquilo pelas ruas. Observamos o rosto deste personagem se modificar, enquadrado em um plano médio, até se tornar alegre e chegar à sua casa da infância, seu primeiro refúgio do mundo exterior.

A montagem cinematográfica propicia a produção de subjetividades emergentes no ambiente residencial do *Once* através de imagens latentes presentes. Associamos, neste sentido, os conhecimentos fenomenológicos da poética do espaço do bairro à vida de Ariel. “A imagem não vem da nostalgia de uma infância. É dada em sua atualidade de proteção. Mais também do que uma comunhão de ternura, há aqui uma comunhão de força, concentração de duas coragens, de duas resistências. (BACHELARD, 1992, p.227)

**Figura 58 - Multiplicidades do Once**





Fonte: frame do filme

É importante ressaltarmos que o diálogo entre Ariel e Usher se mantém ao longo do filme apenas por conversas ao telefone. Desta forma, a atmosfera misteriosa ocasionada pela narração *off* também levanta um paradoxo de proximidade, pois Ariel resgata uma familiaridade com os conselhos de seu pai. A voz se torna um recurso essencial da linguagem cinematográfica, que potencializa a passagem dos afetos na vida de Ariel. A entonação da fala vai além de instruções para o cuidado com a comunidade. No entanto, o personagem de Alan Sabbagh não compreende o porquê de Usher pedir somente a ele para realizar tal atividade. Inconscientemente, Ariel se sente afetado ao ingressar neste lugar, e vemos sua camiseta com os dizeres: *Israel é real*. E come os biscoitos de doce de leite, conforme fazia na infância. Assim, a sensação de pertencimento se torna intrínseca ao seu corpo e à vivência no espaço urbano.

Com o desenvolvimento do arco dramático, essas palavras ditas por Usher evidenciam como este líder é visto pela comunidade judaica; em alguns momentos, não bem aceito com quem convive. Nestes encontros e desencontros pelas ruas do *Once*, Ariel termina por atualizar suas memórias e compreender as relações com o seu pai, apagadas com a ausência deste em sua vida em função de ajudar o coletivo. As nuances ocasionadas pelas variações afetivas compõem a forma do filme nesta relação entre quadros criada pela montagem cinematográfica, que potencializa a herança a ser



herdada por Ariel para a manutenção deste espaço urbano em devir, além do conhecimento de si mesmo.

Vemos da câmera do celular de Ariel, conforme *figura 59*, a derivação afetiva provocada em sua vida ao se reencontrar com o *Once* através das subjetividades criadas com a cidade. A cada caminhada pelo bairro, em diálogo com a namorada em Nova York ao telefone, ele apresenta o prédio mais famoso da região, a escola Manuel Quintana, onde gostaria de criar os filhos com ela. Neste momento, a câmera na mão acompanha o trajeto de Ariel pelas galerias. Somos tomados pelo afeto de pertencimento em conjunto com as imagens apresentadas pelo personagem de Alan Sabbagh. A conversa dos dois continua até a inserção de um ponto de virada na narrativa. Mônica, namorada de Ariel, anuncia o término do relacionamento após receber uma proposta de emprego. Neste instante, observamos que a câmera apresenta uma leve instabilidade e foca no rosto de Ariel, sem compreender o pedido de “tempo” de sua namorada.

**Figura 59 - O Once apresentado pelo ponto de vista de Ariel**



Frame do filme

Irritado com a resposta de sua namorada, um possível término ao relacionamento, o movimento de câmera continua a partir das costas de Ariel atravessando um grupo de pessoas nas ruas do *Once*. O giro da câmera em conjunto com a saída do personagem apresenta um movimento de *raccord* e segue com um corte

após o furto do celular, conforme vemos na *figura 60*. O personagem sai correndo pelas ruas atrás do ladrão e perguntando para as pessoas, aleatoriamente, se presenciaram algo.

