# Cinema, corpo, território: filmes realistas contemporâneos como cartografias de afetos urbanos

## *Cinema, body, territory: contemporary realist films as cartographies of urban affections*

Paul Newman dos Santos
paul.santos@usp.br
https://orcid.org/0000-0003-1694-4746

Doutorando no Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP).

Paulo Cesar Castral
pcastral@usp.br
https://orcid.org/0000-0002-6329-7847

Professor doutor no Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP).

## Resumo

Volta-se à possibilidade de entender o cinema como um processo cartográfico. Partindo da perspectiva de autores como André Bazin, Gilles Deleuze e Giuliana Bruno, expõem-se comentários sobre as predominâncias e as tendências na produção cinematográfica contemporânea de filmes realistas atentos à materialidade do viver urbano. Pressupõe-se que, numa relação ativa entre espectador e obra, a cidade que se percebe em narrativas realistas não advém de um caráter visual que se mostra em sua totalidade, mas sobretudo se estabelece em um campo de sentidos e subjetividades. Assim, em um olhar panorâmico, busca-se pensar posturas estéticas que possibilitam entender esse cinema como um instrumento de inferência. Um dispositivo que mapeia modos de vida e dá a ver a dimensão processual dos fenômenos. Afirma-se que filmes, imbuídos da dimensão real do viver urbano, se colocam ao espectador como um ato cartográfico que, numa natureza relacional, rastreia movimentos e afetos.
Palavras-chave: cinema contemporâneo, viver urbano, cartografia.

## Abstract

The possibility of understanding cinema as a cartographic process is explored. Drawing from the perspectives of authors such as André Bazin, Gilles Deleuze and Giuliana Bruno, comments are presented on the predominance and trends in contemporary cinematic production of realist films that are attentive to the materiality of urban living. It is assumed that in an active relationship between the viewer and the work, the city perceived in realist narratives does not solely stem from a visual character that is fully displayed, but rather it is primarily established within a field of meanings and subjectivities. Thus, taking a panoramic view, the objective is to consider aesthetic approaches that enable an understanding of this cinema as an instrument of inference. A device that maps ways of life and reveals the procedural dimension of phenomena. It is asserted that films, imbued with the real dimension of urban living, present themselves to the viewer as a cartographic act that, in a relational nature, traces movements and affects.
Keywords: contemporary cinema, urban living, cartography.

## 1 Cinema, corpo, território

"Ver a cidade é viver a cidade, experimentá-la em seu terreno, território, mundo" (Hissa; Nogueira, 2013, p. 56). Um nível de experiência da ordem de relações e afetos, sentida pela concretude da matéria e pela imanência do imaterial. Não é sobre se distanciar, mas principalmente sobre imergir. Adentrar os espaços e os movimentos que compõem as dimensões da experiência, ou seja, terreno / território / mundo. Nessa relação indissociável entre ver e viver, a vida urbana transborda, e as significâncias se colocam como pensamento e como crítica. O corpo surge como essência, meio e dispositivo, pois "a vida urbana é feita das relações corpo-cidade, espaço-movimento, afeto-ação" (Hissa; Nogueira, 2013, p. 56).

Dá-se, então, ao ato de ver uma natureza maior que o sentido literal da visão. Fala-se sobre perceber, inferir, experienciar. Ver a cidade é fundamentalmente migrar olhares entre espaços de afeto. É vivenciar o aberto, o inconclusivo, o ambíguo, o imaterial. Nessa cidade que se vê, o corpo se projeta. Num movimento duplo de contração e expansão, corpo e cidade se misturam. "É o corpo que sente, pensa e diz a cidade e, ao dizê-la, transforma-se nela. O inverso: a cidade marca a sua existência por meio do corpo dos sujeitos do mundo que, nos lugares-territórios, experimentam a vida" (Hissa; Nogueira, 2013, p. 61). Logo, corpo também é terreno, território, mundo. Cidade também é pele, espírito e pensamento.

Nesse entendimento, este artigo pensa dispositivos e discursos que podem potencializar essa relação, entre ver-viver, entre corpo-cidade[1]. Propondo para isso utilizar o cinema como

[1] Vale citar que o presente artigo surge de um conjunto de questões articuladas a partir da pesquisa mestrado intitulada *Imagens de mundo vivido: comentários sobre o viver urbano no cinema brasileiro dos anos 2000*, desenvolvida entre 2019 e 2022 no Núcleo de Pesquisa em Estudos


DOI: https://doi.org/10.4013/qt.2023.1122.05 – Vol. 11, nº 22, julho-dezembro/2023

instrumento de mediação. Os questionamentos são: como um filme pode inferir reflexões sobre o urbano? De qual modo um longa-metragem pode desencadear um processo no qual o terreno-cidade e terreno-corpo se esbarram? Portanto, encara-se o filme como um instrumento cartográfico. Um mapa que, no mais direto entendimento, é um registro desses terrenos, territórios, mundos contidos no elo corpo-cidade, buscando identificar parâmetros que dialoguem com a experiência física do viver urbano contemporâneo.

A discussão proposta não mira um conjunto específico de obras, mas em transversalidades notadas em filmes contemporâneos que, numa perspectiva realista, estão atentos à materialidade do viver urbano. Não que as percepções exploradas sejam restritas a essas obras, principalmente porque o vínculo cinema-cidade é uma ligação visivelmente histórica[2]. Entretanto, é reconhecível, como ficará visível ao longo deste texto, a identidade de um cinema que ganha significância pelo rastreio de modos de vida de uma urbanidade real e que evoca uma constante condição relacional entre sujeitos e espaços. Logo, a hipótese a ser debatida é que obras cinematográficas, mais especificamente filmes realistas urbanos contemporâneos, surgem como lugar de entremeio. Ou ainda, catalisadores do ato de olhar-perceber a cidade, pois eles fundamentalmente montam, mapeiam e territorializam um conjunto de olhares sobre um urbano real. Mesmo em filmes ficcionais, a identidade realista do cinema contemporâneo garante a cidade em sua materialidade como presenças imanentes. E usa-se a cidade num senso ampliado, relativo a tudo aquilo vivenciado na cotidianidade.

Em vista disso, fala-se sobre o processo cartográfico alinhado ao princípio rizomático que Deleuze e Guattari (1995, p. 22) atribuem ao mapa, um instrumento que "é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente". Ou seja, encara-se a cartografia no seu sentido de meio que produz subjetividades. Um instrumento de inferência, que propõe um mapeamento de modos de vida, de processos e de movimentos entre desejos e afetos. Assim, partindo da lógica do rizoma, ter o filme com um ato cartográfico diz sobre a potência do cinema de captar a dimensão processual dos fenômenos. Trata-se de entender que, no processo de incorporar a dimensão real do viver, o cinema realista contemporâneo conduz a uma experiência potente e criadora que realiza um rastreamento de movimentos, velocidades e lentidões. Considerando o conceito de rizoma, não se visa entender o filme como um centro, nem como uma unidade, mas como um guia aberto de um terreno visual que será percorrido pelo olhar do espectador e que possibilita deslocamentos e sentidos entre terreno-cidade e terreno-corpo. Do mesmo modo que o fluxo entre cidade-cartógrafo-mapa-leitor é fundante para uma percepção territorial ativa, o elo entre cidade-diretor-filme-espectador desempenha uma latência na construção de sentidos de um território representado.

