

Colocar-se em curso: movimentos da cidade e tempos da vida em dois filmes brasileiros

fabio.ramalho@unila.edu.br

por **Fábio Allan Mendes Ramalho**

Doutor em Comunicação, Professor adjunto na Universidade Federal da Integração Latino-Americana
(Brasil)

Resumo

Este ensaio discute os modos de figuração da cidade cinematográfica nos filmes *A cidade onde envelheço* (2016), de Marília Rocha, e *A casa sem separação* (2015), de Nathália Tereza, atribuindo ênfase à constituição de um peculiar senso de temporalidade nos universos diegéticos delineados. Em tais obras, os modos de experimentar a cidade se mostram imbricados com os ciclos da vida e, também, com os conflitos íntimos que influem nos impulsos de habitar ou evadir uma determinada localidade.

Palavras-chave: cinema brasileiro, cidade, tempo, movimento.

Ponerse en marcha: movimientos urbanos y tiempos de vida en dos películas brasileñas

Resumen

Este ensayo discute las formas de figurar la ciudad cinematográfica en las películas *A cidade onde envelheço* (2016), de Marília Rocha, y *A casa sem separação* (2015), de Nathália Tereza, destacando la constitución de un peculiar sentido de la temporalidad en los universos diegéticos delineados. En estas obras, las formas de experimentar la ciudad están imbricadas con los ciclos de la vida y asimismo con los conflictos íntimos que guían los impulsos de habitar o dejar un lugar determinado.

Palabras clave: cine brasileño, ciudad, tiempo, movimiento.

Setting oneself in motion: city movements and life cycles in two Brazilian films

Abstract

This essay discusses the distinct modes of figuring the cinematic city in Marília Rocha's *A cidade onde envelheço* (2016) and Nathália Tereza's *A casa sem separação* (2015), emphasizing the constitution of a peculiar sense of temporality in their diegetic universes. In both films, the ways of experiencing the city are imbricated with the cycles of life, as well as the intimate conflicts that guide the impulses to inhabit or leave a certain location.

Keywords: Brazilian cinema, city, time, movement.

Colocar-se em curso: movimentos da cidade e tempos da vida em dois filmes brasileiros

1. Introdução

Em seu livro *Atlas of emotion* (2006), Giuliana Bruno discorre sobre as imbricações que se estabelecem, na modernidade, entre a cultura de viagem, as arquiteturas do trânsito e as imagens em movimento, ocasionando transformações nas maneiras de perceber o espaço e nas práticas de mobilidade, bem como a abertura a todo um campo de possibilidades de experimentação. O cinema, em especial, assume posição proeminente como forma cultural que abarca uma amplitude de relações com as cidades, influenciando nas maneiras de transitar, ocupar e habitar os espaços urbanos, bem como uma complexa rede de conexões que neles se estabelecem.

Neste ensaio, proponho uma análise dos filmes *A cidade onde envelheço* (2016), de Marília Rocha, e *A casa sem separação* (2015), de Nathália Tereza, traçando os modos pelos quais ambos elaboram uma série de relações entre cinema, cidade, corpo e movimento, tomando como eixo de análise os modos de figuração da cidade cinematográfica nas duas obras. Assumindo um olhar atento aos regimes de visibilidade que produzem diferentes concepções de cidade mediante processos de figuração, mais que de representação¹⁵, busco sublinhar as tensões e modulações que se estabelecem entre estase e movimento, saturação e rarefação, moradia e viagem, público e privado, familiaridade e

¹⁵ Para um panorama de autores e perspectivas que postulam distintas maneiras de articular os debates sobre cinema e cidades, e dedicando especial atenção ao contexto latino-americano, ver Natalia Christofolletti Barrenha (2019: 36-40). Não pretendo elaborar aqui as implicações epistemológicas que decorrem do problema de como correlacionar as cidades ditas reais e suas figurações cinematográficas, bastando para tanto indicar que rejeito a lógica representacional que tende a situar a construção visual dos espaços urbanos dentro de uma hierarquia regida pelo princípio da fidelidade ou da verossimilhança, e que termina, assim, por subordinar os procedimentos de figuração do espaço ao mundo histórico tomado como exterioridade fílmica. Contrariamente a essa tendência, e em consonância com as considerações de Barrenha, entendo as relações entre cidades “reais” e cidades cinematográficas como uma “via de mão dupla”, e manifesto especial interesse aos modos pelos quais o trabalho da imaginação intervém nas dinâmicas culturais urbanas, transformando nossas maneiras de perceber e reinventar as cidades.

estranhamento, novidade e repetição, dentre outros. Além disso, a ênfase no *percurso* como instância narrativa organizadora permite ainda, conforme busco elaborar nas páginas seguintes, interrogar a constituição de um senso peculiar de temporalidade nos universos diegéticos delineados. Em ambas obras, a passagem do tempo se mostra marcada pela percepção dos ciclos da vida e, também, pelos conflitos íntimos que influem nos impulsos de habitar ou evadir uma determinada localidade.

Tendo em vista que as noções de “mapa”, “mapeamento” e “cartografia” apresentam contornos difusos e inclusive divergentes, em função das distintas abordagens articuladas nos campos da teoria e da crítica cinematográfica, Les Roberts (2012) sistematiza cinco eixos ou frentes para uma tipologia das cartografias cinemáticas, sendo elas: 1) a presença de mapas ou de práticas de mapeamento nos filmes, ou seja, o mapa como elemento incluído de maneira mais literal no interior das obras, como recurso para situar espacialmente a narrativa, incluindo-se aí o uso de cartelas, mapas animados ou outras formas de representação visual inseridas no âmbito da diegese; 2) as geografias da produção e do consumo cinematográfico, que implicam uma especial atenção às dinâmicas regionais e espaços físicos de produção, circulação e recepção, de modo a situar o fenômeno cinematográfico em relação aos diversos contextos geográficos nos quais ele se estabelece; 3) o mapeamento fílmico e o turismo cinematográfico, que abarca o papel dos filmes e da indústria audiovisual na valorização de determinadas localidades e no estímulo a consumir o próprio espaço segundo a lógica do turismo, mediante o uso de locações e a atribuição geral de visibilidade a lugares específicos; 4) o mapeamento emocional e cognitivo, que implica a produção de regimes visuais e processos perceptivos com vistas à apreensão e organização do espaço, e nos quais influem as práticas discursivas, posições subjetivas e investimentos afetivos, bem como a própria posicionalidade (os pontos de vista) dos sujeitos implicados, constituindo, com isso, topografias peculiares; e, por fim, 5) o filme como crítica espacial, mediante o uso do registro fílmico – de maneira proeminente, mas não apenas, sob a forma da apropriação de arquivos –, sobre o qual opera o trabalho estético e político de construção de um olhar atento às inscrições históricas, contradições

e transformações que emergem da confrontação das paisagens e das sensibilidades urbanas que elas mobilizam¹⁶.

É sobretudo na quarta vertente apontada pelo autor que o presente estudo se situa. Não obstante, busco sugerir também, ao longo da argumentação, que a análise dos dois filmes permite vislumbres de uma crítica aos próprios ideais de cidade relacionados com uma imaginação urbana que tende a privilegiar – e tomar como referência – a concepção de “metrópole moderna”. Tal deslocamento se dá tanto pelo desvio rumo às paisagens e ambiências de uma metrópole latino-americana menos canônica – não São Paulo, nem Rio de Janeiro, Buenos Aires ou Cidade do México, mas Belo Horizonte, capital do estado de Minas Gerais –, como também porque, num segundo gesto de reposicionamento, abandonamos mais definitivamente o imaginário metropolitano em favor de uma diminuição radical de escala, que termina por sugerir um conjunto de transformações nos marcos e parâmetros do que definiria a ideia mesma de “cidade”. Por fim, ambos movimentos colocam em questão o desejo que convida a habitar uma geografia ou, inversamente, impele a um movimento de retirada. Afinal, para falar ainda com Giuliana Bruno (2006: 66), “há um enlace palpável entre espaço e desejo: o espaço libera o desejo”.

