



**Riscos visíveis e
invisíveis em um cinema
brasileiro de levantes**
*Visible and invisible
scratches in a Brazilian
cinema of uprisings*



Ana Caroline de Almeida¹

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Possui mestrado em Comunicação pela UFPE (2006). Escreve desde 2004 sobre cinema em periódicos e revistas nacionais. Ministra oficinas sobre crítica de cinema e representação das mulheres no cinema. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Jornalismo, atuando principalmente nos seguintes temas: cinema, literatura e mídia ativista. E-mail: caroline.almeida@gmail.com

Resumo: O gesto de insubordinação silenciosa, feita à espreita do olhar, foi bastante presente na produção cinematográfica brasileira realizada nos anos de 2010. A partir de uma aposta metodológica inspirada nas pranchas warburgianas no *Atlas Mnemosyne*, este artigo dispõe juntas sequências de oito filmes nos quais é possível sentir presente o *páthos* de um grito abafado manifestado quando ele não consegue mais se conter. Uma vez juntas, essas imagens são capazes de acionar, a partir de uma natureza coletiva e pública proporcionada pela própria exibição dos filmes, a energia de um levante.

Palavras-chave: cinema brasileiro; levante; páthos.

Abstract: The gesture of silent insubordination, kept out of sight, was quite present in the Brazilian film production carried out in the 2010s. Based on a methodological approach inspired by the Warburgian boards from the *Atlas Mnemosyne*, this article gathers sequences from eight films where it is possible to feel the pathos of a muffled scream manifested at the moment it can no longer bottle itself up. Once they are displayed together on theboard, these images can activate, from the collective and public nature provided by the exhibition of the movies itself, the energy of an Uprising.

Keywords: Brazilian cinema; uprising; páthos.

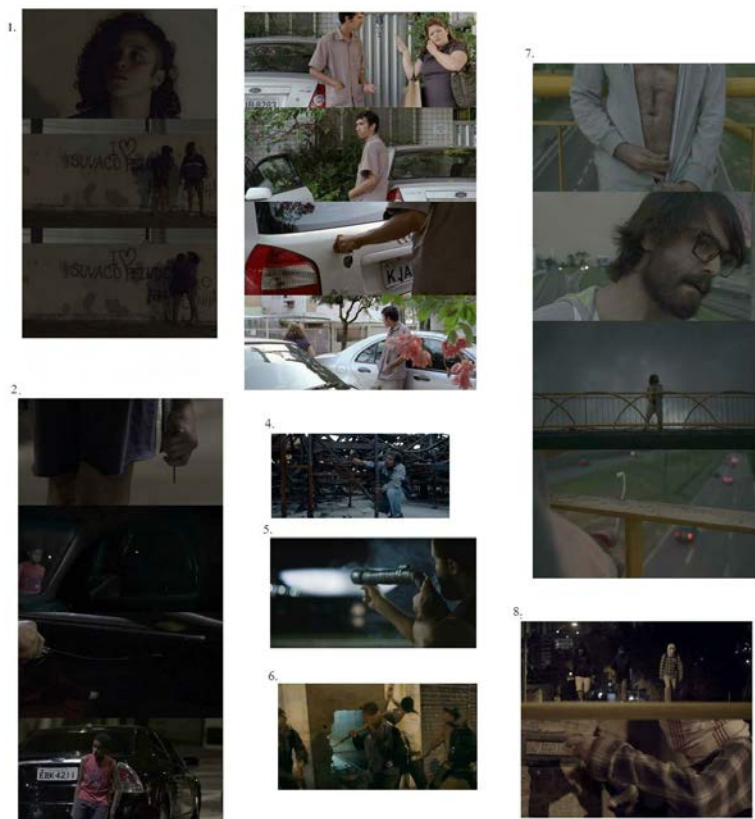


Figura 1: Prancha dos levantes.
Fonte: Montagem feita pela autora (2018).

*Aprendi com Valéry
um pouco disto que faço:
“Eu mordo o que posso”
(palavra, carne ou osso)
Me acho
me acabo de vez
me disfarço*

Poética, Ricardo Aleixo

A câmera dá a ver e ouvir aquilo que nasce como um ato invisível e silencioso. Em duas sequências cinematográficas, a ponta do metal rasga a lataria do carro e, no rosto de quem deixa essa marca, a expressão de uma raiva tão contida quanto a água de uma represa naquele segundo antes de surgir em sua parede a primeira fenda. As cenas em questão pertencem a dois filmes brasileiros lançados

em 2013: O som ao redor, de Kleber Mendonça Filho (Figura 1 – imagem 3), e Riocorrente, de Paulo Sacramento (Figura 1 – imagem 2). Não coincidentemente, 2013 foi também o ano em que uma barragem rompeu no Brasil, no corpo de um movimento de rua que continha em si mesmo todas as ambiguidades e contradições do cenário sócio-político do país. As sequências que exibem esses dois personagens imprimindo, anonimamente, a marca de uma frustração acumulada, antecedem e, de certa forma, prenunciam o que se daria no próprio cinema nacional produzido nesse período.

O gesto do risco intencional no carro não é um que deva ser tomado por menos. Quando ele surge em dois filmes que, de formas completamente distintas, discutem essencialmente um mal-estar urbano, a repetição desse gesto deixa de ser acaso para ser lido como sintoma. Mas, para além de sintoma de algo bastante específico como o cenário político brasileiro, essas sequências ganham potência quando passamos a observá-las como traços sobreviventes de um campo energético que vai muito além dos filmes onde elas surgem. Porque talvez não tenhamos visto exatamente essas cenas antes. Mas certamente já vimos essas imagens antes. Pois elas contêm o *páthos* de um enfrentamento, uma insubordinação astuciosa, feita na intenção de deixar sua assinatura gravada no espaço sem que se saiba quem a assinou. Uma desobediência que só pode se fundar na não existência de testemunhas.