Assim, para esse debate, foca-se em duas aberturas teóricas. Uma primeira abertura discute a identidade realista, na qual reside o olhar teórico dessa discussão, e uma segunda que tenta caracterizar sinteticamente como esse cinema contemporâneo pode ser de fato entendido como dispositivo cartográfico. A intenção, com isso, não é propor análises fílmicas e particularizar resoluções. O foco é expor tendências já notadas por autores como Luca (2015), Bruno (2016), Nagib e Mello (2009) de um cinema contemporâneo que incorpora uma dimensão física, tátil e corpórea do viver, de modo a debater predominâncias que tal postura gera diante de imaginários da vida citadina. Não é sobre analisar um filme ou outro, mas notar parâmetros teóricos e estéticos que agenciam uma experiência urbana nas narrativas visuais. Para além de uma análise de roteiro, a pretensão é, sobretudo, indicar comentários sobre a identidade realista deste cinema e propor uma reflexão aberta sobre os meios de apreensão de uma urbanidade real que ganha corpo pelo espaço fílmico[3].

## 2 Realismo e sentidos espaçotemporais corpóreos

A partir de meados da década de 1990, observa-se a consolidação de um pensamento contemporâneo no cinema que atualiza a identidade de uma imagem realista. Manifestando-se em uma maior atenção às escalas do cotidiano e à ênfase em uma experiência sensível, essa tendência transnacional de produções audiovisuais consolida um cinema atento à materialidade do viver. É representada por nomes como Abbas Kiarostami (Irã), Carlos Reygadas (México), Béla Tarr (Hungria), Tsai Ming-liang (Taiwan), Jia Zhangke (China), entre outros (Luca, 2015; Nagib; Mello, 2009).

Além disso, é de se observar a constituição de movimentos que elucidam o debate sobre o papel de uma experiência do real. Tal como o Dogma 95[4], da Dinamarca, ou ainda como as discussões sobres as novas formas do realismo, como o Cinema de Fluxo, o *Slow Cinema*[5] ou ainda o Realismo dos Sentidos,

de Linguagem em Arquitetura e Cidade (N.ELAC) no PPG do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP).

[2] O cinema enquanto linguagem, mesmo não sendo estritamente urbano, manifesta-se como invenção técnica no ideário citadino na modernidade industrial. Não à toa, Walter Benjamin (2019), no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, publicado entre 1935 e 1936, usa o cinema como um dos elementos representativos das transformações pelas quais a obra de arte passou na instauração da vida moderna. Ou ainda, que Charney e Schwartz colocam o cinema como um fenômeno urbano cuja expressão era compatível com os padrões perceptíveis impostos pela metrópole na modernidade, afinal o cinema "surgiu e existiu no entrelaçamento dos componentes da modernidade: a tecnologia mediada pelo estímulo visual e cognitivo; a re-apresentação da realidade viabilizada pela tecnologia; e uma técnica urbana, comercial, produzida em massa, definida como a captura do movimento contínuo" (Charney; Schwartz, 1995, p. 10, tradução nossa).

[3] A discussão deste artigo faz parte de um debate maior sobre a relação entre cinema e vida urbana contemporânea. Deste modo, importa enfatizar que os argumentos e os filmes apontados possuem uma dupla relação. Por um lado, é para a construção de um pensamento teórico sobre como filmes podem ser entendidos como cartografias de afeto, por outro, o texto busca em si ser um ato de mapeamento de possíveis filmes que integram tal debate maior.

[4] Dogma 95 é um movimento cinematográfico internacional lançado a partir de um manifesto publicado em 13 de março de 1995 em Copenhague. O Manifesto foi escrito para a criação de um cinema mais realista e menos comercial, tratando de um ato de resgate do cinema feito em oposição ao cinema industrial de Hollywood. O manifesto tem um cunho técnico (apresenta uma série de restrições quanto ao uso de técnicas e tecnologias nos filmes) e ético (com regras quanto ao conteúdo dos filmes e seus diretores) (DAM, 2015).

[5] *Slow* cinema é um termo que começa a ganhar corpo com o texto "The State of Cinema" (2003), do crítico Michel Ciment, que cita como

debatido por Tiago de Luca em *Realism of the Senses in World Cinema: The Experience of Physical Reality*, de 2014. Nagib e Mello (2009) e outros colocam que tais movimentos caracterizam uma tendência contemporânea de um retorno ao real, por meio da qual se atualizam posturas técnicas e estéticas advindas de teorias historicamente anteriores, como as encontradas nos escritos de André Bazin e Gilles Deleuze.

Sinteticamente, Bazin (1991) e Deleuze (2005) identificam a consolidação de uma imagem cinematográfica no período do pós-Guerra que foca no protagonismo de um sujeito reflexivo imerso na presença da duração, sensível e subjetiva, de um registro do mundo vivido. Para Bazin (1991), tal imagem, materializada durante o Cinema Moderno (com seu expoente no neorrealismo italiano), potencializa uma aptidão ontológica que o cinema tem de exprimir e dar a ver os espaços e as coisas em sua densidade real – mesmo que alguns diretores optem por não o fazer (Bazin, 1991, p. 19-26)[6]. Já para Deleuze, pode-se dizer que esse cinema, chamado por ele de imagem-tempo, se estabelece em situações que não se prolongam diretamente em uma ação resolutiva, como esperado em uma narrativa clássica. Ou ainda, como ele dispõe, é "um cinema que a ação flutua na situação, mais do que a arremata ou encerra" (Deleuze, 2005, p. 13)[7].

Na complexidade de pensamento desses dois autores, o que vale destacar para esse artigo é justamente o que configura a identidade dessa imagem realista do pós-Guerra e que, segundo Nagib e Mello (2009), é atualizada na contemporaneidade. Na perspectiva da relação entre cinema e realidade, um filme realista trata de conservar mistérios e ambiguidades, sendo um exercício do olhar proposto ao espectador, algo além de um pensamento único e linear. Trata-se de construir um imaginário, que à imagem do real, é aberto a uma experiência sensível próxima de uma realidade bruta (Bazin, 1991; Dudley, 2002; Xavier, 2005)[8].