Desta forma, a montagem cinematográfica traz um novo ritmo e adquire um tom acelerado, cortes rápidos e uma câmera em movimento em conjunto com a angústia vivenciada por Ariel. A perda do celular se torna algo além de um furto, mas também o rompimento do vínculo com Usher. Ariel repete algumas vezes pelas ruas do *Once*: *Você viu o Usher?* com o intuito de encontrar alguma solução a partir deste estado de imanência ocasionado pelo furto ao direcionar a atenção, a tomada de consciência resultante do conflito deste personagem.

O que se chama ritmo cinematográfico não é, portanto, mais do que apreensão das relações de tempo entre planos, a coincidência entre a duração de cada plano e os movimentos de atenção que suscita e satisfaz. Não se trata de um ritmo temporal abstrato, mas de um ritmo de atenção. (MARTIN, 2005, p. 187)

**Figura 60 - O furto e os desencontros com Usher pelas ruas do Once**



Fonte frame do filme

A proximidade do término da semana delimitado pelas cartelas se une à transformação ocorrida na vida de Ariel. Agora, a fundação coordenada por anos por seu pai não lhe gera estranhamento. A participação nos eventos locais, os momentos de conversa e escuta criaram uma nova percepção de mundo e de pertencimento a Ariel no *Once*.

Esse desejo de pertencimento não poderia ser uma forma pontual e estacionada de relação com o mundo. Trata-se na verdade de um pertencimento a uma forma de vida, ampla e aberta, que definitivamente não exclui a mobilidade, a mudança, a transformação. (COSTA, 2016, p. 123)

Ao observarmos a errância urbana na formação de territórios pela cartografia, podemos afirmar que o *Once* se tornou um local para a passagem dos afetos. Os agenciamentos constituídos pelos rizomas, no espaço da rua, das galerias e dos comércios se unem às inter-relações com a o cartógrafo em cena, neste caso, o olhar da direção cinematográfica. Ariel vai além do alter ego de Burman ao potencializar um encontro neste lugar devido ao aumento da potência afetiva da alegria conforme vemos na *figura 61*.

**Figura 61 - Errância final de Ariel**



Fonte: Frame do filme

Com a proximidade do término da narrativa, o movimento de *travelling* acompanha a última errância de Ariel pelo *Once* vazio. Dos passos deste personagem, vemos o plano seguir por um *tilt* até concluir a caminhada por um *plongée*. Os jogos de planos feitos pela montagem cinematográfica retoma a transformação de Ariel, um amadurecimento neste espaço urbano.

O recurso da voz em *off* de Usher também se tornou uma afecção, um novo estado de pertencimento entre o seu filho e o lugar de sua infância. Sendo assim, considera-se que as afecções pelas ruas, neste encontro e desencontro pelo processo de

errar, configura o *Once* como um mapa aberto atravessado pela experiência entre a narrativa, o bairro e o espectador que se afeta neste grande dispositivo de produção de imagens.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

### **Novos agenciamentos, o filme *A cidade que afeta***

A escolha da cartografia social como metodologia de pesquisa agregou minha atuação como *cartógrafa-cineasta-pesquisadora*. No início do processo, houve uma tentativa de separar as duas funções. Não obstante, quando se fala de afetos, é muito complexo não refletirmos sobre os encontros e desencontros constituídos na experiência humana – e isso não foi diferente na pesquisa elaborada. De alguma maneira, tudo está interligado pela estética, a prática e teoria caminham juntas nesta dissertação através das subjetividades.

Ao longo do processo de leituras para o desenvolvimento da dissertação apresentada, surgiu, no meio do caminho, a pandemia da Covid-19. O aspecto temporal provocado pelo isolamento, a impossibilidade de trabalhar no ambiente externo, gerou um movimento contrário à diminuição afetiva causada por vivências e imagens tão tristes. Neste período, retomei a ideia latente armazenada anteriormente a Covid de antigas caminhadas pela cidade onde encontrava anúncios que vendiam ou resgatavam o amor em um curto intervalo de tempo. Tendo a crise social e econômica implantada mundialmente, o contato teórico diariamente para a escrita da dissertação teve uma linha de fuga potencializada pelas subjetividades emergentes, resultando na criação prática de imagens como forma de pensamento à pesquisa.