2. Percorrer a cidade como uma viajante

“Esta rua é assim. Tu sais, sentas e estás a ver um filme. Mesmo, vês todo tipo de coisa a acontecer.” É desse modo que Teresa (Elizabeth Francisca), jovem que chega a Belo Horizonte para uma estadia de tempo indefinido – viagem sem data de retorno, temporada sem desfecho previsto –, em certo momento descreve aquilo que vê diante do prédio onde mora sua amiga Francisca (Francisca Manoel). A alusão ao laço indissolúvel entre cinema e imaginação urbana é então posta de modo explícito: na rua se desenrola uma sucessão de

¹⁶ Em suas considerações acerca dessa vertente, especificamente, o autor toma como ponto de partida o trabalho do cineasta britânico Patrick Keiller. Para outros desdobramentos do projeto estético-crítico de Keiller em torno de uma articulação entre vida urbana, espaço arquitetônico e registro fílmico, ver o trabalho de Angela Prysthon (2018).

cenar, microeventos que deixam entrever conflitos mais amplos, como retalhos de histórias que se encadeiam de modo não-causal e intuitivo, mas que adquirem certo sentido de unidade justamente pela síntese espacial que o meio urbano lhes confere. As formas assumidas pelas dinâmicas sociais e afetivas que se enredam no espaço da cidade têm como epítome o imaginário da metrópole, entendida como configuração especialmente afeita à multiplicidade, e encontram nessa vista da via pública um marco para sua apreensão e elaboração.

Conforme elabora Giuliana Bruno (2006: 23), “a afinidade entre o cinema e a cidade pertence ao transitório, pois a rua – como o cinema – é o lugar de impressões transitórias”. Esse estado de transitoriedade e agitação seduz a observadora, não apenas pelas atrações que se descortinam diante de seus olhos, mas também porque ela sente que está ali, ao alcance, um reservatório de aventuras e experiências futuras. Assim, permanecer um tempo à soleira da porta implica se posicionar no limiar entre interior e exterior, privado e público, cultivando esse tipo de implicação com a cidade que é ao mesmo tempo engajamento presente e sentimento de antecipação. A cidade oferta essa expectativa de que bastaria um movimento – cruzar, justamente, o ponto de liminaridade – para reassumir uma inclinação exploratória. O movimento da cidade é uma promessa.

A cidade onde envelheço, longa-metragem de Marília Rocha, emerge do ponto preciso em que duas trajetórias se cruzam. E não duas trajetórias quaisquer, decorrentes de movimentos aleatórios que se entrecrocaram e intersectam ao acaso. Há uma simetria entre pontos de partida e de chegada que se mostram invertidos, intercambiados, de modo que o filme assume uma estrutura, por assim dizer, espelhada. O tempo do relato é, grosso modo, o tempo de duas jovens mulheres portuguesas que decidem passar uma temporada de suas vidas em território brasileiro. Uma delas, porém, vem de Lisboa a Belo Horizonte e a outra, conforme saberemos depois, está prestes a empreender o caminho de volta. A partir daí, o filme trabalha com essas duas linhas que se cruzam e em cujo centro está a possibilidade de vincular-se ao lugar, de pertencer. Teresa aos poucos cria conexões com o lugar de chegada, ao passo que Francisca já sente as razões de ficar ali se desvanecerem. O que constitui o filme é, assim, o tempo das chegadas e partidas, tomado

como algo que constitui o próprio ritmo e o fluir da vida. O convívio entre as duas mulheres, bem como as relações de cada uma com outros indivíduos, grupos e com a própria cidade de Belo Horizonte constituem o núcleo da obra. Tais relações vão sendo traçadas a partir dos diferentes estilos e momentos de vida das duas mulheres, mas a experimentação da cidade termina sendo filtrada e mediada pelo acontecimento da amizade entre ambas, de modo que cada uma vive ou ressignifica o lugar a partir do olhar e do movimento da outra.

No centro da obra, portanto, o tempo da coexistência. No início e ao final, servindo como marcos ou limites que definem o recorte de tempo que a própria narrativa abarca, temos vislumbres de como cada uma inventa ou reconfigura o cotidiano longe do olhar e da presença da outra: estar onde a outra (ainda) não (ou já não mais) está. Assim, em alguns dos primeiros planos, um rapaz ajuda Francisca a carregar pelas ruas movimentadas o colchão que irá compor o quarto improvisado no qual se instalará a amiga. Nos últimos minutos, por sua vez, Teresa tem a oportunidade de percorrer a cidade de um jeito novo: assume o volante do carro do amigo/companheiro de Francisca, numa espécie de versão menos tradicional de ciranda amorosa, na qual o que circula e se desloca não é um modelo tradicional de relação romântica, mas a experiência da amizade e da formação do vínculo.

A imagem-síntese do colchão sendo carregado entre os passantes, que o filme nos concede logo na primeira vez em que nos são mostradas as ruas do centro da cidade de Belo Horizonte, sugere ao menos duas leituras: a cidade seria esse lugar da banalidade e do inusitado, ou melhor, onde o banal se converte em elemento inusual; e a cidade consistiria ainda no resultado da articulação entre intimidade e anonimato, entre o público e o privado. Não por acaso, o colchão figura entre as reflexões sobre o território na arte latino-americana contemporânea. Ao comentarem a série de trabalhos de Guillermo Kuitca em torno das camas e, em especial, da conjugação entre colchões e representações cartográficas, tanto Francine Masiello (2001) como Leonor Arfuch (2015) sublinham as maneiras pelas quais esses elementos são mobilizados para evocar uma espécie de dissonância experiencial que marca a relação dos sujeitos com a territorialidade. De acordo com a leitura de Masiello (2001: 46), a figuração da cama em conjugação com os mapas “destaca o espaço mais íntimo de nossas vidas – o dormitório, onde descansamos em

corpo e alma, lugar do eros e do sonho –, mas também o âmbito que evoca nossas origens e anuncia nosso desejo”. Mais adiante, nessa mesma passagem, Masiello (2001: 46) observa que “quando o mapa e a cama se juntam, o espaço se define novamente”. Para Arfuch (2015: 2), por sua vez, a cama é um objeto dotado de intenso poder simbólico devido à sua relação com a corporeidade e, também, por atuar como “espaço/síntese de uma vida inteira – o nascimento, o sexo, o sonho, a leitura, a morte”. O colchão, em especial, constitui para a autora uma “materialidade crua” que, conjugada à representação cartográfica, evoca o contraste “entre a intimidade do lar e o deambular da geografia, entre a estase do corpo em repouso e a viagem” em suas inúmeras facetas.¹⁷

Diferentemente do que ocorre na série de obras analisadas pelas autoras, no entanto, o “mapa” no filme de Marília Rocha não consiste numa representação gráfica convencional e altamente codificada, mas numa cartografia fílmica que se constitui a partir dos fragmentos do espaço urbano que impregnam as imagens. O registro da cidade, convertida em sua forma cinemática, abre o espaço urbano para uma conjunção menos dualista entre o pessoal e o impessoal, entre o subjetivo e o objetivo, entre o privado e o público, pois a cartografia que o filme traça não é a da representação distanciada, mas a da inscrição da subjetividade e do desejo. Tal aspecto é especialmente relevante se considerarmos que um dos motores da obra é a própria pergunta a respeito da possibilidade de sentir-se em casa, de pertencer a um determinado lugar. Em *A cidade onde envelheço*, é a intuição desse arco temporal que compõe uma vida inteira, ao qual se refere Arfuch, e que aqui é recortado em um de seus pontos de intensificação – um certo momento crítico da juventude ou mesmo, poderíamos dizer, o início de seu fim e o conseqüente ingresso no tempo da maturidade –, que torna decisivas as hipóteses da permanência ou da evasão de uma localidade.