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

A segregação espacial é uma marcação de cena importante nas duas sequências mencionadas, bem como o gesto que surge em desafio a ela. Diferenciam-se, nesse aspecto, de outras sequências presentes na história do cinema em que ações são intencionalmente filmadas com um conjunto de valores morais capazes de transmitir uma antipatia imediata pela imagem. Nessas duas

sequências-chave de pequenas e discretas insubordinações, é turva a linha divisória entre algo que funciona como uma vingança eticamente válida e aquilo que nasce apenas como um impulso cruel de seus perpetradores.

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

Nos filmes em questão, as sequências funcionam ora como o prólogo sobre um estado de espírito que dará o tom do resto do filme (*Riocorrente*), ora como a resposta possível e legítima a uma situação evidente de opressão (*O som ao redor*). O *páthos* que se encontra presente nessas sequências da cinematografia nacional contemporânea pode facilmente ser tomado como um regime de representação compactuado pelas respectivas diegeses em que surgem. Mas, para muito além da representação, que neste caso diz respeito a um estado de desconforto com o viver em determinados projetos de cidade e da resposta possível dada a isto, há algo no conjunto das expressões faciais, disposição das cenas e nas montagens de planos que compõem essas sequências, expandindo o debate para outras imagens que, uma vez colocadas juntas sobre uma imaginada prancha, podem abrir camadas simbólicas, – alargando o extracampo dessas sequências e, por tabela, desses filmes. A intenção deste artigo poderia facilmente se deter em observar que história nos contam as faíscas produzidas no contato, não somente entre essas duas sequências, como de outros planos do cinema nacional contemporâneo. No entanto, é na “iconologia dos intervalos” (MICHAUD, 2013), ou seja, naquele espaço aparentemente vazio entre uma imagem e outra, que se pretende aqui buscar qual o princípio ativo que faz com que esses planos ou sequências se atraiam. A intenção da prancha de imagens que introduz este artigo não é buscar nela um significado em sua montagem, tal como faz o cinema sensório-motor no conceito deleuziano da imagem-movimento (DELEUZE, 1983), mas certamente uma sensação, uma energia que as chama para o mesmo campo magnético.

Que outras sequências do cinema brasileiro contemporâneo podem, assim, disparar essa sensação? Eis as imagens tais como elas estão numeradas na prancha (Figura 1).

1. Se escuta o som dessa lata de spray enquanto o plano está fechado no rosto de uma das protagonistas do filme *Tremor Iê* (2019), de Livia de Paiva e Elena Meirelles: ela olha para os lados. Não vem ninguém. O plano se abre. É possível agora ver não apenas a protagonista, como outra mulher presente em cena. Elas estão no canto da imagem. Na periferia da imagem. Atrás delas, um muro velho, desbotado, onde o recado dado é: “I <3 suvaco peludo” e “Fora Cunha”. Ainda na borda do quadro, elas se aproximam e se beijam. Tudo compõe o gesto: a pichação na parede, o gostar de “suvaco peludo” que, neste caso, diz respeito à insubordinação de mulheres que não mais suportam o controle sobre como devem cuidar de seus corpos, o “fora Cunha” que, ainda que seja uma evidente referência a um ex-deputado², serve na imagem como um signo mais amplo de algum poder opressor e, finalmente, o beijo que encerra a sequência: um beijo que vai de encontro aos pressupostos da opressão heteronormativa. É noite e a população da cidade que consegue sair às ruas nesse horário sempre anda com reforços: são duas mulheres escoltadas por suas duas sombras na parede. As sombras, no entanto, se movem, saem de cena assim como os corpos que as criam, o pixo³ não, ele permanece. A natureza dele é o risco insurgente do rebelde que só pode ser anônimo enquanto pratica o ato de pixar, pois que em um momento posterior a autoria desse risco precisa se tornar evidente a partir de uma assinatura muito própria de cada pixador. O risco nessa cidade é o risco de Pompeia, conhecida por ter sido engolida pelo vulcão; também é a cidade onde se pintavam, quase sempre anonimamente, mensagens nas paredes: políticas, eróticas, desaforadas. “I <3 suvaco peludo” persiste ao tempo.

4. Há galpões abandonados na cidade. Em um deles, que mais parece um lixão de estruturas enferrujadas – ferros de um progresso há algum tempo falido, oxidados pela ganância –, encontra-se Dimas. Seria ele Dimas, o bandido bíblico redimido na cruz que estava ao lado daquela outra que crucificou Jesus? Aquele Dimas, que nas palavras de Mano Brown, se torna assim o “primeiro vidaloka da história” (sic)? Sim e não. Sim porque o Dimas do filme é múltiplo, figuram nele todos os Dimas “vidas lokas” da História: presente, passado e futuro não apenas do Brasil,

² Eduardo Cunha, ex-deputado do PMDB, preso em outubro de 2016, por crime de corrupção passiva, lavagem de dinheiro e evasão de divisas.