Nesta dinâmica de compor novas narrativas à cidade de Brasília no período pandêmico, vivemos em constante mudança, de fato, com relação à duração dos afetos, que foi se revelando pelo medo e curtos espaços de fuga ao caminhar na cidade aos domingos em busca de locações. Ademais, compreendi a cidade como um corpo político afetado com a pandemia. A equipe, reduzida, construída para a narrativa, também agregou de maneira múltipla ao roteiro, cada um com a sua singularidade neste compartilhamento criado pela prática cinematográfica.

Durante três dias, as filmagens foram realizadas seguindo os protocolos de segurança. A mescla de elementos do gênero documentário se une à ficção, o curta-metragem se torna um produto híbrido, experimental, com o intuito de promover novos agenciamentos e novas percepções de mundo pelas telas do cinema. As reflexões seguiram além das fronteiras físicas e começou a cartografar, de maneira bem receptiva, festivais de cinema em Toronto, Estônia, Praga e ganhou um prêmio de melhor filme experimental em Viena. Neste imenso mapa aberto, constituído por imagens e sons, observo a importância deste imenso dispositivo através da estética, cujas as trocas e experiências se mantêm essenciais para o cinema que venho buscar pela realização cinematográfica.

**Figuras 62 - A produção de imagens pelo curta-metragem *A cidade que afeta***



Fonte: Frames do curta-metragem *A cidade que afeta*

Ao partirmos da fundamentação criada por noções estéticas, presente na filosofia de Deleuze e Guattari na obra *Mil Platôs*, na composição de ligações e vínculos, retomamos as considerações desta dissertação ao observarmos que o ato de caminhar é afetado pelo dispositivo das cidades e compõe novas narrativas por imagens. A constituição imagética passa por inúmeros trajetos, formando um corpo político movido pelas estruturas presentes no sistema neoliberal na contemporaneidade.

A primeira etapa de pesquisa foi compreender o objeto constituído pelas cidades de Brasília, Belo Horizonte e Buenos Aires por seus planejamentos. Ressaltamos os distintos percursos da formação deste espaço e as fissuras presentes na sua gênese urbana através da problematização de noções filosóficas e sociais. A abertura de pensamento possibilitou compreender a cidade como um corpo e um dispositivo para a análise a ser desenvolvida. Portanto, este corpo político se amplia em uma grande rede de linhas invisíveis e visíveis, gerando experiências sobre a forma de vivenciar estas cidades e criar imagens.

Em conjunto com o meu interesse pessoal, o mergulho em adentrar as fissuras destes dois países se deu como uma necessidade de resgatar a memória e mover as imagens do presente através deste movimento pelos arquivos e pela história. Com o intuito de criar pontes e vínculos, observar as semelhanças e as singularidades entre os países em análise me possibilita promover um olhar de integração ao Brasil no contexto latino-americano e não de separação. Compreender as duas maiores potências do audiovisual no continente sul-americano foi um grande desafio, em alguns momentos com vários emaranhados desde a busca pela bibliografia específica até os acessos às informações e arquivos, pois tudo precisou ser feito digitalmente devido à pandemia da Covid-19.

No entendimento do processo de políticas públicas e os financiamentos na cadeia do audiovisual ao longo deste recorte histórico entre 2009 até 2019, percebi as flutuações e fraturas afetadas constantemente por questões políticas e sociais. Quando vemos os percursos criados pelas narrativas cinematográficas, o medo da tomada de consciência e reflexões pelo coletivo se tornam um espaço de disputa além das fronteiras físicas da sociedade. Dessa forma, é importante ressaltarmos que as transições governamentais nos anos de 2015 na Argentina e 2019 no Brasil gerou uma retomada de vertentes da ultra direita em ambos os países, resultando em crises e em ataques à cultura através de cortes de investimentos e desvalorização da identidade nacional como um todo.