¹⁷ No que diz respeito às diferenças de abordagem que concernem ao olhar das duas críticas, poderíamos observar que Masiello (2001) coloca ênfase nos conflitos entre os pares local/global, experiência/representação, e, ainda, na busca de um assim chamado “sujeito popular” – problema recorrente dos debates latino-americanistas, ao qual Masiello afirma que as *camitas* de Kuitca também remetem. Arfuch (2015), por sua vez, se concentra mais detidamente nas questões da memória e do que ela nomeia como a constituição de “poéticas do objeto”. Nas considerações que apresento aqui, porém, opto por priorizar os pontos de contato entre tais perspectivas, que giram em torno aos sentidos e evocações do colchão como objeto-chave para uma exploração das relações entre intimidade e vida pública.

Se trajetórias compõem narrativas, temos aqui que a noção de percurso desloca de maneira decisiva a compreensão mais tradicional de história como conflito – “fazendo histórias a partir de trajetórias espaciais e itinerários a partir de histórias” (Bruno, 2006: 62). E isso ocorre não porque a dimensão conflitiva que permeia a existência das personagens deixa de existir, e sim pelo fato de ficar subentendida, relegada quase totalmente às entrelinhas e ao não-dito. Esse conjunto de eventos é, mais uma vez e sempre, da ordem das relações e, portanto, se dá tanto no liame que une as duas protagonistas, quanto na relação de cada uma com a cidade e, por conseguinte, também com o tempo, cuja passagem impõe um conjunto de interrogantes. Os modos de lidar com a saudade, bem como a decisão de ficar ou sair, imprimem sua pregnância na temporalidade da obra. Desse modo, a escolha por não orientar a construção das cenas pela lógica dos conflitos se justifica não como tentativa de escapar deles, mas como esforço de pensar uma forma que corresponda à intangibilidade do próprio dilema, experimentado melancolicamente pela consciência dos ciclos da vida e pela progressiva constatação de que cada eleição implica perdas. Paire sobre o filme, coexistindo com a sucessão das descobertas, explorações e perambulações pelo espaço da cidade, certo sentido de urgência discreta. Também aí vale a lógica do contraste a partir do espelhamento entre as duas personagens: a cidade guarda para Teresa um germe de entusiasmo e novidade, que a personagem acolhe com a abertura propiciada por sua condição de viajante, forasteira, recém-chegada; Francisca, embora ainda em muitos sentidos estrangeira, sente que já não pode ocupar essa posição.

Temos aí, portanto, um outro limiar: moradia-viagem. No filme de Marília Rocha, o par morar/viajar não constitui uma oposição, mas um movimento de oscilação e intercâmbio. De fato, a qualidade da experiência que o filme busca apreender consiste no reconhecimento de que há um valor em instalar-se no ponto de suspensão entre os estatutos de viajante e moradora. A recém-chegada empreende um movimento que escapa tanto à lógica codificada da turista quanto à rotina programática da residente. Seu deslocamento inicial aciona um modo de habitar ainda quase totalmente por fazer, ao passo que a familiaridade, uma vez adquirida, não deixa de repousar sobre a repetição,

ainda que com eventuais variações, de um mapeamento prévio. A peculiar correlação entre cotidianidade e movimento instaura uma tensão nas maneiras de percorrer o espaço, posto que essas modalidades rotineiras de deslocamento tendem tanto à inventividade quanto à cristalização. O movimento na/da cidade, que é tanto extensivo quanto intensivo, implica questões de ritmos, rotinas e modalidades de presença que são aprendidas, reiteradas e aperfeiçoadas.

Por se tratar de um movimento incorporado, as dinâmicas urbanas demandam dos sujeitos uma negociação entre variabilidade e repetição. A esse arranjo, que nos fala das maneiras de percorrer o espaço, o título de uma obra de Teri Rueb faz corresponder uma formulação sucinta: *The choreography of everyday movement*. Nessa obra de 2002, a artista dispõe em placas de vidro sobrepostas uma série de trajetos, cujo mapeamento se torna possível devido ao uso cotidiano de dispositivos de geolocalização que os corpos em movimento portam durante seus deslocamentos urbanos. Tais artefatos permitem rastrear e registrar os caminhos empreendidos pelos usuários, gerando um arquivo de práticas de locomoção, inscrições de percursos tanto habituais como também, eventualmente, anômalos. Ao sobrepor as placas nas quais se imprime o trajeto dos usuários, notam-se coincidências, repetições, reiterações, que apontam a formação do hábito e a adequação da multiplicidade urbana às formas da familiaridade. Sobrepostas, tais marcas terminam por indicar recorrências, como se a cartografia urbana tendesse, com o tempo, à reiteração de itinerários previstos e localidades conhecidas. De acordo com Mariela Yeregui (2011), que discute a obra de Rueb, “se as paisagens modelam-se de maneiras peculiares, (...) se são produzidos movimentos traçáveis e visualizáveis dentro dos espaços sociais, é porque o corpo possibilita um perambular e um trânsito dinâmico, *criador de discursos*” (Yeregui, 2011: 118, grifo nosso). Temos aqui mais uma vez a compreensão do percurso como produção de um relato. Para a autora, a mutabilidade dos traçados urbanos se deve à própria força da contingência (Yeregui, 2011: 122). Não obstante, poderíamos dizer que o hábito atua como espécie de contraforça ou resposta à indeterminação e à incerteza; ele reveste a experiência de transeuntes com formas de reconhecimento ou signos de familiaridade, e tais formas cobram seu preço: ao

estabelecerem rotinas, domesticam o espaço, selecionam as interações e minimizam a surpresa, o estranhamento, o risco, o acaso – em suma, restringem ou desestimulam a errância. Desse modo, se a obra de Rueb “consiste em diferentes mapeamentos topográficos de périplos cotidianos”, em certa medida exprimem igualmente a existência de “padrões sociopolíticos” (Yeregui, 2011: 126-127).

Essa digressão a partir da leitura que Mariela Yeregui faz da obra de Rueb se mostra oportuna, pois nos leva a perguntar: o que a ausência de rotinas pode propiciar a uma recém-chegada, segundo o filme de Marília Rocha? Qual cartografia esse olhar não-habitado nos descortina? Teresa exala toda uma “excitação do início”, como define sua amiga Francisca em um diálogo-chave do filme. Para esta, em contrapartida, a excitação já parece ceder, dando lugar ao exercício de ponderar e colocar em perspectiva os marcos das experiências acumuladas nas distintas localidades onde viveu e no convívio com suas gentes. A recorrência da comparação e do contraste é o modo que o filme parece encontrar para dar conta desse processo, bem como do peculiar entrelugar de Francisca: aos seus olhos de estrangeira residente, os brasileiros são folgados e amáveis; o estado das habitações e dos negócios imobiliários poderia ser lido como uma característica local; etc. Trata-se de certa tipificação generalizante propiciada por um ponto de vista que seria característico da meia distância: um estar e não-estar que suscita o exercício cotidiano de elaboração da diferença cultural. É aqui onde se arrisca adentrar mais diretamente o campo minado do estereótipo como mediador de certas situações de deslocamento, e que o filme aciona como uma via de mão dupla. Francisca trabalha num restaurante português, espécie de tasca portuguesa ornada por elementos emblemáticos daquela cultura. Num intervalo de relaxamento em que conversa e dança com os colegas de trabalho no interior do estabelecimento, ela intervêm e troca o fado pela sonoridade de Jovens do prenda, um grupo musical angolano.