É interessante notar que tal deslocamento no caráter da imagem realista é fundamental para compreender o modo como o pensamento cinematográfico contemporâneo olha para o urbano. Observa-se que o Cinema Clássico tinha uma associação historicamente mais explícita com discursos sobre problemáticas da cidade. As chamadas sinfonias urbanas, como as obras *Berlim, Sinfonia de uma Grande Cidade* (1927), de Walter Ruttmann, e *Um Homem com uma Câmera* (1929), de Dziga Vertov, ou até mesmo as obras *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, *Tempos Modernos* (1936), de Charlie Chaplin, e *O Homem Mosca* (1923), de Fred C. Newmeyer e Sam Taylor. Estas fazem parte de um cinema que a presença de imaginários da modernidade se apresentam como elementos-chave. Em diferentes abordagens, é levado em tela, essencialmente, pensamentos sobre uma vida urbana moderna. A cidade é evocada como discurso fechado, uma imagem totalizante cujos sentidos são dados e conduzidos inteiramente pela narrativa clássica. Diferentemente da imagem realista notada por Bazin (1991) e Deleuze (2005), atualizada na contemporaneidade, em que o filme exerce, como dito, um papel de abertura a mistérios e ambiguidades. A cidade surge, tal qual a narrativa realista, e como ficará claro ao longo deste texto, em discursos abertos e sentidos múltiplos (Bazin, 1991; Deleuze, 1985; Bruno, 2018).

Deste modo, no processo de ressignificação da identidade realista no "Retorno ao Real", anteriormente citado, nota-se a atualização de uma imagem crítica. Mesmo no seu carácter ficcional, as obras incorporam elementos da cidade real – cenário, modos de vida, problemáticas urbanas – de modo que chega ao espectador como resposta livre e direta à realidade física. Sem um caminho que impõe uma única interpretação, estabelece um convite a uma participação ativa na construção do entendimento da narrativa e do espaço fílmico. Assim, para o debate deste artigo destaca-se um pressuposto central: o cinema realista deve preservar "a liberdade do espectador de escolher sua própria interpretação do objeto ou evento" (Dudley, 2002, p. 133).

Evoca-se, então, uma potência de reflexão para constatar que há um grupo de filmes contemporâneos com uma intenção de compor narrativas que pensam o viver de sujeitos no espaço urbano real. Ou ainda, uma categoria de imagem cinematográfica que suscita a construção de um olhar sobre a

tendência a expressão *cinema of slowness*. Mencionando cineastas como Béla Tarr e Tsai Ming-liang, Ciment fala de produções que optam por um estado de contemplação e que se colocam em oposição a um cinema hollywoodiano, o qual bombardeia os espectadores com som e imagem. O termo não é consensual entre críticos e teóricos, de modo que ganhou diferentes níveis de debate, inclusive entre alguns cineastas que negam a categorização, argumentando que produzem apenas cinema e não um "cinema da lentidão", que contraria qualquer prática hegemônica. Apesar disso, é notável que os filmes que carregam a noção de "*slowness*" encaram a representação contemplativa do real e a percepção das práticas do viver contemporâneo.

[6] Para complementar o entendimento, André Bazin se propôs a teorizar propriamente a relação entre o cinema e a experiência do real, sendo reconhecidamente um dos principais nomes no debate sobre o realismo cinematográfico. Nos seus escritos ele elabora discursos sobre a produção cinematográfica na afinidade inerente do realismo com a identidade do cinema enquanto arte e linguagem. Seguindo a discussão sobre o registro do movente, num pensamento que migra entre do tempo mecânico e artificial para um tempo intuitivo e sensível, Bazin (1991) traça um desenvolvimento histórico da linguagem do cinema. Incluindo comentários sobre o papel da montagem, da inclusão do som no universo cinematográfico, entre outras questões que segundo sua tese contribuíram de algum modo para o compromisso ontológico que o cinema realista perfaz com a duração do real (Bazin, 1991; Dudley, 2002; Xavier, 2005).

[7] É importante mencionar que a imagem-tempo de Deleuze parte de duas noções que levam o título de seus livros: Cinema 1 imagem-movimento de 1983, e Cinema 2 imagem-tempo de 1985. Tal divisão ressoa dos escritos de André Bazin que defende a existência de um momento de virada, que ele aponta ser por volta da Segunda Guerra Mundial, que contém uma visível mudança nas lógicas de produção cinematográfica. Para o cinema anterior à Segunda Guerra Mundial, tanto Bazin quanto Deleuze apontam que a espacialidade do filme é constituída pela predominância de um tempo mecânico e artificial voltado para as relações puramente sensório-motora. Já no cinema do pós-guerra, absorve as condições do mundo real, sendo a construção do pensamento fílmico voltada a uma imagem reflexiva que não necessariamente está vinculada à ação do homem sobre o mundo, sendo privilegiado a presença da duração, sensível e subjetiva (Bazin, 1991; Deleuze, 1985, 2005).

[8] Como observa Xavier (2005, p. 88), dizer que algo é "à imagem do real" não implica ser um processo apenas de verossimilhança em que a realidade e o cinema de alguma forma se confundam. O espaço captado pela câmera pode respeitar a integridade da realidade de modo que a imagem projetada na tela forneça uma experiência sensível e tátil (Xavier, 2005). Além disso, nessa atualização contemporânea, nota-se uma incorporação latente de questões que referencia tanto a imagem-tempo de Deleuze quanto ao papel ontológico de Bazin. Valendo citar de maneira sucinta: o roteiro que não se pauta por uma narrativa de causa-consequência resolutiva e nem sequer tem a intenção de se resolver; a impossibilidade da ação das personagens frente às suas angústias; os espaços banalizados e marginais que ganham protagonismos; por fim, uma narrativa investida pelos sentidos e sensações (Luca, 2015; Mello, 2015; Nagib, 2020).

realidade, de maneira que a relação entre o filme e espectador torna-se fundante para a construção de significâncias. Alguns exemplos de filmes que incorporam essas questões: A Casa de Alice (2007), de Chico Teixeira (Brasil); Cidade Baixa (2005), de Sérgio Machado (Brasil); Bin-jip (2004), de Kim Ki-duk (Coreia do Sul); Shoplifters (2018), de Hirokazu Koreeda (Japão); Vive l'amour (1994), de Tsai Ming-Liang (Taiwan); Xiao Wu (1997) e The World (2004), de Jia Zhangke (China); Aquarius (2016), de Kleber Mendonça Filho (Brasil). Estes filmes se estruturam na observação de um cotidiano citadino, perfazendo obras essencialmente urbanas, que contêm uma clara intenção de criar e comentar uma imagem de cidade real. São produções de diretores que, numa dimensão inventiva e realista, teorizam sobre uma experiência de um viver contemporâneo.

Dito isso, quanto ao processo de apreensão da narrativa, é necessário colocar que este artigo se pauta no entendimento de que o filme, mais que uma experiência passiva de visionamento, é um olhar ativo de apreensão espaçotemporal. Tal perspectiva parte da atualização crítica conduzida por Giuliana Bruno (2018) no primeiro capítulo do seu livro intitulado *Atlas of Emotion*.

No capítulo em questão, Bruno (2018) propõe construir outro referencial sobre o olhar. Segundo a autora, o ato de ver no cinema tende a ser reduzido a uma passividade em que o espectador é transformado em um *voyeur*, um observador que se mantém distante do que vê (Bruno, 2018, p. 27). Entretanto, na sua perspectiva é inerente à experiência do cinema uma mobilidade no olhar, que aproxima o espectador da vivência de um turista que circula sob os espaços da cidade que momentaneamente vivencia. Desta forma, utilizando o termo *voyageuse*, literalmente viajante em francês, Bruno (2018) propõe uma mudança na forma como se encara a relação entre filmes e espectadores. Para além de uma experiência visual passiva em que o olhar é distante da espacialidade física, Bruno (2018) perfaz que os filmes são, sobretudo, uma experiência espaçocorporal, uma errância virtualizada, em que o espectador é "um viajante que atravessa um terreno tátil e emotivo" (Bruno, 2018, p. 32).