³ A grafia da palavra é aqui usada tal como é escrita pelo movimento de quem pratica a pichação em centros urbanos.

mas do mundo. Não porque ao incorporar essas outras possibilidades de ser Dimas, inevitavelmente ele se constitui em algo novo: o Dimas Cravalaça, agente enviado do futuro para coletar provas sobre o crime do Estado brasileiro contra populações periféricas. Nesse galpão sujo e vazio de vida, é ele quem, com o punho fechado, atira balas imaginárias em direção aos “paga-pau do progresso”, ao mundo das “225 prestação” (sic), ao “racista que não vai mudar a cara nunca”, à “Europa do inferno”. Em *Branco sai, preto fica* (2014), de Adirley Queirós, o personagem do ator Dilmar Durães elabora na sua imaginação um campo de guerra. Sua performance simula um embate direto com as forças do Capital e é, na verdade, a estratégia visual possível não apenas para o personagem, mas fundamentalmente para o cinema de Adirley Queirós, interessado essencialmente em jogar com fabulações de um cinema de gênero – ação, ficção científica – mesmo que essas fabulações ocorram a partir da precariedade. A guerra que não vemos, a arma invisível, as balas que não existem: o movimento sorrateiro no corpo de Dimas Cravalaça nos força a preencher as imagens. Se há, no cinema, o eterno jogo entre o que vemos e o que somos levados a ver, há aqui a revelação explícita do truque: o que somos levados a ver a partir da ausência e o que, de fato, vemos na materialidade da presença óptica é, efetivamente, o mote da cena. No primeiro caso, podemos imaginar as balas, os inimigos, as armas, entrar na alucinação do personagem. No segundo, a encenação da guerra deixa posta a própria condição de existência desse personagem: ele só pode se rebelar contra o sistema na invisibilidade de seu gesto. A astúcia de Dimas, escondido atrás de blocos de ferrugem, está em atirar do jeito que dá pra atirar. Tal como Queirós filma como dá para filmar. O diretor que joga para os seus espectadores a possibilidade de elaborações em torno do que não vemos é o mesmo que burla e desobedece a editais de cinema que aprovam seu filme como documentário, quando o que ele irá fazer atende pelo nome de ficção científica. “Eu mordo o que posso”, escrevia Paul Valéry. Dimas usa as armas que pode usar: a raiva que corre seu corpo e a imaginação que o permite atirar e riscar esse espaço com buracos de balas que nunca existiram. Dimas atira de punho fechado. E todo punho que se fecha em protesto deixa um rastro (visível ou não) quando sai de cena.

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

Eis aquele onde o pixo, o corte ou o buraco de bala dificilmente chegariam, e por isso mesmo, novamente, o diretor nos força a fazer o exercício de projetar esse risco. O personagem que atira, sujeito que também vem de um tempo futuro em que a máquina do tempo disponível é um automóvel velho e remendado, olha desconfiado para o lado e corre logo depois que aciona sua arma em direção ao Congresso, pois sua presença ali não pode ser, de nenhuma forma, vista. Não deixa de ser uma imagem vizinha de uma sequência de fotos do artista chinês Ai Weiwei, chamada por ele de *Estudo de Perspectiva*. Nos registros fotográficos, realizados entre 1995 e 2017, um gesto se repete: o próprio artista estende seu dedo médio em direção a famosos monumentos da humanidade: da Praça Celestial na China à Monalisa no Louvre, da Sagrada Família em Barcelona à Casa Branca nos Estados Unidos. O gesto em si não risca nenhum desses monumentos e, no entanto, toda essa série de Weiwei é, ela mesma, um grande risco sobre esses cartões postais.

6. No ápice dramático de *Era o Hotel Cambridge* (2016), há o registro documental, tão absolutamente concreto e nervoso, de algo que a dramaturgia do filme suavizava até esse momento. Antes dessas imagens surgirem, o filme de Eliane Caffé chega mesmo a amenizar e sugar o difícil real de alguns sujeitos em nome de um enquadramento supostamente poético, deslocando as experiências concretas dessas pessoas, usando a ambas a partir de encenações coreografadas, tanto com dois atores (José Dumont e Suely Franco), quanto com a população bastante diversa de uma ocupação do FLM (Frente de Luta por Moradia). A sequência aqui em questão, de militantes quebrando a parede de um edifício abandonado, não deixa de ser reflexo invertido de uma outra imagem documental exibida no começo do filme: filmados a partir de uma câmera de celular, trabalhadores congolese são vistos marretando túneis por debaixo da terra, em condições de trabalho sub-humanas, porque precisam extrair coltan, minério usado por toda a indústria de celulares, baterias e armamentos. Ao contrário das imagens registradas no Congo, as cenas captadas em São Paulo dizem respeito a um gesto de insurreição, feita na calada da noite, sob o olhar apenas de uma autorizada câmera de cinema. Se para alguns só é possível rasgar um carro e para outros esse rasgo necessariamente precisa ser imaginado, aqui os personagens conseguem rasgar concreto. A polícia nada vê, o cinema, sim.

7. Em um dos momentos finais de *Nova Dubai* (2014), de Gustavo Vinagre, o diretor, que é também o ator principal do filme, é filmado sobre uma passarela na cidade de São José dos Campos, onde a narrativa se passa. Ao longo de todo o filme, ele usa seu próprio corpo como catalisador de desejos que a cidade nega, criando situações irônicas que flertam, às vezes, com um imaginário de filmes de

terror que povoaram a infância e adolescência dos personagens em quadro. Há um jogo analógico em todo roteiro, pois que Vinagre enfrenta a verticalização fálica dos horizontes urbanos com o seu próprio pênis enrijecido. O personagem que diz somente se excitar em espaços públicos é visto, nesse momento, se masturbando. A câmera o filma de longe e de perto, ele olha para os lados, não vem ninguém, a passarela está vazia. Onde estão as pessoas nessa cidade? Dentro dos carros que passam por debaixo dessa passarela. O personagem está próximo de gozar. E então a câmera captura o exato momento em que seu esperma jorra para fora de seu corpo. Tal como nos filmes de Queirós, há aqui um exercício de fabulação sugerido pelo diretor. É possível imaginar que esse esperma caia sobre algum carro que passa por baixo da passarela: uma vez caindo e colando sobre os vidros de automóveis, esse sêmen funciona como a assinatura orgânica, pessoal e intransferível de alguém que aciona seu tesão a partir da própria sensação de estar, anonimamente, em um espaço público. Mas não só isso, trata-se de alguém que deseja criar uma contranarrativa à opressão dos corpos urbanos que, como diria Georg Simmel (1973), precisam se manter sempre nesse estado *blasé* como uma estratégia de sobrevivência aos estímulos da cidade moderna. A militância pelo direito à cidade é lida aqui pela luta ao direito de se excitar e gozar na cidade.