Consideramos que neste intervalo de tempo delimitado para a análise da pesquisa, retomamos a expansão dos cinemas argentino e brasileiro em termos técnicos. Em termos qualitativos se destacou a presença destas obras em grandes festivais internacionais e nacionais. Houve também um aprimoramento da mão de obra do setor cultural na oferta de serviços proveniente de um crescimento econômico em expansão,

embora haja embates quando se envolve as potências geradas pelas multiplicidades nesta tomada de consciência pelo coletivo. Cada vez mais, vemos os percursos do cinema sul-americano criando novas cartografias movidas pelos afetos entre resistências através das imagens.

Sendo assim, a pergunta-problema da pesquisa se desenvolveu a partir destas narrativas presentes nos imaginários urbanos das cidades contemporâneas e como elas afetam as relações criadas nos filmes argentinos e brasileiros. O movimento dos afetos compõem vários eixos e caminhos por onde a reflexão se propôs. A pesquisa se abriu em um mapa afetivo, cujo planejamento urbano das três cidades em análise se fundamentou a partir dos imaginários. Percebemos que estas cidades se modificam continuamente e refletem vários sintomas do contemporâneo que afetam as relações humanas no espaço urbano. Desta forma, o objeto de pesquisa, constituído por estas cidades, se torna um personagem para a produção de imagens pelas lentes do cinema, não se restringindo apenas a um cenário e locação.

Estabelecemos no primeiro capítulo, a essência para a reflexão. Compreendermos as noções de cidade e dos afetos pelo viés filosófico com o intuito de promover uma abertura de pensamento. Neste movimento entre devires, o mergulho da *Ética* de Spinoza se tornou a base para o entendimento da ideia de corpo. Enxergamos como as variações afetivas modificam nossa capacidade de agir no mundo. A força do pensamento de Spinoza ressalta o poder presente na estética, de que tudo está relacionado e se torna um ato político. Os diálogos entre Deleuze, Guattari, Suely Rolnik e Marilena Chauí se unem a Michel Foucault e Agamben com intuito de compreender o dispositivo formado por este *corpo-cidade* no campo da estética.

Este movimento de forças é originado pela noção de preservar-se no ser, como apresentada pela ideia de *conatus*. Compõem estes corpos políticos cidades que se desenvolvem de maneira estratificada e complexa devido aos interesses econômicos e sociais. Refletimos sobre as transformações do espaço urbano e a nomenclatura do termo cidade latino-americana criado por Adrián Gorelik, utilizada para compreender os conflitos proporcionados pelo processo de colonização vivenciados tanto pela Argentina quanto pelo Brasil e as fraturas mantidas até hoje. Tal herança se une aos resquícios do período histórico que atravessa séculos e se mantém na estrutura social e política destes países como veias abertas, parafraseando o título do livro de Eduardo Galeano.

Neste cenário criado por rizomas, estruturas flexíveis e sem hierarquias, o movimento dos afetos tem o intuito de indagar as fissuras desenvolvidas por estruturas estanques e vigentes criadas pela historiografia e pelos imaginários sobre estas cidades. Portanto, a compreensão do processo de urbanização se deu como ponto de partida para o desenvolvimento do segundo capítulo. Pela “arqueologia do saber”, de Michel Foucault, observamos a vivência destes arquivos junto às novas vertentes incorporadas pelas arqueologias das mídias abrangidas na obra de Thomas Elsaesser, ressaltando a estética. As fotos, trechos de filmes, as obras de arte, textos literários e as músicas se ramificam em novos trajetos para a produção de subjetividades e possibilita vermos os caminhos feitos e desfeitos ao longo de anos sobre a imagem dos territórios, por meio de rizomas.

Desta forma, a investigação com seus rastros e de vestígios encontrados nas fissuras que constituíram estas três cidades sul-americanas gerou uma rede de conexão entre as ficcionalidades na criação dos espaços urbanos. A partir do movimento em devir pelo contemporâneo, a formação dos dispositivos para a reflexão destas cidades se pauta na produção de imaginários urbanos, conceito desenvolvido por Armando Silva, em disputa com a “partilha do sensível”, de Jacques Rancière, na disposição de seus lugares de memória nas sociedades em análise. É o passado-presente-futuro movidos pelo *todo-um*.