Assim, considerando que se aborda neste artigo filmes urbanos, é importante apontar que a mudança de relação proposta por Bruno (2018) está essencialmente na aproximação entre cinema e cidade. Isto é, está nas sobreposições entre a vivência física de uma espacialidade real e as possíveis experiências táteis proporcionadas pelo cinema. Entendendo que isso não quer dizer que elas se equivalem, mas que possuem elementos estéticos de experiências que se alinham.

Inclusive, essa aproximação não é uma visão exclusivamente contemporânea, e Bruno (2018), como dito, faz uma atualização crítica desse pensamento. Nos seus escritos, ela lembra que já em 1938, o cineasta soviético Sergei Eisenstein, no ensaio "Montagem e arquitetura", dispõe sobre a aproximação entre a experiência da arquitetura e a experiência do cinema. No texto, ele utiliza a Acrópole de Atenas, entre outros edifícios e projetos, para dizer que a arquitetura, assim como o filme, trabalha com visionamentos de enquadramentos de espaços, sendo o percurso por visualidades a base para compreender a obra por completo. Assim, Eisenstein (1938) estabelece que o cinema, tal como a arquitetura, é uma prática espacial. Obviamente, tanto Bruno como Eisenstein estão falando sobre o cinema do seu tempo, de modo que esses pensamentos, mesmo dividindo uma mesma sobreposição fundante, consideram o debate histórico corrente. Eisenstein se estabelece na visão de um Cinema Clássico colocando a montagem como um guia para o olhar nessa prática espacial, enquanto Bruno, mais alinhada a uma perspectiva realista baziniana, demonstra encarar essa questão num senso ampliado de uma experiência afetiva.

Aqui tem-se uma chave que leva a argumentação deste artigo a entender o cinema como um processo cartográfico. No registro movente de uma urbanidade real, o cinema realista contemporâneo proporciona um conjunto de sentidos em que a escala corpórea é fundamental. Seja na constituição de personagens que transmitem uma realidade recalcitrante, seja na proposição de narrativas que exigem um olhar atento do espectador na conformação de entendimentos, o urbano entra como potência mapeada para proporcionar uma experiência corporal ativa de apreensão espaçotemporal. O regime de visibilidade que esse cinema evoca não se limita a uma representação visual, mas é sobretudo uma prática corpórea, ou ainda "uma forma imaginária de *flânerie*" (Bruno, 2018, p. 34). Num convite a vivenciar aquele território, o espectador é transportado virtualmente para aquele lugar e vivencia aqueles acontecimentos num fluxo corpóreo e afetivo.

Posto isso, é notável que tal prática corpórea, incorporada em narrativas realistas, olha para o urbano contemporâneo por um viés característico. Observa-se uma predominância de espaços fílmicos construídos por um ritmo de apreciação lento em que o espectador é obrigado a abandonar qualquer expectativa. Como já aponta Bazin (1991), em uma imagem realista, por diferentes escolhas técnicas e estéticas, há uma latência transversal em construir tanto o enredo quanto o espaço fílmico, pautado em uma certa experiência de imprevisibilidade e ambiguidade[9].

Em Xiao Wu (1997), de Jia Zhangke (China), por exemplo, segue-se a volta do protagonista a sua terra natal, contando com constantes andanças dele entre espaços e situações. Durante todo o enredo, há uma manutenção de uma imprevisibilidade de não saber ao certo para onde o personagem está indo, ou quais são os motivos que o guia nessas andanças. De maneira similar, em Bin-jip (2004), de Kim Ki-duk, a narrativa parece não entregar por completo para onde leva seu protagonista. Um sujeito com o hábito de invadir residências quando seus moradores viajam, migra entre lugares, e se mantém dessa forma, mesmo depois de conhecer a jovem pela qual irá se apaixonar. O enredo dá indícios de um provável desfecho, mas mantém no campo das especulações, utilizando artifícios para quebrar qualquer senso de expectativa – algo que se evidencia com um final nada usual.

Além disso, nota-se na forma como os protagonistas de Xiao Wu (1997) e Bin-jip (2004) se movem no espaço da cidade, uma intenção de como o espaço real deve ser percebido. As territorialidades fílmicas são estabelecidas unicamente pelas andanças conduzidas por eles. Pelo movimento constante, os sentidos e as percepções do espaço são apresentados. Não possuem uma construção totalmente linear, mas ditada por um

[9] Para essa questão, ver comentários que Andre Bazin faz sobre o neorrealismo italiano no texto "Ladrões de bicicleta" presente em diferentes coletâneas. Indica-se a versão presente em *O que é o cinema?*, de 1991, com tradução de Eloísa Araújo Ribeiro, da editora Brasiliense.

corpo que se desloca no espaço, em um movimento que está no campo da errância, da desorientação e do vagueio. Assim, a cidade vai sendo operada pela montagem, por enquadramentos e composições dos eventos que esses corpos vivenciam. Ou seja, a imagem do urbano posiciona-se no nível da rua, do habitante comum da cidade; pautando-se na construção de um olhar que viaja, que transita por espaços, sentidos e afetos vindos de uma urbanidade vivida.

O que se pontua com isso é a presença de filmes que, para além de se fundamentarem em uma escala corpórea do espaço da cidade, personificam um ritmo de apreciação guiado por uma força fragmentada e múltipla. Tanto o espaço do urbano representado quanto os eventos que guiam os personagens na narrativa evocam um tipo de experiência que requer um ato de atenção para o que está por vir. Inclusive, os enredos se distanciam de um mero jogo de causa e consequência, como esperado de filmes mais alinhados às narrativas clássicas de um cinema comercial. As sequências de cenas não desempenham um único papel de construção linear e progressiva da narrativa, mas exploram outras relações que colaboram para constituição de uma experiência um tanto errática pelo espaço fílmico. Nas andanças em Xiao Wu (1997) e nas migrações em Bin-jip (2004), o imaginário dos espaços urbanos vivenciados pelos protagonistas constroem-se por fragmentos.

Além disso, se considerar essa noção mais mercantilizada de uma narrativa, é de se esperar que um filme se paute por eventos que tragam a densidade de uma história fechada. Na perspectiva de ser um percurso corpóreo por diferentes ambiências, ela exerceria uma função de guia em que os eventos se encadeiam para um desfecho resolutivo. Aqui se nota o oposto. Observa-se uma constância no fato dos filmes se apoiarem em um artifício narrativo em que o fim fica em aberto, com resoluções ambíguas ou pouco usuais. Xiao Wu (1997) e Bin-jip (2004) são exemplos sólidos. No primeiro não há uma resolução aparente para as angústias do protagonista, e as cenas finais o retratam algemado no meio da rua, enquanto uma multidão o observa. No segundo, em uma solução quase absurda, o protagonista encontra uma forma de viver sob o mesmo teto de sua amada sem ser notado por seu atual marido. Evidentemente, a utilização desse tipo de final não é restrito ao cinema realista contemporâneo, entretanto, no contexto no qual essa imagem se coloca, contribui para evidenciar um imaginário aberto a uma experiência sensível por parte do espectador[10].