Teresa, por sua vez, transita por lugares de grande circulação com desenvoltura e disponibilidade, interpela e se deixa interpelar por desconhecidos, frequenta o mercado público e o centro comercial, vai a concertos de uma banda de rock local, toma aulas de dança, arranja trabalho de garçonete como ocupação provisória e interage com estranhos

em botecos – ou, mais especificamente, no balcão do boteco, esse topos emblemático da interação aleatória. Mesmo os encontros que Teresa trava com outras pessoas *dentro* do apartamento por vezes carecem de uma mediação social forte e de maiores protocolos, já que ela nem sempre é propriamente apresentada aos amigos de Francisca. Em certo ponto, ela se depara com um deles dormindo na sala ao chegar bêbada no meio da madrugada, após uma noitada. A irrupção do estranho e do inabitual é, desse modo, apresentada como qualidade tão definidora do universo dessa personagem em seus primeiros tempos na cidade, que mesmo sua morada temporária se converte num campo de interação espontânea com desconhecidos. No filme de Marília Rocha, a casa se torna uma espécie de dobra da rua e, inversamente, a interação de Teresa com os tipos urbanos que encontra em suas andanças se estabelece com o desembaraço de quem socializa em sua sala de estar. Talvez seja essa a marca sentimental mais evidente da experiência social delineada pelo filme: os tipos urbanos que o povoam são acolhedores e disponíveis, nunca antissociais, entediados ou ameaçadores¹⁸.

O fato de que a essa personagem caiba a função de, por assim dizer, conceder ao filme as lentes de certo romantismo boêmio fica mais evidente na sequência do *jogging*. Se é possível argumentar que essa seria uma prática, talvez, bem pouco boêmia, ela não obstante serve para acionar, de maneira mais aguçada, os marcos que o filme estabelece para apreensão da experiência da cidade. Essa sequência põe em funcionamento o *travelling* como procedimento que engendra uma articulação muito específica entre cidade, corpo e câmera, e a ele se soma outra série de planos fixos ou vistas da paisagem urbana, liberadas do corpo e da perspectiva da personagem: os casais deitados no parque,

¹⁸ Nesse sentido, o filme assume uma via distinta de uma ampla gama de abordagens fílmicas que situam a urbe como território marcado pelo medo, pela violência e insegurança. Em artigo recente, Víctor Zan (2020) faz um apanhado de diversas obras brasileiras nas quais os aspectos da vida urbana contemporânea que assumem um primeiro plano são, frequentemente, as tensões e conflitos de classe, a desigualdade social e, ainda, a incidência de um poder repressivo que esquadrinha e hierarquiza sujeitos e comunidades mediante um conjunto sistêmico de práticas racistas, sexistas e LGBTfóbicas. Cabe ressaltar ainda, com o autor, a recorrência da problematização dos efeitos da lógica econômica dominante sobre o tecido social e urbano, como é o caso das inúmeras obras que tratam especificamente da questão da especulação imobiliária. Sobre a proeminência que o medo e a violência assumem, também, em diversas obras do cinema argentino contemporâneo, ver os capítulos “Histórias do medo” e “Cidades da fúria”, que compõem o já citado estudo de Natalia Barrenha (2019) sobre as figurações da cidade na cinematografia recente daquele país.

os detalhes da vegetação, o homem que lê um jornal, as senhoras sentadas na parada de ônibus tendo, ao fundo, a outra protagonista, Francisca. Passar de uma personagem à outra ao longo desse inventário urbano reforça, ainda, a percepção das trajetórias das duas amigas como linhas que se cruzam mediante a coexistência numa mesma cidade, mas preservando entre si certa autonomia, como pontos móveis que atravessam o mapa e compõem um panorama mais amplo. Ambas estariam dispersas na multiplicidade urbana que seria, em última instância, aquilo que a sequência busca captar.

Ainda nesse momento do longa-metragem, temos a sobreposição da voz over de Elizabete Francisca durante a leitura de uma carta de Paulo Mendes Campos a Otto Lara Resende. Nessa carta, o remetente discorre sobre um duplo trabalho. Em primeiro lugar, a tentativa de dar forma à natureza a um só tempo física e intangível do mundo sensível por meio da escrita – algo que implicaria, segundo o autor, discernir e organizar a percepção do mundo circundante. De outra parte, há também a ânsia de flagrar o momento de ruptura no qual a anestesia cotidiana do “olhar disciplinado” encontraria uma trégua, permitindo então o vislumbre de um instante de intensidade. As palavras de Mendes Campos, notório integrante do grupo de amigos boêmios e escritores que ficou conhecido como “os quatro mineiros do apocalipse”, aludem ao anseio de apreender um momento e, além disso, reconhecer no olhar do outro a mesma fagulha, a mesma atração do mundo. A carta lida delinea e dramatiza, assim, a contenda da paixão contra o hábito como tarefa da sensibilidade.

O filme de Marília Rocha sugere o reconhecimento de uma atitude cúmplice semelhante à descrita por Paulo Mendes Campos, manifestada em suas escolhas estéticas, nos modos de recortar a cidade e de tecer sua rede de sociabilidades. Poucos minutos depois da já mencionada sequência da leitura da carta, temos outra vez o travelling lateral que nos leva a percorrer as ruas enquanto ouvimos uma canção antiga de Jards Macalé, Soluços. Juntamente à literatura mineira e ao cinema, a música é também convocada a compor um arcabouço de sensibilidades que se manifesta como inclinação a organizar a apreensão da vida urbana mediante práticas e maneiras de habitar que são, em certa medida, residuais, não porque não tenham lugar no presente, mas porque se colocam na

contramão de um repertório dominante da imaginação cinematográfica contemporânea ao longa-metragem. A Belo Horizonte de *A cidade onde envelheço* é uma cidade cinemática filtrada por textos e músicas do passado. Além disso, essa cidade é predominantemente “analógica” – no sentido de que nela parece haver pouco espaço para o intenso esquadrinhamento a que os dispositivos tecnológicos submetem o espaço e as relações. Os percursos exploratórios e os encontros se forjam predominantemente numa chave de espontaneidade, como na interação aleatória do balcão de boteco, anteriormente mencionada, onde a amizade parece surgir na velocidade com que se partilha uma cerveja, ou na dinâmica estabelecida na loja de vinil – lugar, aliás, reconhecidamente devotado a um consumo cultural de nicho –, na qual o que predomina é a abertura a que um estranho te apresente algo.¹⁹

Esses pequenos detalhes não apenas situam os acontecimentos num tempo diegético de difícil definição, como também contribuem para atribuir a essa cidade uma tonalidade em certo sentido nostálgica. A nostalgia, porém, é um afeto difuso que se ordena tanto segundo uma temporalidade em descompasso quanto mediante uma configuração espacial precisa. No ponto de crise que acomete o filme, esse desarranjo espaço-temporal se precipita. A falta que Francisca sente de Lisboa e, sobretudo, do mar emerge mais explicitamente no meio do filme, ao passo que Teresa já confessa a “saudade de pessoas que [a] conheçam”. Pode-se dizer que, para ambas, a frágil negociação entre novidade e reconhecimento desloca seu eixo, e uma outra grande figura do trânsito – a volta, o retorno à casa – começa a pairar sobre o filme e a se impor de maneira mais decisiva.