Por entre memórias, lembranças e vivências com o espaço urbano das cidades somos atravessados por oscilações afetivas que problematizam as formas de se habitar a cidade. No contexto contemporâneo, observamos a inserção do afeto do medo com maior frequência nas cidades latino-americanas. Como vivenciar o espaço público em detrimento do privado? Tal questionamento revela um aspecto tensional sobre as corporeidades da cidade, como nos diz a autora Paola Jacques Berenstein. Um caminho possível é resistir ou sobreviver ao medo de experienciar a cidade diante da racionalidade neoliberal discutida pelos autores Dardot e Laval. Novas ópticas surgem com outra lente na compreensão destes sintomas do contemporâneo na formação das imagens das cidades em análise.

Ao trazermos o foco para estas três cidades planejadas aliadas à errância urbana, a análise fílmica se torna uma ferramenta primordial para a emergência de narrativas através do deslocamento do espaço urbano. No entanto, a aliança entre a cartografia social e a análise fílmica no decorrer da reflexão parece seguir as normas da infinitude



do movimento, mas sempre com o cuidado de retomar a errância urbana e a corporeidade encontrada e perdida com a cidade para o estudo proposto.

As variações ficcionais problematizadas pelo movimento entre presente, passado e futuro existente na história destas cidades em análise não evitaram o fechamento das feridas do tempo ou mesmo impediram a potência de agir deste dispositivo em formação. As subjetividades emergidas pelo campo das micropolíticas criaram um agenciamento ao cinema e novas possibilidades de percepção em contar narrativas sobre estas cidades planejadas.

O filme *Insolação* depara-se com o embate do imaginário coletivo originado pela arquitetura moderna diante da necessidade de se vivenciar o amor. Os planos gerais compõem um aspecto de não-pertencimento. O uso da linguagem teatral e os grandes diálogos em narração *off* se unem ao estranhamento e isolamento dos corpos. A estética interligada pelos recursos da linguagem cinematográfica propicia uma disputa contínua pela passagem dos afetos entre os espaços da cidade de Brasília para esta narrativa. Consideramos como única solução para o sofrimento dos personagens, uma linha de fuga: a caminhada pela cidade planejada para carros.

Na obra cinematográfica mineira *A cidade onde envelheço*, a experiência estética criada pelo cinema segue no âmbito da vivência de estar em um país novo, o Brasil, diante dos questionamentos sobre o passado e o futuro. Caminhamos juntos com as portuguesas Teresa e Francisca pelas ruas belorizontinas como uma fuga à crise portuguesa naquele período. As fronteiras entre os dois países levantam as subjetividades de um movimento interno afetivo que emerge de um agenciamento através do cinema. Diante deste imenso devir, o processo indagado por um diálogo entre as protagonistas de onde se envelhece e o retorno para Portugal vai além de memórias e se move pelo afeto de pertencimento e os modos de se habitar em Belo Horizonte. Vemos que não somos causas, mas sim consequências de sintomas criados pelo contemporâneo.

Pelos *entres* presentes nas medianeras, o terceiro filme da análise se forma nesta reflexão. Somos apresentados e afetados pela narração em *off* de Martín em conjunto com alteração das construções feitas sobre a cidade de Buenos Aires. Neste paralelo entre imagens e sons, cria-se um jogo entre visibilidades e invisibilidades provocados pelo excesso voltado inconscientemente pela noção de produtividade. A inserção do ciberespaço se une ao isolamento privando formas de interagir, num estado de

imobilidade. Regressamos aos primeiros passos de irmos à rua de forma inconsciente, a cidade sempre se torna uma passagem para trocas, mesmo que o sistema neoliberal nos force a caminhar para lados opostos.

Nesta perspectiva entre o real e os imaginários, as lembranças se tornam as ruas por onde cruzamos, no filme *O décimo homem*. Os movimentos de ida e de retorno ao Once nos convidam para a trajetória de Ariel. Independente do lugar onde estivermos, como Bachelard nos diz: a casa é o nosso refúgio, nosso primeiro contato com o mundo. Retomar às origens se torna um estímulo à tomada de consciência pelo coletivo. Subjetividades constituídas no âmbito da micropolítica do bairro. O tempo e o espaço urbano se reconfiguram, porém não deixam de promover novos encontros em direção aos afetos da alegria que se potencializa pelo sentimento de pertencimento.