Assim, o que se destaca é um tipo de roteiro que renuncia a construção de uma linha narrativa totalizante que flui para um fim resolutivo, para adotar a construção gradual em que os acontecimentos são mais afetivos que transformadores. Ou seja, no processo de apreensão da narrativa por parte do espectador, a ideia de uma prática corpórea se pauta na vivência de espacialidades fílmicas deambulatórias. As urbanidades que se constroem pelas narrativas não são uma mera sucessão de ambiências apresentadas em uma linearidade guiada. Por mais que os eventos orientem sequencialmente o espectador por espacialidades (visto que o filme é em si uma linearidade), a vivência dos personagens no território urbano constituído pelas imagens não é dada por uma experiência totalizante. Os roteiros miram em uma cotidianidade imprevisível, que resulta em um regime de imagem que a experiência sobressai a qualquer necessidade de certezas.

Em vista disso, observa-se que a narrativa de filmes realistas absorve os princípios dito por Bruno (2018), de entender o cinema como uma forma imaginária de *flânerie*, e potencializa para uma experiência que tangencia as lógicas de um movimento errático. A maneira como a linha narrativa se articula entre imagens e sons não constitui um percurso fechado totalmente dado pelo roteiro. O espectador precisa construir ativamente o urbano junto à narrativa, pois as ambiências, por mais que sejam apresentadas de forma temporalmente linear, evocam uma apreensão aberta.

Portanto, os sentidos advindos da urbanidade narrada são concebidos por um processo de afetação entre obra e espectador, de modo que os significados e os entendimentos dependem também de uma postura ativa e imaginativa. A narrativa conduz, mas não de uma maneira totalmente impositiva. Da mesma forma que uma prática errática por uma urbanidade real recorre a uma imprevisibilidade e conta com as inferências do praticante, a narrativa desses filmes demonstra proporcionar essa mesma lógica. Assim, no espaço fílmico de narrativas realistas, nota-se a constituição de imagens erráticas, em que o espectador tem um movimento vago, que se desorienta e se orienta constantemente[11].

É interessante notar como essa perspectiva de apreensão errática é reflexo inclusive de um modo contemporâneo de pensar a própria noção de experiência urbana. Ao falar da relação entre cidade e representação, surgem termos relacionados às práticas corpóreas no espaço urbano: errância, deriva, deambulação, *flânerie*, etc. Conceitos que já aparecem na perspectiva de Bruno (2018) sobre o cinema e que para além de significados objetivos de palavras, são associados a práticas de apreender o espaço urbano através de andanças. É uma categoria de movimento urbano investigado por diferentes grupos na história, seja pela figura do *flâneur*, de Charles Baudelaire, seja pela figura da deambulação dos surrealistas ou pela deriva dos situacionistas.

Observando que da mesma forma que existe no cinema contemporâneo o chamado "retorno ao real", que atualiza princípios realistas centrais no debate cinematográfico nas décadas de 1950 e 1960, existe nos estudos urbanos um movimento contemporâneo que migra o olhar para práticas corpóreas no espaço da cidade. Desde o início dos anos 1990, coincidentemente tal como ocorreu com a atualização de tendências realistas, há o surgimento de um conjunto de teorizações que visam investir em análises sensíveis de possíveis

[10] Notando que existem outros exemplos desse tipo de artifício, como em A Casa de Alice (2005) de Chico Teixeira, que mesmo após seus 92 minutos, pouco se sabe com exatidão sobre o destino dos seus personagens. Do mesmo modo que em Vive l'amour (1994) de Tsai Ming-Liang, mesmo com indícios de possíveis amizades ou romances, o enredo caminha para um desfecho que pouco conclui sobre o destino ou escolhas futuras.

[11] Notar que na hipótese da relação entre espectador e obra ser da mesma ordem uma experiência urbana errática, entende-se essa aproximação a partir de uma concepção expandida sobre errâncias que se alinhando com o debate do livro *Elogio aos errantes*, de Paola Berenstein Jacques (2012). A errância é um tipo de prática urbana que "pode ser vista como possibilidade de experiência da alteridade na cidade" em que o errante "se confronta com os vários outros urbanos" (Jacques, 2012, p. 22). Sendo então, errância, uma prática urbana que visa o perder-se e está "diretamente ligado à questão da desorientação; a lentidão; e a corporeidade, pensada no sentido de incorporação" (Jacques, 2012, p. 38).

práticas errantes. Vale notar, por exemplo, no nível nacional, em 1993, a primeira seleção e tradução de textos situacionistas no Brasil realizada por Carlos Roberto Monteiro de Andrade para a revista *Oculum*; em 2003, a coletânea organizada por Paola Berenstein Jacques, *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*; e, em 2012, o livro *Elogio aos errantes*, também de Jacques. Além disso, têm-se as publicações de Francesco Careri, sendo de 2002 o livro *Walkscapes: o caminhar como prática estética* e, de 2018, *Caminhar e parar*.

Logo, tanto a incorporação de uma escala corpórea quanto a ideia de uma narrativa errática para a compreensão de um território são resultados de um processo historicamente localizado simultaneamente nos estudos urbanos e na linguagem cinematográfica. Portanto, tais perspectivas estão vinculadas à volta de teorias que pensam a materialidade do real na relação ativa entre corpo e espaço. Ou ainda, teorias em que uma apreensão errática do espaço e do mundo vivido são ressoantes de experiências inferidas por sentidos espaço-temporais corpóreos.

## 3 Imagens lentas, afetos e significâncias relacionais

Para além da constituição de imagens erráticas no processo de apreensão de uma narrativa, nas obras citadas e em tantas outras realistas é visível uma intencionalidade de se afastar de uma velocidade que se pressupõe de filmes mais mercantilizados. São narrativas lentas, arrastadas, que podem passar até uma sensação de que pouco ou nada acontece. Não sendo esse caráter lento uma simples demora ou de um prolongar mais que o necessário, há inerentemente a esse princípio uma questão que é sobretudo de ruptura. Ao se apoiar em aparatos técnicos e estéticos que investem numa experiência errática, as obras exigem uma certa quietude. Essa que demanda ao espectador uma visualização contemplativa ancorada num processo perceptivo e experiencial que flui para a criação de um território afetivo.