¹⁹ Embora digam respeito a contextos culturais e geográficos muito distintos, as observações de Will Straw (2020: 28-29) a respeito do vinil como elemento que dá forma a “redes de afinidade” e, ademais, marca um apreço por “tecnologias consideradas obsoletas”, mostram-se pertinentes para pensar o tipo de sensibilidade que essa cena comporta.

3. Experimentar a casa como uma forasteira

“Às vezes, o que mais nos tortura em nossa volta para casa são as maneiras pelas quais nós, e nossa casa, permanecemos exatamente como nos lembramos.”

Gohar Homayounpour, *Doing Psychoanalysis in Tehran*

À noite, em uma pequena cidade do sul brasileiro, com suas ruas vazias e a escuridão atenuada apenas pela iluminação pública escassa e amarelada, um veículo se desloca em velocidade reduzida, e seu movimento desacelerado casa com a música extradiegética do *Beach House*, duo formado pelos músicos Victoria Legrand e Alex Scally. A canção, exemplar de um subgênero que ficou conhecido como *dream pop*, acrescenta outra camada ao registro, marcado pelo tempo distendido e pelo esforço de apreensão da atmosfera que caracteriza as madrugadas interioranas. Minutos depois, o filme ensaia uma configuração visual semelhante, mas dessa vez acompanhando, à distância de alguns passos, uma garota e sua caminhada noturna. A câmera, que está posicionada no centro da via, em certo momento desloca seu eixo para cima e passa a capturar a sucessão de copas de árvores e lâmpadas de postes, numa variação de ritmo que responde à própria dinâmica da cena: primeiramente no tempo da personagem a quem segue a pé, depois pela aceleração do carro que se aproxima oferecendo carona, e por fim, uma vez mais, acompanhando as duas jovens que conversam enquanto caminham.

Essas duas breves séries de travellings que marcam o curta-metragem *A casa sem separação* (2015), de Nathália Tereza, dão concretude a um desejo de apreender a experiência do passeio noturno pela cidade esvaziada e, com isso, nos concedem uma configuração muito peculiar daquilo que Giuliana Bruno (2006: 6) define como o regime audiovisual da *voyageuse*, em contraposição à dinâmica – muito mais conhecida e consolidada – do *voyeur* e sua “geometria óptica fixa”. Esse cinema *voyageur* consiste na proposição de visibilidades que investem em múltiplos deslocamentos, passagens e mudanças, e que, ademais, não centram suas energias na constituição de presenças físicas

como objetos subordinados aos engajamentos espectatoriais e fruídos à distância, nem na individualização de uma trajetória, mas na aposta em uma fisicalidade que convida à participação e a um possível reconhecimento. Tal concepção não negligencia a figura humana, mas implica a valorização das coordenadas espaço-temporais nas quais tais corpos se situam e a qualidade dinâmica da composição. A singularidade do lugar é incontornável, pois estabelece os marcos de apreensão da experiência.

No filme em questão, isso se estabelece por uma dupla condição: os movimentos de retorno/passagem pela cidade de Sertaneja e o acontecimento excepcional que motiva essa volta temporária. *A casa sem separação* começa com um velório, e é o comparecimento ao rito que motiva a visita. Não se trata, portanto, de uma viagem exploratória empreendida sob o signo da novidade, mas a reiteração de uma dinâmica – o retorno à cidade natal, à família e, portanto, à casa – cuja periodicidade é previsível – o tempo das ocasiões especiais, dos reencontros destinados à celebração familiar – mas que, nesse momento, responde a uma justificativa mais solene e determinante: a morte da avó. Paire sobre a atmosfera rarefeita e desacelerada da madrugada que precede o sepultamento uma temporalidade mais grave e irrevogável, que é a dos ciclos de vida: não apenas o envelhecimento e a morte, mas a própria ideia de crescimento e afastamento do seio familiar. Esse rito de passagem assume uma configuração geográfica muito característica em contextos socioespaciais como aquele em que se situa o filme. Em casos assim, tornar-se “adulto” equivale muitas vezes a decidir entre afastar-se do convívio familiar ou permanecer e assumir um novo lugar na casa: o lugar do cuidado e da responsabilidade para com as gerações precedentes.

O velório segue noite adentro em seu próprio espaço ritualizado e os mais velhos assumem o encargo de velar o ente querido que faleceu, ao passo que os mais jovens ficam dispensados da parcela mais rigorosa e exaustiva do rito. Quatro garotas retornam à casa e se instauram no tempo não menos grave, mas muito menos codificado, da suspensão e da espera, liberadas para dormir ou, no caso da protagonista, perambular. Com poucos elementos, o curta nos situa nessa condição das filhas e filhos a quem, destituídos do protagonismo nos assuntos familiares, resta especular sobre as decisões e

meandros da dinâmica familiar e seus rearranjos: quem decidirá o melhor momento para avisar ao primo, que naquele momento estaria prestando vestibular, ou mesmo se ele deveria ser poupado da notícia; quem definirá a permanência ou a interrupção da tradição de celebrações e encontros familiares periódicos; e – algo ainda mais inacessível – quem cuidará da dimensão prática da morte, encarregando-se de racionalizar seus processos.

No filme de Nathália Tereza, é significativo que esse estado de coisas seja ponderado não no espaço da casa, mas no interior de um carro, onde as primas resolvem se alojar para descansar ou apenas passar o tempo. A casa, afinal, além do mais está cheia, tomada por pessoas que se alojam de improviso, possivelmente parentes – detalhe que enfatiza a excepcionalidade e a estranheza do momento, conforme percebido a partir do ponto de vista das garotas. Boa parte do curta se estabelece no interior do veículo, resultando num regime visual que guarda relação direta com o gênero do *road movie*: está lá a decupagem que alterna entre diferentes planos que enquadram lateralmente as personagens, mostrando-as enquanto conversam entre si; e há também aquela outra tomada, igualmente típica, que é feita do ponto de vista de trás do automóvel, deixando ver tanto as pessoas que estão no banco da frente, de costas, quanto a visão que se descortina mais além do veículo, recortada pelos marcos do para-brisas e do espelho retrovisor. As pequenas porções enquadradas dão uma percepção de conjunto do espaço reduzido, que configura um campo de interações e alude a uma experiência de transitoriedade. O fato de que o carro esteja parado é algo que constitui a torção muito peculiar do filme. Além disso, o que se vê à frente, nesse caso, não é uma estrada que sugere aventuras – elemento tão central para o gênero que, no fim das contas, termina por nomeá-lo. O que temos, em contrapartida, é uma visão da varanda onde se alinham cadeiras enfileiradas e, para além delas, fora da vista e apenas intuído, o interior do espaço doméstico onde, por ora, não restou um lugar onde se acomodar. A primeira metade do curta de Nathália Tereza se dedica, então, a apresentar uma espécie de estranho *road movie*, do qual se subtrai a estrada e o deslocamento extensivo, mas não a percepção de coexistência propiciada pelo espaço reduzido do carro nem, tampouco, a partilha de uma experiência de mudança, que permanece no centro da cena.