Ao partirmos do processo de errância urbana para gerarmos reflexões sobre a análise fílmica proposta, vimos os imaginários destas cidades se desenharem em novas visões de mundo. Os afetos se relacionam em conjunto com o cinema através de um grande dispositivo na construção de novos imaginários, agora do ponto de vista destas fissuras que buscam ser apagadas e esquecidas ao longo do tempo na manutenção de certos imaginários nestes jogos de poder. Neste movimento, a experiência estética não tem fim. No entanto, ela se abre em possibilidades de subversão, como o cinema busca ser, e disputa espaços neste mundo afetado. As imagens não se restringem a uma só, são subjetividades que variam. Seguimos caminhando pelos afetos nesta busca em sobreviver ao sistema neoliberal, pois quantas cidades existem para serem descobertas?

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? **Outra travessia**, n. 5, 2005, p. 9-16

AMORIM, João Pedro Mesquita. **As medianeras em Buenos Aires**. O terceiro alçado de composição no espaço urbano. Dissertação de Mestrado. FAUP, Porto, 2015.

ANDRADE, Rodrigo Ferreira; MAGALHÃES, Beatriz de Almeida. A formação da cidade. In: CASTRIOTA, Leonardo Barci (org). **Arquitetura da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, Instituto de Arquitetos do Brasil - Departamento MG, 1998, p.37-78

AUGÉ, Marc. **Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Tradução: Maria Lúcia Pereira, Campinas: Ed. Papirus, 2018.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAHIA, Cláudio Lister Marques. Belo Horizonte: uma cidade para a modernidade mineira. **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo** V12. n°13, 2005 p.185-200,

BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BAUDRY, Patrick. **Corpos e cenários urbanos: territórios urbanos e políticas culturais; [texto: o urbano em movimento]**. Salvador: EDUFBA, 2006.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Vol. II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BONITZER, Pascal; CARRIÈRE, Jean-Claude. **Práctica del guión cinematográfico**. Barcelona: Ed. Paidós, 1991.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Tradução de Diogo Mainardi, 1a ed. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Italo . **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1990.

- CARVALHAIS JUNIOR, Altair. **Belo Horizonte e a miragem do moderno: espaço urbano e educação pública.** Tese de doutorado UFMG. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Belo Horizonte, 2013.
- CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética;** [tradução Frederico Bonaldo]. 1a ed. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.
- CHAUÍ, Marilena. **Espinosa: uma filosofia da liberdade.** São Paulo: Moderna, 1995.
- CHION, Michel. **A audiovisão: som e imagem no cinema.** Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2011.
- CORTÁZAR, Julio. **Bestiário.** Civilização Brasileira. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro, 2013
- COSTA, André Gonçalves. **Afetos no cinema de Karim Ainouz.** Tese de Doutorado, Universidade de Brasília, Brasília, 2016.
- COSTA, Lúcio. Fiquem onde estão. In: \_\_\_\_\_. **Registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p.315.
- DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal.** São Paulo: Editora Boitempo, 2016, 402 p.
- DELEUZE, Gilles. “ *Que és dispositivo?* in **Michel Foucault, filósofo.** Editorial Gedisa, Barcelona, 1990.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações.** São Paulo: Ed.34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. **Espinosa: filosofia prática.** São Paulo: Escuta, 2002.
- DELEUZE, Gilles. **Espinosa e o problema da expressão.** São Paulo: Ed 34, 2017.
- DELEUZE, Gilles. **Foucault.** Tradução Cláudia Sant’Anna Martins; revisão da tradução Renato Riberio, São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, Gilles. **Imagem e tempo.** São Paulo: Ed.Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1.** São Paulo: Ed. 34, 2010.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka por uma literatura menor.** Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1977.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. I.** São Paulo: Ed.34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 3. São Paulo: Ed.34, 1996.