Disso, tem-se outra questão-chave deste artigo: quais são as noções que agenciam o princípio de um território urbano que se qualifica como afetivo? Hutta (2020) escreve que comumente o espaço é categorizado em um certo antagonismo que coloca o conceito "território" ligado à dominação político-econômica, enquanto a valoração simbólica é ligada a uma "territorialidade subjetiva" (Hutta, 2020, p. 64-65). Também constatado na relação entre espaço-lugar, esse antagonismo gera um certa dualidade do pensamento que coloca a formação física de um território em uma escala distinta de seu caráter simbólico e subjetivo. Hutta (2020) propõe uma saída para esse dualismo ao pensar que a consistência territorial é essencialmente conectada às forças afetivas. Sendo afeto para Hutta inspirado pela leitura que ele faz de *Espinosa: filosofia prática*, de Gilles Deleuze, e se define como:

> *[...] um indicativo de modificações nas capacidades de agir – uma modificação que resulta dos encontros de um corpo em suas interações com outros corpos [...] é mais do que uma valorização subjetiva dos indivíduos: é um dinamismo relacional se desdobrando entre corpos em interação em e com o espaço [...] não são apenas expressados ou experimentados no território, eles também constituem o território (Hutta, 2020, p. 65).*

Entende-se, portanto, que tal perspectiva, de debater as forças afetivas de um território urbano, vai além de meramente incorporar a 'territorialidade subjetiva' ao 'território político-econômico'. Significa mudar a forma de olhar as relações dos espaços que as pessoas habitam e entender haver uma multiplicidade de dinâmicas 'afetivas' emergentes dos encontros entre os corpos que persistentemente se 'afetam' mutuamente (Hutta, 2020, p. 70).

Deste modo, falar sobre território afetivo é mais que entender os afetos como uma mescla entre aspectos político-econômico-simbólico resultantes de um sentimento terno de afeição. Trata-se de uma forma de olhar as dinâmicas do espaço sob aspectos sensíveis. É sobre pensar afetos como um conjunto de vetores que operam em uma multiplicidade de escalas, em lógica bergsoniana de disposições virtuais – que carregam potências, latências – capazes ou não se tornar atuais no campo da matéria[12]. Podem envolver a dimensão física do território político-econômico ou aspectos simbólicos de uma territorialidade subjetiva, mas que, em última instância, perfazem sobre a noção de um território em que a espacialidade se dá fundamentalmente pela afetação entre corpos. Assim, entende-se a ideia de afeto como um elemento fundamentalmente relacional e processual. Não é apenas um efeito ou um sentimento, mas é também um motivador, bloqueador ou gerador de processos sensíveis no espaço urbano. Ou seja, um território afetivo é aquele que afeta, rasga, rompe ou ecoa. Um território que adentra no campo das experiências abertas que ganham consistência fundamentalmente por encontros e interações dos corpos urbanos.

Dito isso, cabe discorrer sobre quais os elementos da cidade real são incorporados transversalmente pelo cinema realista contemporâneo que configuram o imaginário desse território afetivo. Ou ainda, considerando o objetivo deste artigo, quais discursos constituidores da urbanidade representada emanam para a conformação de uma cartografia fílmica em que afetos urbanos são potencializados. Existem diferentes modos de se aproximar dessa questão, mas foca-se aqui em alguns pontos principais.

Primeiramente, observa-se que, do mesmo modo como o roteiro se afasta de modelos mercadológicos clássicos, há uma predominância de compor espaços urbanos que se afastam de signos habituais de um imaginário clichê, principalmente quando a cidade de fundo é uma metrópole. Nota-se uma tendência de apostar em um registro territorial de espaços periféricos, banais, comuns. Nos já citados Xiao Wu (1997) e Bin-jip (2004), por exemplo, a urbanidade se coloca por territórios totalmente ordinários. No primeiro, que se passa numa cidade do interior da China, os espaços que compõem a narrativa são todos de uma cotidianidade pertencente ao personagem. No segundo, um filme com diálogos quase inexistentes, a cidade se revela por sugestões divididas entre placas, menções visuais ou tipos arquitetônicos. De fato, nas duas narrativas não há a preocupação de uma certeza

[12] Henri Bergson foi um filósofo francês conhecido por suas contribuições à teoria do tempo e da consciência. Segundo Bergson (1991), o virtual é um estado potencial de algo que ainda não se tornou real; é, portanto, um espaço de possibilidades que está sempre presente, mas que só se torna realidade quando é atualizado. Ver mais na obra *Matéria e memória* (Bergson, 1991 [1896]) e também em *O atual e o virtual* (Deleuze, 1996).

geográfica, ou ainda de colocar o espectador em um local determinado. As cidades representadas estão num imaginário totalmente fragmentado, construído por espaços incertos, totalmente banais e por vezes pouco referenciados.

Certamente isso não se restringe a esses dois filmes. Em The World (2004), de Jia Zhangke, a trama se passa quase toda em um parque temático de Pequim, mas o caráter metropolitano da cidade se reafirma em poucas cenas de fundo dos acontecimentos do longa. O mesmo ocorre em Vive l'Amour (1994), de Tsai Ming-Liang, Aquarius (2016), de de Kleber Mendonça Filho, e Cidade Baixa (2005), de Sérgio Machado. Mesmo que esses filmes se passem em um ambiente visivelmente metropolitano, os elementos que seriam usualmente observados no reconhecimento dessas capitais – monumentos turísticos, placas ou até pela nomeação de localidades – aparecem poucas vezes, e quando se revela em tela, é mostrado sempre ao fundo dos acontecimentos da trama ou com pouco peso narrativo.

Isso não diz necessariamente sobre uma intenção de esconder ou ocultar tal reconhecimento, apenas parece não existir qualquer legitimação explícita urbana. Ou seja, a dimensão histórica da cidade é deslocada das figurações do espaço fílmico. Não que ela não esteja presente na visualidade das cenas, visto que os signos daquelas urbanidades reais são concretos. Há, de fato, uma mudança de olhar sobre essa dimensão, tendo o reconhecimento pautado por sugestões que só são apreendidas por um olhar muito atento à paisagem urbana que se registra por esses filmes ou por aqueles que já vivenciaram aqueles espaços.

Assim, seja por diálogos, seja por referências presentes na diegese cinematográfica ou por sugestões geográficas do urbano representado, nota-se que a historicidade do espaço urbano não se apresenta explicitamente, sendo deixada mais como uma presença a ser ou não percebida pelo espectador. Tal qual se espera de uma imagem realista, cria-se um afastamento da imagem clichê de um princípio totalizante, mirando na invenção de uma imagem de cidade que tangencia a dimensão corpórea de uma cotidianidade comum. O regime de visibilidade é de um urbano que está próximo das pessoas, do pedestre, do mundo vivido. O foco é, de fato, nos processos urbanos transcorridos naquele território, mas por outras lógicas. Volta-se para uma urbanidade que reflete a subjetividade do comum, de modo que a identidade da paisagem urbana é notada essencialmente pelas relações entre os personagens e o espaço que eles habitam.

Complementar a isso, há uma segunda questão. Nota-se nessa tendência contemporânea da atualização de uma a imagem realista, a volta de um olhar que mira a vida de pessoas e espaços cotidianos. Pelos escritos de Bazin (1991) e Deleuze (2005), é possível verificar que a cidade real e a banalidade do cotidiano foram fundamentais para a constituição da identidade do cinema realista no pós-Guerra. Como se nota pelas obras *Germania anno zero* (1948), de Roberto Rossellini, e *Umberto D.* (1952), de Vittorio de Sica. Do mesmo modo, pela leitura de Luca (2015) e Nagib (2020) da atualização crítica dessa imagem, constata-se que há uma recuperação deste olhar, focado em dar a ver a espacialidade do urbano em sua densidade e ambiguidade, escancarando toda a materialidade, nas suas falhas, decadências e verdades. Observa-se, por isso, que os ambientes que servem de locação para o filme realista tendem a mirar em uma urbanidade visceral.