Em resposta a essa estase, e também pela impossibilidade de dormir, de acomodarse ao tempo suspenso, uma das garotas abandona o veículo e inicia um movimento exploratório madrugada adentro. Mariana (Mariana Mello) é a personagem *voyageuse* por excelência no filme de Nathália Tereza, não apenas por atuar contra a imobilidade e o sono, mas também porque é a ela que cabe lançar ao centro da obra o conflito que espreita de fora da cena, pairando sobre o tempo da narrativa. Logo nos damos conta de que aquilo que está em jogo no filme são as dinâmicas de partida e retorno ou, antes mesmo delas, tudo que está implicado na decisão de ficar ou partir. Parece ser essa a escolha que as jovens de Sertaneja precisam, cedo ou tarde, levar a termo.

A *casa sem separação* mantém, assim, uma relação muito peculiar com as modulações entre a estase e o movimento, não apenas porque é essa oscilação que dá ao filme sua forma e ritmo, mas também porque é nesses termos que se articula o seu conflito central. Se, como dito anteriormente, na primeira parte do curta temos um carro imóvel, na segunda metade temos uma espécie de filme de estrada no qual a andança substitui (ou se alterna com) a condução do veículo. Mariana, a personagem que decide caminhar pelas ruas vazias, é interceptada por uma amiga que está de passagem e que a convida para o que parece ser uma amostra da diversão local: pular o muro do *country club* e fazer uma pequena festa clandestina. Trata-se de um lugar tão vazio e aparentemente ermo quanto qualquer outro dessa cidade, onde o excesso de estímulos, a agitação noturna e a densidade populacional – características comumente associadas a uma imaginação urbana que, na modernidade, torna-se preponderante – cedem lugar a uma quietude e a um despovoamento que fazem da paisagem noturna interiorana algo quase indiscernível de uma cidade fantasma.

De fato, a composição urbana em escala menor cumpre no filme uma amplitude de funções. Em primeiro lugar, permite que os temas de maior gravidade, que permaneciam inauditos, tenham lugar na cena, ou seja, encontrem um tempo e um espaço propícios à sua elaboração. Permite também aludir, em negativo, a essa outra espacialidade que motiva o deslocamento: a “cidade grande”, não necessariamente uma metrópole, mas sem dúvida a ideia de algo maior, mais diverso e heterogêneo, um território *outro*. A

peculiar estratificação da geografia que conjuga organização social, economia e desejo se explicita na fala de Vivi, a amiga que ficou: por meio dela ficamos sabendo que, partindo de Sertaneja, seria preciso ir a outra cidade, Cornélio Procópio, e somente então seguir para “onde a gente quer ir de verdade”. Com economia de recursos, sua fala nos concede uma síntese da implicação mútua que enlaça a mobilidade geográfica – e, portanto, socioeconômica – e os movimentos desejantes.

Filmes como *A casa sem separação*, que se voltam para as paisagens do interior, parecem encontrar nelas uma zona de liminaridade, situada numa posição problemática entre os repertórios muito mais bem inventariados das áreas metropolitanas, sejam elas centrais ou periféricas, e também das áreas rurais, igualmente proeminentes na iconografia e nos discursos do cinema brasileiro. Por isso mesmo, recorro ao filme de Nathália Tereza como motor para articular algumas questões: o que acontece com as relações entre cinema e cidade quando esta última é tomada em escala menor (tanto no que se refere às configurações socioespaciais quanto à rede de relações que nela têm lugar)? Quais lugares pode ocupar a cidade do interior, de pequeno porte, na imaginação cinematográfica? Como é possível situá-la dentro do campo de experiências que os estudos de cinema e da cultura visual localizaram como eminentemente urbanos?

A liminaridade da “cidade pequena”, entendida não tanto como dado demográfico e sim como um marco de experiências que povoam a imaginação cinematográfica, parece revelar uma série de pontos cegos nos estudos que se inscrevem no entrecruzamento entre o cinema e as cidades. Talvez um dos efeitos mais imediatamente perceptíveis seja o afastamento em relação àquilo que Will Straw (2020) denominou como “figuras da saturação urbana”, que tanto povoam os regimes audiovisuais de figuração da cidade, desde as sinfonias urbanas até a profusão de narrativas da cultura midiática que investem no imaginário das metrópoles e megalópoles. Um dos procedimentos – ou figuras, no termo sugestivamente utilizado pelo autor – que dão forma a essa saturação é a lista de elementos que “de todo modo seriam impossíveis de catalogar exhaustivamente”, dada a abundância, amplitude e heterogeneidade do inventário. A respeito da lista de Max Weber, por exemplo, uma dentre várias às quais o autor recorre em seu texto, Straw (2020:

25-26) afirma que ela “se assemelha aos planos de ambientação que encontramos ao início de diversos filmes cuja ação se situa em locações urbanas, e nos quais a atividade e a cacofonia urbanas são evocadas em toda sua diversidade”.²⁰

Nesse ponto, convém retomar o filme de Marília Rocha e empreender, finalmente, uma aproximação comparativa capaz de destacar pontos de convergência e de distanciamento em relação ao curta de Nathália Tereza. *A cidade onde envelheço* nos apresenta um caso exemplar desse tipo de plano mencionado por Will Straw, quando nos mostra o horizonte repleto de prédios ao longe, vistos desde o ponto de vista de quem chega à cidade no trajeto de ônibus entre o aeroporto e o centro da cidade. Não obstante, nele o espaço urbano não é de um tipo que, encontrando-se saturado de fluxos informacionais e atrativos, padeceria de uma perda de densidade semântica e de carga experiencial. Pelo contrário, trata-se de um lugar marcado por singularidades que propiciam a formação de vínculos – a “espessura do senso de pertencimento à cidade”, para usarmos ainda outra sugestiva expressão de Straw (2020: 30) –, ainda que tais vínculos não sejam necessariamente duradouros. De fato, a figuração de Belo Horizonte como cidade cinemática que exala personalidade e lirismo permeia múltiplas passagens da obra, como é o caso daquelas, já anteriormente mencionadas, que fazem uso da carta de Paulo Mendes Campos e da canção de Jards Macalé.

A casa sem separação, por sua vez, apresenta o espaço público tomado por uma quietude que pode ser lida como hospitaleira ou pouco convidativa, a depender dos ideais de cidade mobilizados para pensá-la e com os quais ela venha a ser confrontada.²¹ Em

²⁰ A relação entre esse procedimento de figuração e a linguagem audiovisual vai além, pois, tendo a cultura cinematográfica e midiática investido mais e mais nos espaços urbanos como componentes centrais de sua visualidade, o autor chama a atenção também para o fato de que tais “visões da cidade saturada” apresentam-na frequentemente como uma urbe repleta de fluxos midiáticos e informacionais (STRAW, 2020).