8. No filme *Com os punhos cerrados* (2014), de Luiz Pretti, Ricardo Pretti e Pedro Diogenes, a exemplo do que acontece em *Nova Dubai*, os três protagonistas são também os três diretores do filme. No entanto, ao contrário do que ocorre no filme de Vinagre, esses três cineastas criam para si mesmos personagens problemáticos. Juntos, eles interpretam um estereótipo de jovens anarquistas, mimetizando um certo tipo de intelectual europeu cristalizado na figura de homens brancos machistas e misóginos muito preocupados com o discurso de libertação do poder, e pouco atentos às opressões que eles mesmos operam em nome de uma utopia que os livre do mal-estar de viver na cidade. A cidade em questão é Fortaleza, e é onde eles atuam quase sempre a partir de uma rádio pirata, onde transmitem palavras de ordem, mas também em ações presenciais, quando são vistos durante a madrugada, mascarados, com a missão de deixar cartas em residências de luxo da cidade. É nesse momento de sair pelas ruas à noite que os enquadramentos e montagem permitem a construção de um cenário de perseguição e constante vigilância de um sistema de poder sobre as pessoas. Nesse andar clandestino e noturno, nunca vemos seus rostos, escondidos por trás de bandanas, mas vemos suas sombras, vemos seus corpos fugirem da imagem, escapando como podem dos enquadramentos. O filme foi realizado pós-protestos de junho de 2013 no Brasil, e, na contaminação de vibrações ainda não decantadas,

é claramente uma tentativa de responder de forma direta e imediata à estranha sensação que se abateu sobre o país naquele que seria o prenúncio de um eterno retorno do indigesto 7×1 , o placar sintoma da história do país.

Corpos indomáveis

Imagens desobedientes pedem também por uma desobediência epistêmica. Uma que se aproxime mais da intuição poética de um Dionísio embriagado que da contemplação racional e equilibrada de um Apolo oniromante (NIETZSCHE, 2007), ainda que essas duas forças não se eliminem na aproximação com as imagens, mesmo porque a própria disposição em investigá-las estabelece o exercício de uma apreciação minimamente apolínea. Estamos, afinal, contemplando imagens: a questão é como as contemplamos. A partir dos contornos bem estabelecidos que dão limite aos corpos, ou a partir dos ímpetus que atravessam a carne desses corpos por dentro deles?

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

O direito à raiva como uma inscrição – um risco? – na narrativa humana, ainda que ela surja de forma camuflada, não deixa de ser legítima quando ela se põe diretamente em oposição às instituições que oprimem e negam essa mesma narrativa. Paulo Freire (2011, p. 74) já falava sobre “a legitimidade da raiva contra a docilidade fatalista diante da negação das gentes”. Que se fale então da raiva:

Tenho o direito de ter raiva, de manifestá-la, de tê-la como motivação para minha briga tal qual tenho o direito de amar, de expressar meu amor ao mundo, de tê-lo como motivação de minha briga porque, histórico, vivo a História como tempo de possibilidade não de determinação. Se a realidade fosse assim porque estivesse dito que assim teria de ser não haveria sequer por que ter raiva. Meu direito à raiva pressupõe que, na experiência histórica da qual participo, o amanhã não é algo “pré-dado”, mas um desafio, um problema. A minha raiva, minha justa ira, se funda na minha revolta em face da negação do direito de “ser mais” inscrito na natureza dos seres humanos [...]. A adaptação a situações negadoras da humanização

só pode ser aceita como consequência da experiência dominadora, ou como exercício de resistência, como tática na luta política. Dou a impressão de que aceito hoje a condição de silenciado para bem lutar, quando puder, contra a negação de mim mesmo. (FREIRE, 1996, p. 30)

O guardador de carros em *O som ao redor* e o menino de rua em *Riocorrente* compartilham da motivação de lutarem contra a negação de si mesmos. Simultaneamente, operam também contra o discurso de que o homem se adapta, de que se curva à condição fatalista da qual não se pode escapar.

Em *O som ao redor*, o ato acontece como uma ação dentro da narrativa, numa lógica de encadeamento de causa e efeito: o personagem é humilhado pela dona do carro em questão e, sem que ela perceba, risca seu carro. A sequência começa no corredor externo de um edifício, onde se vê uma mulher sair de casa segurando uma sacola em um braço enquanto fala com alguém ao telefone. Ela se aproxima da câmera fixa até o ponto em que vemos um *close* em sua orelha, marcada por sementes de acupuntura auricular, alegoria da classe média. Corta para a cena em que um rapaz, cuidador de carros, oferece ajuda a essa mulher que acabou de sair do edifício e ela, que ignora o que ele fala, diz apenas que vai dar o dinheiro para o amigo dele. Ele fala que não está pedindo dinheiro e ela, ainda sem o escutar, faz um gesto pedindo para que ele se cale. O rapaz muda de semblante e vê-se em seu rosto a manifestação de um ódio contido, discreto. A câmera agora passa a acompanhá-lo. Ele anda devagar por trás do carro da mulher e, com a ponta de uma chave, arranha a traseira do automóvel de ponta a ponta. Há aqui um signo sonoro jogado na cena: o barulho da fricção entre a chave e o carro é acentuado. O som amplificado desse gesto se torna o ápice da sequência. O momento da interação entre a desconhecida senhora arrogante e o guardador de carros da rua acontece no primeiro dos três capítulos do longa, e funciona como uma antecipação de outras sequências que trazem igualmente personagens que, acumulando frustrações, cruzam em algum momento a fronteira do esperado deles socialmente.