Por vezes, materializados em uma paisagem periférica ou marginalizada, o cinema realista contemporâneo, na sua representação da cidade real, absorve tanto uma degradação física (construções antigas desgastados pelo tempo, iluminação precária, urbanidades decadentes, criminalidade, etc) como também um desgaste humano (sujeitos angustiados, desorientados, violentos, psicologicamente esgotados, etc). Em todos os filmes citados anteriormente é possível identificar essa questão em maior ou menor presença. Em Cidade Baixa (2005), Bin-jip (2004) e Xiao Wu (1997), mira-se em protagonistas desorientados que tentam resolver suas angústias, sem entendê-las por completo, enquanto vivenciam um território degradado e vulnerável. De maneira similar, mas um pouco deslocada, em Vive l'Amour (1994), Aquarius (2016) e The World (2004), a espacialidade fílmica reflete por inteiro a pressão de transformações urbanas que a cidade real e seus habitantes enfrentam no seu cotidiano. Seja na representação de territórios visivelmente decadentes, seja na expressão de um degradação simbólica ou no enquadramento de signos de uma realidade marginal e periférica, a cidade real desses filmes evoca experiências de alteridade em uma paisagem urbana predominantemente subjetiva.

Desta forma, a narrativa realista desse cinema conduz uma série de situações exercidas naquele território urbano representado que atingem tanto os personagens quanto os espectadores em conflitos de escalas afetivas. Não que haja uma ausência na diegese dos filmes de questões estruturais de aspectos sociais e políticos. Muito do que atinge os personagens advém de problemáticas urbanas vinculadas a questões de classe, de marginalidade ou de preconceitos institucionalizados, como machismo e homofobia. Em Aquarius (2016), por exemplo, a questão que agencia os acontecimentos do enredo tem em sua base as problemáticas da especulação imobiliária, mas a mirada que se tem para isso parte de um lugar totalmente cotidiano e afetivo. Vê-se tudo a partir da perspectiva da personagem, de que maneira aquilo a atinge. Ou seja, do mesmo modo que narrativas realistas se pautam numa corporeidade, o olhar que se tem para essas relações no espaço também se mostra na escala da vida comum. Numa manutenção de conflitos constantes, a tendência é que o enredo reproduza situações e identidades, mas que se perpetuam em dinâmicas tão banais e normalizadas quanto às situações cotidianas que sujeitos urbanos reais vivenciam.

Posto isso, ratifica-se uma última questão. É notável que a urbanidade desses filmes se estruturam pelos atos de coletivização. Isto é, mais que construir um urbano que se paute pela dimensão histórica-política da ocupação das cidades, os filmes se revelam também por uma urbanidade pautada nas relações entre os corpos humanos. Quase como dizer que as obras se afastam de um olhar que observa a cidade de cima (distante e objetivo) e adentra no olhar do pedestre (próximo e subjetivo). Assim, a urbanidade, enquanto presença a ser percebida pelo espectador, também persiste por uma mirada realista de um tempo-espaço de natureza relacional. Novamente, não que a dimensão histórica-política não exista na representação, visto que a cidade real é cenário e como tal essa dimensão persiste no cotidiano de todo corpo urbano. Porém, a forma como o olhar dos diretores sobre a urbanidade se estrutura, se aproxima das questões do urbano voltado a pensar os sentidos das espacialidades atravessados pelas interações dos

sujeitos. Portanto, a ação relacional entre personagens é que dá significado às ambiências construídas pelos filmes.

## 4 Considerações sobre urbanidades cartografadas

Com tais pontos estabelecidos, conclui-se que existe no discurso realista um descolamento de olhar para as questões estruturais nas problemáticas do urbano, seja na dimensão histórica de um espaço decadente, seja na ausência de uma validação de clichês ou pelo afastamento da dimensão totalizante das significâncias da vida urbana. O olhar que estes filmes contemporâneos têm para essas problemáticas não estão numa relação direta e predominante, mas possuem uma postura intermediária de vê-las sob aspectos cotidianos. Isto é, os sujeitos, em suas angústias, frustrações e problemas pessoais, prevalecem em maior grau frente às problemáticas citadinas. Mesmo que estas estejam presentes na imagem das cidades representadas, visto que elas constituem a própria materialidade do urbano, o pensamento que os diretores imprimem sobre essas problemáticas adentra nas lógicas da dimensão do vivido.

Notando que dessa leitura surge como possível o entendimento de uma generalização das cidades representadas, contudo os argumentos deste artigo não têm essa pretensão. O ponto é notar predominâncias e tendências que são mais ou menos incorporadas nas obras realistas. Não há a intenção de hegemonizar o olhar sobre realidades tão distintas. Cada filme fala de uma cidade, com identidades e demandas próprias. Seria leviano pensar em uma imagem de cidade que dê conta de sintetizar tais complexidades. O que se aponta são características da maneira como o urbano e o viver contemporâneo são entendidos e percebidos nessas obras. O debate é mais como a cidade se coloca ao espectador enquanto presença e memória, do que de fato como ela é enquanto matéria. O foco está no processo de apreensão e não na imagem que é apreendida.

Desta forma, tem-se sinteticamente que a discussão aqui apresentada infere que os sentidos das urbanidades representadas são mapeados e emergem de atos fundamentalmente relacionais, na concepção do espaço fílmico entre habitante e urbano habitado; nas identificações entre sujeitos representados e olhares que visionam a obra; na construção de significâncias entre imagem e espectador. Ao explorar urbanidades contemporâneas, esse cinema evoca constantes atos de coletivização entre corpos e subjetividades. Nesse sentido, este enfoque rejeita quaisquer imaginários que simplificam a identidade das cidades, tratando o urbano enquanto alteridade e campo polifônico. Assim, surge desse cinema contemporâneo uma dimensão tátil, onde o realismo se manifesta não apenas pela representação visual do urbano, mas também pelo mapeamento de afetos e territórios que se tornam presença, pensamento e reflexão.

Inclusive, identifica-se nisso uma das questões centrais da discussão proposta: a recusa por qualquer possível imagem totalizante que assuma metonimicamente a identidade de qualquer meio urbano. Pelo contrário, há uma construção da identidade de territórios em que a imagem das cidades assume um caráter fragmentado e complexo. Não se fala de uma única imagem que dê conta de representar uma cidade por inteiro, mas de imagens que se assumem como uma dentre tantas outras que o urbano acolhe. Os universos diegéticos dos filmes mais se expandem para várias abordagens sobre o urbano do que encerram em uma única direcionada. Se a narrativa se estrutura na imprevisibilidade de uma lógica aberta e dispersiva, a própria imagem da cidade se revela em sentidos múltiplos e até paradoxais.