DE FARIA, Rodrigo; CARPINTERO, Antonio. *Brasília, capital del Brasil: desarrollo nacional y urbanismo (1930-1960)*. In: SAMBRICIO, C (org). **Ciudad y Vivienda en América Latina**. Madrid: Lampreave, 2012, p. 103-139.

DERNTL, Maria Fernanda. Dos espaços modernistas aos lugares da comunidade. **Resgate: Revista Interdisciplinar De Cultura** 27.1,2019, p. 11-34.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Esquecer para lembrar**. Boitempo. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ELSAESSER, Thomas. **Cinema como arqueologia das mídias**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

FERRARA, Lucrécia DAlessio. **As mediações da paisagem** v. 29, n. 15. São Paulo: Líbero, p. 43-50, 2012.

FONSECA, T. M. G. & KIRST, P.G. **Cartografia e devires: a construção do presente**. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. Sobre a história da sexualidade. In: MACHADO, R. (Org.). **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1984, p.243-276.

FOUCAULT, Michel. **De outros espaços**. 1998. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142013000300008> . Acesso em: 24/mar/2020.

FREITAS, Gabriela Pereira de. A poética da catástrofe na obra de Rosângela Rennó: entre real e imaginário. **Revista Crítica Cultural**, v. 11, n. 1, p. 57-68, 2016.

FREITAS, Gabriela Pereira de. **Estética em Fluxo: experiência e devir entre artemídia e comunicação**. 1 ed. Curitiba: Appris, 2018.

GONZALO, Aguilar. **New Argentine Film**. Palgrave Macmillan. United States, 2008.

GORELIK, Adrián. A cidade e a *villa*: vida intelectual e representações urbanas. In: GORELIK, Adrián; PEIXOTO, Fernanda Arêas. **Cidades sul-americanas como arenas culturais**. (Org.); [textos: Nabil Bonduki...[et al]; tradução de Francisco José M.Couto; São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019, p. 267-283

GORELIK, Adrián. A produção da cidade latino-americana. **Tempo social**. V.17.p. 111-133, 2005

GLEIZER, Marcos André. **Espinosa & afetividade humana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

GUATTARI, Félix, ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

HATOUM, Milton. **A noite da espera, o lugar mais sombrio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

IKEDA, Marcelo. **Cinema brasileiro a partir da retomada: aspectos econômicos e políticos**. São Paulo: Summus, 2015.

JACQUES, Paola Berenstein. **Corpografias urbanas**. Vitruvius. Arquitectos 8, 2008.

LARA, Henrique. **Brasília, uma cidade centenária**. Texto para discussão -Codeplan-Brasília, nº 13 / maio, 2016

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. Tradução Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

LEFEBVRE, Henri. **A produção do espaço**. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: La production de l'espace. 4e éd), 2006

LE VEN, Michel Marie. Memória e História - Ontem e hoje. In. BARRETO, Abílio. **Belo Horizonte: memória histórica e descritiva - história antiga e história média - Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Histórico e Culturais, 1996.**

LIMA, Nísia Trindade; VIEIRA, Tamara Rangel. Uma cidade modernista no sertão. In. GORELIK, Adrián & PEIXOTO, Fernanda Arêas. **Cidades sul-americanas como arenas culturais**. (Org.); [textos: Nabil Bonduki... [et al]; tradução de Francisco José M. Couto. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019, p. 207-218

LINS, Consuelo. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**/Consuelo Lins, Cláudia Mesquita. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. 3ªed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011.

MACIEL, Martin. **A linguagem cinematográfica**. Tradução Lauro Antonio/Maria Eduarda Colares, Ed. Dinalivros, Lisboa, 2005.

MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial** (org). 3ª ed. Campinas: Papirus, 2008

MCKEE, Roberti. **Story**: substância, estrutura, estilo e princípios da escrita em roteiros. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

MELLO, Ciro Flávio Bandeira de. A noiva do trabalho: uma capital para a República. In: DUTRA, Eliana de Freitas (Org.). **BH**: horizontes históricos. Belo Horizonte: C/Arte, 1996. p. 11-47.