Em *Riocorrente* a sequência é, na verdade, um prólogo. Acontece logo antes do título do filme surgir na tela e funciona como o primeiro gatilho disparado antes de uma história que ainda será contada. No primeiro plano, vemos um enquadramento fechado entre a cintura e o joelho do personagem, que está de costas. Há um foco em sua mão segurando um prego. Esse plano inicial nos joga imediatamente para imagens repetidas na história do cinema de assassinos, às vezes seriais, que são filmados nessa mesma posição (virado de costas para a câmera) segurando sua arma

de maneira discreta antes de cometerem seus crimes. Corta para um plano aberto da cidade de São Paulo à noite e retorna para um movimento de câmera que acompanha o, ainda em um enquadramento fechado, em que não se vê o seu rosto. Há aí um curto, mas importante movimento de câmera. Trata-se de um *follow shot*, quando a câmera acompanha o personagem por detrás dele, negando seu rosto e, portanto, sua subjetividade e, nesse caso, negando também a motivação de sua subsequente ação. Mais um corte e na sequência, de dentro do carro, vemos esse menino se aproximar. A câmera finalmente mostra seu rosto e, logo depois, o plano fechado dele arranhando o carro. A cena termina com ele se escorando no automóvel como se nada tivesse acontecido. Seu semblante não muda, permanece sempre rígido, circunspecto.

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

Percebe-se com essas duas sequências a repetição de alguns gestos: os corpos dos personagens encostados nos carros, expressões faciais pouco amistosas, punhos fechados. Usando essas imagens como forças centralizadoras, o que se fará é colocá-las em contato com outras, pelas quais se atravessa o *páthos* de uma insubordinação que só pode se manifestar a partir de camuflagens. E que melhor ambiente para exercitar a arte do disfarce que a cidade? No espaço onde rostos servem para criar paisagens desindividualizadas e multidões uniformes de pessoas que vêm e vão, o campo do invisível se alarga. A insubordinação de que se fala aqui tem uma natureza, portanto, urbana, pois é a experiência de viver nesse espaço automatizado, destruidor de subjetividades, que dispara os gestos aglutinados neste artigo. Imagens que tenham a força de uma desobediência que, em si, não pode ser testemunhada. Ela só é vista por alguém que a toma como força expressiva de uma condição humana e, neste caso especificamente, por uma linguagem cinematográfica que toma o gesto para si própria, amplificando não apenas a ação insubordinada, como o resultado dela: os riscos no espaço.

Aposta metodológica

Quando dispomos de sequências cinematográficas, tiradas de filmes com propostas formais bastante distintas que, sem qualquer pacto prévio de seus realizadores, fazem surgir manifestações muito semelhantes de uma insubordinação disfarçada, é possível que a repetição desse gesto seja mais do que uma coincidência. Quando observamos então que outras imagens de longas-metragens brasileiros produzidos no mesmo período ativam um gesto muito semelhante em sua intensidade, se começa a trabalhar com a suspeita de que a noção de sintoma, tão fundamental às experimentações metodológicas de Aby Warburg (2015), se torna crucial para buscarmos do que se fala quando se fala dos pactos estabelecidos entre esses personagens e o ambiente por onde eles circulam – neste caso, a cidade.

Igualmente fundamental às experimentações iconográficas warburguanas é a ideia de que as imagens estão carregadas de energias para muito além de suas respectivas representações, e que, portanto, a aglutinação delas a partir de um *páthos* em comum faz abrir um tempo antropológico de afetos sobreviventes a partir do momento em que essas imagens, ou objetos, são colocados próximos uns aos outros.

De que maneira então buscar imagens que possam potencializar o debate e fazer desvelar essas sobrevivências a partir de duas sequências de pessoas riscando latarias de carros? Seria por aquilo que o gesto representa? Pela expressão facial e poses nos corpos de quem aciona esse gesto? Ou por aquilo que, para além das bordas formais da imagem, esses mesmos corpos transparecem naquilo que pulsa dentro deles? Há aqui uma aposta de que pode ser uma combinação de tudo isso. Aposta, aliás, é uma palavra-chave no empreendimento dessa análise. Aposta-se que os corpos produzem pensamento, aposta-se que Warburg, o homem que conversava com borboletas⁴, conseguiu ter uma intuição metodológica capaz de abrir o tempo das imagens, aposta-se que os espaços vazios entre essas imagens dispostas numa prancha são tudo, menos vazios.

Importante lembrar essas apostas metodológicas de Warburg passam por algumas alterações ao longo de sua vida. Em um primeiro momento, o historiador alemão buscava aquilo que ele chamava de uma *Pathosformel* das imagens, e, já em seus últimos anos de vida, usou como ferramenta de atração de imagens um

⁴ No prefácio que faz ao livro de Michaud (2013) sobre o *Aby Warburg e a imagem em movimento*, Didi-Huberman menciona que Warburg podia passar horas conversando com borboletas, insetos que eram eles mesmos a própria imagem-pulsão, e lembra que a palavra *imago* designa o estado definitivo dos insetos na metamorfose completa. A borboleta é uma metamorfose completa.