²¹ Ao discorrerem sobre os sentidos atribuídos às cidades pequenas na imaginação cinematográfica, Thomas Halper e Douglas Muzzio (2011) delineiam uma ambivalência que se expressa a partir de duas vertentes conflitantes: 1) a cidade pequena como “refúgio”, um lugar de “segurança, salubridade, retidão” (Halper; Muzzio, 2011: 4), cujo tamanho diminuto seria adequado à escala humana; e (2) a cidade pequena como campo de controle social, ostracismo, claustrofobia e, portanto, o lugar onde a tendência à assunção de uma identidade única, homogênea e inescapável se torna inflacionada, reduzindo ou mesmo aniquilando a possibilidade de circular por grupos e circuitos de sociabilidade múltiplos ou mesmo contraditórios. Sob essa

contraste com a agitação, a multiplicidade e o excesso que informam a própria ideia de cidade que se consolida ao longo dos séculos XIX e XX, este seria um lugar destinado a ser lido sobretudo pelo signo da falta. Se a metrópole moderna – cêntrica ou periférica – suscita um impulso de catalogação que aponta para uma infinidade de elementos e atrações, o espaço urbano que diverge do imaginário metropolitano seria constantemente caracterizado, se não pela ausência de atrativos, ao menos por uma escassez ou menor variedade deles. A experiência de quem habita territórios ex-cêntricos, zonas urbanas liminares, se mostra muito distante de certa imaginação urbana marcada por atributos tais como a experiência do choque, a multidão e o anonimato, porém divergindo igualmente de todo o conjunto de valores e experiências que caracterizariam o modo de habitar das zonas rurais. Em vez disso, a rarefação se instaura, não apenas como regime de organização da espacialidade e dos estímulos sensoriais, mas também como tonalidade afetiva que inscreve seus efeitos sobre a paisagem e as subjetividades nela implicadas.

Na sequência anteriormente descrita da caminhada/conversa após a saída do *country club* no filme de Nathália Tereza, o silêncio da rua à noite catalisa o diálogo e explicita o conflito. Uma personagem diz à outra: “dá pra ouvir você pensando daqui”, o que sugere não apenas que a protagonista se encontra fortemente capturada no fluxo de pensamentos desencadeados pela conjunção entre família, origem e rito que assinala o fluir da vida e sua finitude, mas também que a paisagem sonora amplifica os mínimos gestos e movimentos do corpo, acometido por afecções até então represadas. A madrugada refuta as distrações, e a paisagem visual e sonora confere peso e densidade ao tema que perpassa o filme, tornando-o evidente e inescapável. Essa peculiar atmosfera que convida a confrontar a passagem do tempo se constitui no entrelaçamento entre o

segunda perspectiva, a cidade pequena constituiria um entorno que estimula a conformidade às regras e repele ou desencoraja a diferença. No artigo em questão, os autores discorrem sobre a maneira como as cidades pequenas são representadas no cinema estadunidense ao longo da história – percorrendo uma escala temporal abrangente que vai desde o cinema silencioso e o período da depressão econômica, passando pelos cinemas do pós-guerra até a segunda metade do século XX e o início do século XXI. Não obstante, suas observações se mostram relevantes para pensar os sentidos e imagens que circulam em outros contextos nacionais que não o estadunidense, tanto mais pelo fato de discutirem repertórios audiovisuais e midiáticos que compõem a imaginação urbana e que, como tais, mostram-se historicamente informados por tropos narrativos e configurações estéticas que ultrapassam, e muito, especificidades locais e nacionais.

mundo físico e os fluxos do pensamento. De fato, é contra a dualidade entre matéria e pensamento que a paisagem se instaura: o mesmo estado de quietude que destaca os ruídos dos insetos, o som dos passos no pavimento, o farfalhar das copas das árvores movidas pelo vento, e que, além disso, confere a cada fala uma notável proeminência, é também o que magnifica a apreensão de uma escala de tempo mais ampla – a temporalidade familiar, a sucessão geracional – permitindo “escutá-lo”. Vivi, a amiga, confessa que, se decidiu ficar, é porque não pôde se afastar da mãe. Mariana, por sua vez, diz que sua família é marcada por “essas histórias de ir embora e de ficar”. A densidade de tais histórias, no entanto, a sua reiteração e o próprio fato de que elas sejam revisitadas – inclusive as memórias de segunda ordem, como a história da carta que a avó de Mariana escreve quando sua filha, mãe da protagonista, resolve partir – deixa-nos intuir que “partir” e “ficar” nunca são referenciais absolutos ou eventos facilmente discrimináveis. A temporalidade familiar, geracional, que o tempo da noite faz emergir levanta a questão a respeito da persistência do passado, das inscrições dessa estranha tradição familiar e, por isso mesmo, paradoxalmente, a impossibilidade de desvincular-se totalmente da história pregressa e do lugar de origem. Coloca em questão, afinal, a própria ambivalência e a indeterminação da partida, que o retorno apenas acentua e torna mais evidente.

Em seu livro *Doing Psychoanalysis in Tehran* (2012), Gohar Homayounpour toma a Odisseia como repertório simbólico para elaborar os conflitos que assolam a subjetividade de quem retorna à terra natal. Para a autora, não é apenas a incapacidade de sentir-se em casa após o retorno, nem tão somente a frustração de uma possível idealização nostálgica em relação àquilo que havia sido deixado, que geram conflitos naquela que regressa, mas a própria constatação de que a partida e a transformação raramente são levadas a cabo da maneira radical e terminante que se imagina. Além disso, o vislumbre das rugas de Penélope (ou seja, a apreensão da passagem do tempo que o deslocamento amplifica) ocasiona a constatação melancólica dos ciclos da vida.

Não creio que o conflito de Odisseu, no momento de seu retorno, se deva somente à sua mudança interior, à falta de interesse do seu povo na pessoa

em que ele havia se tornado ou, ainda, às mudanças que ocorreram em sua terra natal, embora essas tenham sido todas partes significativas disso. Penso que o retorno de Odisseu, como o meu, foi cheio de tormento, angústia e melancolia, pois ele teve que encarar quão pouco havia mudado, como as maiores aventuras de todos os tempos tinham sido capazes de deixar várias partes de si intocadas. (HOMAYOUNPOUR, 2012: 100, tradução nossa)

Sair é romper com a família, com o lugar de origem (em suma, com a familiaridade) e, ainda, com certa configuração de espaços, tempos e relações. Por isso, a saída é sempre um corte, uma reorganização. No filme de Marília Rocha, a personagem Francisca afirma: “a cidade está me esperando, o mar está me esperando”. O que essa fala sugere é que, de certo modo, não é apenas o lugar que se encontra em estado de espera, mas uma outra vida que seguiria como virtualidade, aguardando para ser (ou não) atualizada, retomada, colocada mais uma vez em marcha. Para Francisca, Teresa e Mariana, em suas histórias de ficar e de partir, é como se houvesse um senso geral de dissonância entre a vida que se leva ao sair e aquela que ficou; um tipo de confusão entre uma temporalidade sincrônica – há algo que segue sem mim, em outro lugar – e outra diacrônica – há algo que ficou no passado, irrecuperável, e onde não mais encaixo.

Evidentemente, para que as questões sobre ficar ou partir se coloquem como conflito, é preciso que haja, em primeiro lugar, a possibilidade de escolha. A própria capacidade de reconhecer-se em tonalidades afetivas e conflitos que seriam entendidos como característicos de certas fases da vida, bem como os modos de se relacionar com o (e mesmo divergir do) lugar que habitamos implicam códigos culturais partilhados, horizontes de expectativas, oportunidades de circulação e experiências situadas. Tais configurações não atuam de forma determinista, mas condicionam em grande medida as potencialidades de vida. Em suma, formular o conflito na escala da subjetividade e da intimidade, mais do que sob a ótica da conformação do território em uma acepção

geopolítica²², implica algum grau de adesão ao sutil senso de premência que recai sobre as personagens, à medida que elas experimentam a pergunta acerca de como atribuir forma à sua relação com a cidade.