MURCH, Walter. **Num piscar de olhos**: a edição de filmes sob a ótica de um mestre. Tradução de Juliana Lins. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

NAVA, Pedro. **Chão de ferro**; memórias 3. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

NAVA, Pedro. **Beira-mar**; memórias 4. 3ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986

NAVES, Santuza Cambraia. **Da bossa nova à tropicália**, 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2004

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**; tradução de Mônica Saddy Martins. 6ªed - Campinas, SP: Papirus, 2016.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. 4 ed. São Paulo: Editora Senac, 2009.

PÉCAULT, Daniel. **Memorias en conflicto: Aspectos de la violencia política contemporânea**. [texto: Memoria imposible, história imposible, olvido imposible]. Nueva edición [en línea]. Lima: Institut français d'études andines, 2004.

PEREC, Georges. **Especies de espacios**. Traducción de Jesús Camarero, 2ªed Barcelona: Montesinos, 2001.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. **Revista Brasileira de História**. São Paulo. v. 27, n. 53, June 2007, p. 11-23.

PÓVOA, Carlos Alberto. Da Argentina para o Brasil: A imigração organizada dos judeus. **Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina**. Universidade de São Paulo, São Paulo, v.20, 2005.

PRYSTHON, Ângela. O cinema argentino no contexto do cinema contemporâneo. In. **Do novo ao novo cinema argentino: birra, crise e poesia**. Associação dos amigos do Centro Cultural Banco do Brasil, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Neto. São Paulo: EXPO experimental org: Ed. 34, 2005. 72p.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**; tradução Ivone C.Bennetti – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Tradução Mônica Costa Neto. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2012.

RICOEUR, Paul. **Memória, história, esquecimento**. A versão original desta conferência foi escrita e proferida em inglês por Paul Ricoeur a 8 de Março de 2003 em Budapeste sob o título “Memory, history, oblivion” no âmbito de uma conferência internacional intitulada “Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism. [http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos\\_ricoeur/memoria\\_historia](http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/memoria_historia) - acesso em 16/03/2020

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tomo III. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1997.

RISERIO, Antonio. **A cidade no Brasil**. São Paulo: Editora 34, 2013

ROLNIK, Raquel. **O que é a cidade**. São Paulo: Brasiliense (Coleção Primeiros Passos). Ebook, 2017.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011

SABINO, Fernando. **O menino no espelho**. 64ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SANTOS, Milton. **A natureza: Técnica e tempo, razão e emoção**. 4.ed. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SILVA, Armando. **Álbum de família: a imagem de nós mesmos**. Tradução Sandra Martha Dolinsk .São Paulo: Editora Senac São Paulo/Edições SESC SP, 2008.

SILVA, Armando. **Imaginários urbanos**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SILVA, Camila Vieira da. **O cinema de Marília Rocha e o encontro com a alteridade**. In. *Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018*/organização Luiza Lusvarghi, Camila Vieira da Silva; editoras colaboradoras Marina Costin Fuser, Roni Filgueiras. 1ª ed - São Paulo: Estação Liberdade, 2019.

SIMIÃO, Suelen Caldas de Sousa. **Medianeras no cinema e na cidade: sensibilidades contemporâneas em *El hombre de al lado* (2009) e *Medianeras* (2011)**. Dissertação de



Mestrado - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH). Universidade Estadual de Campinas, SP, 2018.

SPINOZA. **Ética**. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2009.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. 2ªed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VALDEZ, Patricia. **Memorias en conflicto: Aspectos de la violencia política contemporánea**; [texto: Iniciativas de memoria: formas de representación y conmemoraciones en Argentina]. Nueva edición [en línea]. Lima: Institut français d'études andines, 2004.

VERTOV, Dziga. **The writing of Dziga-Vertov**. University of California Press, California, 1984.

VIRILIO, Paul. **O espaço crítico: e as perspectivas do tempo real**. Tradução de Paulo Roberto Pires. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2014.

#### FILMOGRAFIA

Insolação (2009)

A cidade onde envelheço (2016)

Medianeras (2011)

O Décimo Homem (2016)