“princípio-atlas” (DIDI-HUBERMAN, 2013b). Há, portanto, duas maneiras de se aproximar das sequências cinematográficas em questão, e ambas dizem respeito às intenções (e intuições) metodológicas distintas aplicadas por Warburg (2015), porém imbricadas uma na outra: a primeira está na identificação dessa *Pathosformel*, ou seja, fórmulas do patético, de fisionomias, movimentos e gestos que sobrevivem e se manifestam em imagens que atravessam tempos e espaços; a segunda está ligada a um projeto ambicioso, em que o autor tentava, a partir de uma arqueologia dos saberes, montar pranchas em que as imagens passassem a estabelecer uma contiguidade de forças entre elas.

Para além de todas essas intuições que, paradoxalmente, são científicas, posto que há um rigoroso exercício constelacional – inesgotável, tanto no caso de Warburg com seu inacabado *Atlas Mnemosyne* (2011), quanto no de Walter Benjamin, com o também inconcluso *The Arcades Project* (“*Passagens*”) (2002) – de retrabalhar o conceito de memória em nossa sociedade, há também uma outra aposta em jogo: a de que o pensamento por imagens warburguiano é um pensamento em movimento e, portanto, perfeitamente aplicável ao cinema. Ainda que não tenha em nenhum momento trabalhado com qualquer imagem cinematográfica, Warburg criou um método de montagem das imagens que, segundo Philippe Alain-Michaud, termina por criar um movimento muito semelhante ao do próprio cinema.

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

Centrando a atenção naquilo que é sentido e narrado a partir da disposição de imagens da prancha aqui apresentada, seria importante (mas, segundo a metodologia warburguiana, não exatamente imprescindível) descrever de onde elas surgem e o que cada uma delas traz para a cena. Isso será feito a partir de uma perspectiva de que o *páthos* que aglutina essas imagens parte de três perspectivas diferentes. Abordagens que, segundo Didi-Huberman, já estavam dadas quando Warburg começou a aplicar a *Pathosformel* em suas pesquisas:

O desvelamento das “fórmulas de páthos” não é evidente. Não basta identificar algumas analogias entre diferentes representações de um mesmo tipo de gestualidade para fazer emergir sua ligação genealógica e compreender o processo

de “marca corporal de tempo sobrevivente”. As fontes e bases teóricas da *Pathosformel* são numerosas. Pressupõem, no mínimo, uma articulação significativa de três pontos de vista, eu diria até que de três tomadas de posição: filosófica (para problematizar o próprio termo “páthos” e “fórmula”), histórica (para fazer emergir a genealogia dos objetos) e antropológica (para dar conta das relações culturais que esses objetos estabelecem). (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 177)

Do ponto de vista filosófico, precisamos, pois, entender que o *páthos* do qual trata Warburg é lido como uma capacidade de ser afetado, uma potência ou, nas palavras de Nietzsche (2007), uma “vontade de potência” que não separa paixão de ação, quando forças inconscientes se tornam, elas mesmas, produtoras de formas. “[...] a vontade de potência manifesta-se como a capacidade de ser afetado, capacidade determinada pela força, por ela mesma ser afetada” (DELEUZE, 1972, p. 70 apud DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 183). Todas as imagens acima carregam essa vontade de potência não apenas sobre seus personagens (todos eles têm uma profunda capacidade de serem afetados), como particularmente pela audiência que assiste às sequências. De certa forma, funcionam na diegese de seus respectivos filmes como momentos-síntese dessa potência que está dada no argumento de cada uma dessas histórias.

Do ponto de vista histórico e antropológico, essas sequências foram retiradas de filmes brasileiros exibidos entre 2012 e 2017, portanto, há de largada duas condições em comum entre todas elas: espaço e tempo, pressupondo tanto a partilha de uma situação sócio-política quanto a de repertórios simbólicos. Contrariando a ideia central da *Pathosformel* warburguiana, que expandia cada imagem para tempos e espaços não correlatos, existe aqui uma deliberada tentativa de aplicar a metodologia do princípio-atlas como uma maneira de identificar sobrevivências de gestos e símbolos em um corpo temporariamente e geograficamente coeso, justamente porque a questão central desta pesquisa parte de uma preocupação em identificar as estratégias, calculadas ou intuitivas, que revelam como um conjunto particular de longas-metragens de ficção, ou que criam dispositivos fictícios em estruturas documentais, dão a ver condições de existência das pessoas que vivem em espaços urbanos, num contexto histórico em que o debate sobre o direito à cidade havia se tornado central no país.

Em outras palavras, estou fazendo um uso desobediente dos pressupostos que agregam as imagens tais como elas foram usadas originalmente a partir do conceito de *Pathosformel*. Me aproximo, nesse sentido, muito mais das pulsões que moveram as imagens sobre a tela escura do *Atlas Mnemosyne*, reunidas sob a condição de partilharem

uma mesma potência, do que a pesquisa original de Warburg (2015) que, mais atenta a aspectos formais, podia tanto identificar sobrevivências antropológicas entre as linhas dos vestidos das ninfas da Antiguidades e as musas de Sandro Botticelli, como entre o grito de desespero da escultura helênica do Laocoonte e o registro fotográfico de um índio hopi no ritual da serpente, em uma América do Norte dos anos 1920.