4. Considerações finais

“Você quer envelhecer aqui?”, Francisca questiona Teresa. “Você ainda tá aqui, né?”, Mariana comenta com Vivi, a amiga que ficou. Como dito anteriormente, a inscrição de uma trajetória espacial constitui um modo de conceber histórias, sem que isso implique um afastamento da noção mais tradicional de conflito como motor da narrativa. No caso dos filmes analisados, e como essas duas falas citadas tornam evidente, o conflito é “aqui”, pois “aqui” é um dêitico e, como tal, não constitui uma referência estável. Ele implica o sujeito e sua posição no mundo, bem como também, nos casos citados, o trabalho da imaginação. Para as personagens, “aqui” é uma espécie de coceira e areia movediça, um incômodo e um vínculo, um problema e uma promessa. O lugar é algo que é preciso colocar em questão, reconsiderar, ponderando ganhos e perdas, confabulando a respeito de ficar ou partir – ao menos para quem, afinal, tem um maior grau de agência e mobilidade. Conforme nos ensina Giuliana Bruno (2006: 60), o cinema atua como “inscrição de um desejo espacial”, e nessa formulação podemos ler não apenas um desejo por ocupar certos espaços, mas também um movimento desejante que se engendra a partir do próprio

²² Embora eu tenha optado por preservar, ao longo desse ensaio, certa fluidez nas conexões e modulações entre os termos “espaço”, “lugar” e “território”, remeto aqui ao esforço empreendido por Vitor Zan (2020) no sentido de sistematizar uma proposta de uso para tais noções, convertendo-as em categorias analíticas operativas para os estudos de cinema. Recorro ao autor sobretudo no que diz respeito a essa especificidade do território como conceito que remete a uma compreensão do espaço atravessado por relações de poder e no qual, por isso mesmo, incide um forte senso de historicidade, ao passo que a noção de lugar remeteria de modo mais abrangente ao espaço habitado, investido pelos processos sociais e práticas humanas, mas sob cuja perspectiva não necessariamente se destacam as disputas geopolíticas que incidem sobre a vida urbana. Assim, ainda que seja difícil estabelecer uma separação categórica entre, por um lado, os modos de habitar cotidianos e o âmbito da intimidade, e, de outro, as relações de poder, fraturas e tensões sociais, entendo que a distinção proposta pelo autor ajuda a circunscrever em qual esfera ou instância se colocam em jogo, afinal, os conflitos e as questões elaboradas nos filmes de Marília Rocha e de Nathália Tereza, com suas potencialidades e limitações.

espaço. Por “desejo espacial” poderíamos entender, então, essa condição na qual o lugar emerge não apenas como objeto, mas como meio para continuar desejando.

A cidade onde envelheço e *A casa sem separação* guardam, como um de seus pontos de contato, o fato de figurarem o conflito e o desejo implicados no deslocamento, sem, no entanto, colocarem em cena essa configuração fantasmática, o “lá fora”. Há sempre outro termo – outra cidade, modo de existir ou fase da vida – que fica pairando fora de campo, como uma tensão que se estabelece a partir das bordas. Por isso, seria um equívoco pensar que esses filmes carecem de conflito. O que acontece é que, em ambos, o conflito se permite circunscrever muito mais ao âmbito da intimidade, pelo delineamento de certas sensibilidades e inclinações que apontam para o desejo de mover-se, de colocar-se em curso. Os modos de composição de ambos sublinham um regime audiovisual que coloca em jogo a tensão entre presença e ausência, aqui e lá, de modo a constituir, como cerne das experiências de deslocamento, a fricção entre modos de vida que diferem pelo movimento – tanto espacial quanto subjetivo –, mas concedendo-nos apenas um recorte ou ponto de parada do trajeto mais amplo. O espaço/tempo/modo que não se apresenta à visão paira sobre a cena, convocando os filmes a um processo de elaboração mediante o qual lidar com a impossibilidade de habitar, simultaneamente, diferentes contextos espaço-temporais. Se os trajetos compõem histórias, o principal conflito dessas narrativas que as duas cineastas delineiam consiste na decisão a respeito de onde viver, quando partir, bem como, também, em elaborar a constatação de que a experiência do trânsito termina por tornar equívoca qualquer possibilidade de organizar o tempo da vida de maneira linear.

Em vez de uma estrutura temporal estável capaz de conferir às narrativas um semblante de passado-presente-futuro, não raramente a personagem que se muda pode ser acometida pela impressão desconcertante de que não há uma, mas várias vidas para um mesmo sujeito; vidas que se decide interromper, abandonar, retomar, mediante desvios que podem ser tanto acidentais quanto gestos de decisão. Com isso, chega mesmo a despontar a impressão de que, no lugar que é deixado para trás, há uma vida que segue sem nós e, finalmente, no que talvez seja a mais confusa das intuições, a

hipótese de que uma versão de nós segue “lá”, como virtualidade que poderia ser – por sorte ou azar – atualizada. A possibilidade de retomar essa *outra* vida – ou esse outro fragmento de vida e rede de experiências –, e aderir uma vez mais aos seus termos e condicionantes, pode ser tanto um prazeroso exercício de fabulação quanto a antecipação de uma ameaça. Por vezes, pareceria reconfortante cultivar o pensamento de que é possível retornar, reocupar o lugar outrora deixado vago; outras vezes essa conjectura paira como uma espécie de pesadelo, um alerta de que é necessário mover-se para mais longe, fazer girar a roda desejante que leva a empreender a mudança e a viagem.

Bibliografia

Arfuch, Leonor. Arte, memoria y archivo. Poéticas del objeto. In: Revista Z Cultural, revista do programa avançado de cultura contemporânea. Rio de Janeiro: UFRJ, n. 2, p. 1-10, 2015.

Barrenha, Natalia Christofolletti. Espaços em conflito: ensaios sobre a cidade no cinema argentino contemporâneo. São Paulo: Intermeios, 2019.

Bruno, Giuliana. Atlas of emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film. Nova York, Verso, 2006.

Halper, Thomas; Muzzio, Douglas. It’s a wonderful life: Representations of the Small Town in American Movies. European Journal of American Studies, Vol. 6, No 1, 2011.

Homayounpour, Gohar. Doing Psychoanalysis in Tehran. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 2012.

Masiello, Francine. El arte de la transición. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2001.

Prysthon, Angela. Espaço, paisagem e cidade em Patrick Keiller. La Furia Humana 34, 2018.

Disponível em: <http://www.lafuriahumana.it/index.php/67-archive/lfu-34/799-angela-prysthon-espaco-paisagem-e-cidade-em-patrick-keiller>. Acesso em 12 de abril de 2021.

Roberts, Les. “Cinematic Cartography: Projecting place through film”. In Roberts, Les (ed.), Mapping cultures: Place, practice, performance. Basingstok: Palgrave Macmillan, p. 68–84, 2012.

Straw, Will. "Figures de la saturation urbaine." In Antonioli, Manola; Drevon, Guillaume; Gwiazdzinski; Luc; Kaufmann, Vincent; Pattaroni, Luca (eds.). *Saturations: Individus, collectifs, organisations et territoires à l'épreuve*. Grenoble: Editions Elya, p. 25-38, 2020.

Yeregui, Mariela. "Móveis em movimento: corpo e território na cena pós-midiática." Em: Beiguelman, Giselle; La Ferla, Jorge (orgs). *Nomadismos tecnológicos*. São Paulo: Editora SENAC, p. 117-132, 2011.

Zan, Vitor. Espaço, lugar e território no cinema. *Anais do XXIX Encontro Anual da Compós*. Campo Grande: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, p. 1-21, 2020. Disponível em

http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos_arquivo_HP2R30JOC7TKQ76KR7UX_30_8487_29_02_2020_21_31_56.pdf. Acesso em 27 de março de 2021.