Me movo dentro de uma inegável passionalidade investida por Warburg em suas pranchas organizadas e reorganizadas segundo intuições que, embora direcionadas à possibilidade de um pensamento científico, nasciam de inquietações de alguém que precisava das imagens para se curar de uma diagnosticada esquizofrenia. Essa prancha surge de inquietações pessoais a partir da identificação de uma recorrência dos já citados gestos e símbolos em uma cinematografia esteticamente diversa. Se o princípio-dicionário apresenta palavras cujo sentido denotativo busca mensagens, o princípio-atlas dispõe sobre uma mesa imagens cujo sentido conotativo, em lugar de mensagens, busca uma montagem que possa ler o mundo. E neste caso, o mundo é o Brasil dos anos 2010.

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

Um levante acionado pelo cinema

Em 2016, o filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman assinou pela curadoria de uma exposição no museu Jeu de Paume, em Paris, que, a partir do princípio-atlas warburguiano, organizava imagens de levantes ao longo da história. No Brasil, a mesma exposição aconteceu no Sesc Pinheiros entre outubro de 2017 e janeiro de 2018. Junto com a mostra, surge o catálogo da mesma, em que não apenas Didi-Huberman, como vários autores convidados, discutem sobre os conceitos que cercam a palavra “levante”. Em um desses textos, o filósofo Antonio Negri (2017) escreve sobre a ontologia negativa e positiva do termo. A negativa estaria fincada na ideia de que o sentimento de nostalgia pode facilmente eliminar o desejo de sublevação, desdobrando-se em uma espécie de covardia e apatia coletiva justificada a partir de discursos utópicos que mais anestesiaram que provocam. Na ontologia positiva, haveria dois momentos: o primeiro guiado pelo desejo, uma vontade que parte do corpo em não suportar as condições dadas pelo mundo externo, e um segundo momento de produção subjetividade desse corpo. “A ontologia positiva liga os dois momentos, planta na terra o que se levanta no céu” (NEGRI, 2017, p. 41).

Ao fim do texto, Negri retoma essa relação entre a materialidade do corpo (terra) e o que ele, a partir de um desejo indomado, cria no imaginário (céu). O levante surge então de uma diferença entre a voz de um sistema e a recusa em atender a essa voz. A diferença, para Negri, equivale à resistência que, por sua vez, equivale à levante. E o que, no mundo, pode se manifestar como diferença? Um sorriso, talvez.

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

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

Surge, portanto, uma questão inevitável: isoladas em si mesmas, muitas dessas sequências não poderiam ser lidas como um levante. Mas se acionarmos todas ao mesmo tempo, num mesmo espaço, não poderíamos visualizar um levante, de natureza pública e coletiva, operado pelo próprio cinema nacional? E que tipo de levante seria esse que age quase sempre à espreita do olhar? Que marcas e fissuras ele deixa no caminho? Trabalha-se aqui, naturalmente, com a hipótese de que, uma vez juntas, em um exercício de montagem simultaneamente warburgiano e cinematográfico de atrito entre imagens que carregam um afeto em comum, essas

cenas fabulam uma outra narrativa que extrapola as respectivas diegeses em que se encontram originalmente. Uma que diz respeito a um gesto de levante promovido a partir dessa montagem.

No cenário sócio-político do Brasil dos anos 2010, o cinema nacional se alimenta de um imaginário do mal-estar dos tempos, de um desconforto latente em se viver nas grandes cidades e, particularmente pós-2013, se alimenta também de um gradual pessimismo diante das perspectivas políticas do país. Ao colocar as sequências aqui selecionadas juntas, percebe-se um campo energético que oscila entre a contenção de energia e o corpo que se levanta, mas que, mesmo quando o faz, precisa de alguma forma se esconder. É possível identificar que, quando mergulhamos nos intervalos entre essas sequências, nos encontramos no espaço de um cinema que, absorvendo e retroalimentando o ambiente onde nasce, produz um grito abafado.

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

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

Importante notar que tanto em Nietzsche quanto em Scheler o ressentimento se manifesta sobretudo a partir de uma vontade de vingança, ou seja, é algo que demanda por uma reação. O ressentimento, portanto, não tem uma natureza passiva, ele inevitavelmente transborda para além do corpo. Xavier faz aí um exercício de mobilizar esse conceito usando como exemplos alguns personagens em uma produção cinematográfica que, não à toa, e isso é frisado no artigo, acontece em um momento histórico brasileiro de desilusões com o projeto de país tomado

então pela política neoliberal dos governos Fernando Collor, Itamar Franco e Fernando Henrique Cardoso. Esses personagens, sejam protagonistas ou coadjuvantes, são com frequência homens abandonados, rejeitados, enciumados.

Pensar o ressentimento como uma energia historicamente localizada que sobrevoa um corpo de filmes tem aproximações com a análise da prancha empreendida aqui. Mas há também algumas diferenças. A começar que os personagens por Xavier descritos são capturados dentro de um arco de roteiro que os acompanha nos respectivos filmes. No caso das imagens acionadas pela prancha que faz vizinhas sequências do cinema brasileiro dos anos 2010, o ressentimento e o rancor se reúnem a partir de gestos bem específicos. Alguns dos personagens que empreendem esses gestos têm sequer um desenvolvimento psicológico no filme que preceda ao gesto em si. A outra diferença é que, ao contrário das imagens acionadas pelos filmes que Xavier analisa, a vingança aqui se manifesta sempre usando o código do disfarce. O jogo entre o gesto e a sua invisibilidade é central.

Mesmo o sujeito que se masturba em um espaço público da cidade, de todos os gestos o mais nitidamente explosivo e exposto, só consegue gozar com a certeza de não ser visto no ato do gozo. O personagem de Gustavo Vinagre em *Nova Dubai* tem potência para se transformar em um *Jesúvio*, o Jesus-Vesúvio de Bataille (1985) que entra em erupção para escandalizar o mundo e salvá-lo a partir e com o movimento erótico. A frustração, no entanto, converte tudo em melancolia. Antes e depois do gozo, só há espaço para a desesperança de uma tormenta anunciada. Um dos personagens, namorado de Vinagre no filme, canta desolado a música de Miley Cyrus: “Você me demoliu”⁵. Atrás dele, numa parada de ônibus, o anúncio de mais um empreendimento imobiliário na cidade de São José dos Campos. E logo após a sequência da masturbação, outro personagem do filme consegue, por fim, ser bem-sucedido em seu tão desejado suicídio, cujas fracassadas tentativas anteriores eram sempre narradas por ele mesmo com o mais absoluto tédio e apatia.

Olhando pelo retrovisor, ainda com as imagens muito próximas para se estabelecer um distanciamento histórico, uma questão central sobrevoa essas imagens: o que pôde o cinema nacional nesse período? Uma das respostas é sinalizada pela troca de ideias entre um francês e um alemão que pensaram o mundo no intervalo entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial. No texto *La*

⁵A música em questão chama-se *Wrecking ball*, em que no refrão, cantado pelo personagem do filme, se escuta: “*I came in like a wrecking ball, I never hit so hard in love, all I wanted was to break your walls, all you ever did was break me, yeah you, you wreck me*” (“Cheguei como uma bola de demolição, o amor nunca me bateu tão forte, tudo que eu queria era quebrar suas paredes, tudo que você fez foi me quebrar, sim, você me demoliu”).

révolution et les intellectuels, publicado em 1926, Pierre Naville, sociólogo e escritor surrealista, clama por um pessimismo ativo, que consiga fugir das armadilhas de esperanças ingênuas e medíocres: “é preciso organizar o pessimismo, ou melhor, já que não se trata de submeter-se a um chamado, é preciso deixar que ele se organize” (NAVILLE, 1965, p. 76). Três anos depois, essas palavras se tornaram conhecidas a partir da leitura que Walter Benjamin (1987) fez de Naville, no ensaio *O surrealismo, o último instantâneo da inteligência europeia*, nele, Benjamin afirma que o tesouro dos poetas da socialdemocracia (aqui a representação da ideia de progresso) é o otimismo. Já o pessimismo integral invocado pelos surrealistas poderia, a partir de uma mútua desconfiança com tudo e com todos, mover o mundo.

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

É bem possível que, contaminados por um inevitável desconforto que se respirava no ar, esse cinema nacional, visto quase sempre por uma elite intelectual que o assistia ora em festivais, ora em salas com janelas de exibição para filmes fora do circuito comercial, tenha tentando de alguma forma organizar ativamente nossa reprimida vontade de insurgência. É como se, durante um período de tempo, essa produção cinematográfica estivesse operando sempre a partir da sensação de acordar subitamente de um pesadelo no momento que sua casa é invadida por estranhos, como em uma das sequências mais assustadoras de *O som ao redor*. Agir depois desse susto é estar sempre com o corpo à beira de respostas explosivas.

Referências

BATAILLE, G. *O ânus solar*. Lisboa: Hiena, 1985.

BENJAMIN, W. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução: Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 21-35. (Obras Escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, W. *The arcades project*. Cambridge: First Harvard University Press, 2002.

BUTLER, J. “Levante”. In: DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). *Levantes*. Tradução: Jorge Bastos, Edgard de Assis Carvalho, Mariza P. Bosco, Eric R. R. Heneault. São Paulo: Edições Sesc, 2017. p. 23-36.

DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

DIDI-HUBERMAN, G. *Atlas ou a gaia ciência inquieta*. Tradução: Renata Coelho Botelho, Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM, 2013b.

DIDI-HUBERMAN, G. “Através dos desejos”. In: DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). *Levantes*. Tradução: Jorge Bastos, Edgard de Assis Carvalho, Mariza P. Bosco, Eric R. R. Heneault. São Paulo: Edições Sesc, 2017. p. 289-382.

FREIRE, P. *Pedagogia da autonomia*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

MICHAUD, P. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

NAVILLE, P. *La revolution et les intellectuels*. Paris: Gallimard, 1965.

NEGRI, A. “O acontecimento ‘levante’”. In: DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). *Levantes*. Tradução: Jorge Bastos, Edgard de Assis Carvalho, Mariza P. Bosco, Eric R. R. Heneault. São Paulo: Edições Sesc, 2017. p. 38-46.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SIMMEL, G. “A metrópole e a vida mental”. In: VELHO, O. G. (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973. p. 11-25.

WARBURG, A. *Histórias de fantasmas para gente grande*. Tradução: Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WARBURG, A. *Atlas Mnemosyne*. Madri: Akal, 2010.

XAVIER, I. “Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 1990”. *Aniki*, Lisboa, v. 5, n. 2, p. 311-332, 2018.

Referências audiovisuais

BRANCO sai, preto fica. Adirley Queirós, Brasil, 2014.

COM os punhos cerrados. Luiz Pretti; Pedro Diogenes; Ricardo Pretti, Brasil, 2014.



ERA o hotel Cambridge. Eliane Caffé, Brasil, 2016.

ERA uma vez em Brasília. Adirley Queirós, Brasil, 2017.

NOVA Dubai. Gustavo Vinagre, Brasil, 2014.

O SOM ao redor. Kleber Mendonça Filho, Brasil, 2013.

RIOCORRENTE. Paulo Sacramento, Brasil, 2013.

TREMOR Iê. Elena Meirelles; Lívia Paiva, Brasil, 2019.

Submetido em: 31 jul. 2019 | Aprovado em: 02 mar. 2020