Consequentemente, o cinema realista contemporâneo evoca um local de atenção. A percepção de um viver urbano se completa pelas inferências atribuídas à intencionalidade do espectador. Entendendo que se diz intencionalidade, pois, apesar desse local ativo ser constituído pelos filmes como potência, o espectador pode escolher não ser totalmente levado pela narrativa. Pode inclusive sair do visionamento sem completar qualquer significância daquelas urbanidades. Passar pela experiência espaçotemporal concebida pelas obras e sair com uma imagem fragmentada, incompleta, incomoda. De qualquer forma, mesmo nesse caso, os filmes respondem a uma base fundamental. Oferecem um mapeamento de um território que pensa o viver urbano real por atravessamentos e dilemas. Portanto, alinhados com uma perspectiva baziniana de uma imagem realista, os filmes preservam a densidade do real e dão a ver a cidade, enquanto campo de presença a ser decifrado, em suas ambiguidades e contradições.

Volta-se, então, ao território afetivo e ao cinema realista contemporâneo como uma cartografia de afetos. O que se supõe neste artigo é que toda essa reflexão advinda dos signos que ecoam da cidade real adentra uma imagem cinematográfica que flui para um mapeamento estético de urbanidade pautadas sobretudo em afetações. Ou, ainda, a postura de tais obras encara o viver urbano real sob um olhar sensível, de modo que oferece ao espectador uma dimensão processual de fenômenos reais. Neste ato, os entendimentos de um território vivido mapeado são agenciados para serem percebidos como dispositivos de afeto.

Assim, retorna-se ao constatado no início. No ato de ver, o espectador se projeta. Por memórias, sentidos e percepções, o corpo que vê se expande para os outros corpos urbanos visualizados em tela. Nisso, sobrepõem-se linhas, meridianos, geodésicas, trópicos e fusos[13]. Num jogo cartográfico entre espectador e urbano representado, mapeiam-se afetos no corpo e no mundo. O filme, então, exerce uma dupla interposição. É instrumento exploratório de um terreno tátil a ser percorrido, ao mesmo tempo que é dispositivo de investigação das próprias subjetividades do espectador.

Tendo isso claro, na leitura desse texto, capta-se uma recorrência no pensamento realista, no cinema como prática espacial, nos princípios de uma experiência errática, na concatenação de um território afetivo. A ligação corpo-cidade, também citada na introdução, surge como presença agenciadora. As significâncias do urbano real que se constrói no visionamento de filmes realistas contemporâneos exigem fundamentalmente reconhecimentos entre corpos e cidades

[13] "Seja de indivíduos ou grupos, somos atravessados por linhas, meridianos, geodésicas, trópicos, fusos, que não seguem o mesmo ritmo e não têm a mesma natureza. [...] E constantemente as linhas se cruzam, se superpõem a uma linha costumeira, se seguem por um certo tempo. [...] É uma questão de cartografia. Elas nos compõem, assim como compõem nosso mapa. Elas se transformam e podem penetrar uma na outra. Rizoma" (Deleuze; Guattari, 1996, p. 77-76).

nos seus terrenos, territórios, mundos. Personagens, espaço fílmico, espectador, urbanidade representada, visionamento. Todos os elementos que compõem o processo de entendimento entre cinema e vida urbana no pensamento realista contemporâneo se transcrevem em atos relacionais. A espacialidade fílmica se estabelece pautada pela relação dos sujeitos e o meio urbano, e as compreensões da narrativa se formam na relação entre obra e espectador. Um ato processual e relacional de corpos que se esbarram, se chocam e se fundem.

Até mesmo a urbanidade que se constitui não se torna visível por uma imagem ou outra em específico, mas se revela na associação entre elas. Ou seja, tal como os entendimentos de Deleuze e Guattari (1995, 1996) sobre o poder processual da cartografia, no cinema realista contemporâneo nota-se a concepção de um território que se propõe a ser potência afetiva mapeada. Os filmes então agem no campo das possibilidades, sendo obras que transcrevem o urbano num território estético que afeta, rasga, incomoda, desorienta.

Nesse aspecto, nota-se que as obras dessa tendência contemporânea conduzem os observadores para chegarem em uma imagem de cidade, de um cotidiano urbano, próprio de sua percepção. Há lacunas, rasgos, enigmas a serem decifrados e preenchidos. O espectador, a partir do seu universo sensível, viaja momentaneamente dentro daquela pequena fração de registro de espaço-tempo e tira disso as suas próprias inferências. Desta forma, a experiência de cidade que se revela ao espectador é do mesmo território da corporeidade, da lentidão, da duração e da subjetividade, seja na concepção de sujeitos urbanos desorientados e ambivalentes, seja na formulação de uma narrativa dispersa que ganha consistência pela relação ativa entre obra-espectador, ou ainda na incorporação de signos e problemáticas que remetem à cidade. O cinema realista contemporâneo mapeia territorialidades reais, de maneira a cartografar urbanidades em imagens, sons e sentidos.

Entre ver e viver o urbano, terreno-cidade e terreno-corpo se afetam e se transformam. Aqui, cinema é mapa, cidade é território a ser vivido e corpo é território a ser explorado.

*Agradecemos à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), ao Núcleo de Apoio à Pesquisa em Estudos de Linguagem em Arquitetura e Cidade (N.ELAC) e ao Instituto de Arquitetura e Urbanismo de São Carlos (IAU.USP).*

## Referências

ANDRADE, C. R. M. de. À deriva – Introdução aos situacionistas. *Revista Oculum*, Campinas, PUC Campinas, n. 4, p. 16-29, 1993.

BAZIN, A. *O cinema*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo, Editora Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2019.

BERGSON, H. *Matéria e memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

BRUNO, G. Site-Seeing: The Cine City. *In:* BRUNO, G. *Atlas of Emotion*: Journeys in Art, Architecture, and Film. New York: Verso, 2018. p. 8-24.

CARERI, F. *Caminhar e parar*. São Paulo: Gustavo Gil, 2017.

CARERI, F. *Walkscapes*: el andar como práctica estética. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (org). *Cinema and the Invention of Modern life*. California, University of California Press, 1995.

CIMENT, M. *The State of Cinema*: Unspoken Cinema: Contemporary Contemplative Cinema. 2003. Disponível em: https://unspokencinema.blogspot.com/2006/10/state-of-cinema-m-ciment.html. Acesso em: 14 mai. 2023.

DAM, F. Dogme Revisited. *Danish Film Institute*. 2015. Disponível em: https://www.dfi.dk/en/english/dogme-revisited. Acesso em: 14 mai. 2023.

DELEUZE, G. *Cinema 2*: a imagem-tempo. Tradução de Eloisa do Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia, vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1996.

DELEUZE, G. O atual e o virtual. In: Éric Alliez. *Deleuze filosofia virtual*. Tradução de Heloísa B. S. Rocha. São Paulo: Ed.34, 1996. p. 47-57.

DUDLEY, A. *As principais teorias do cinema*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

EISENSTEIN, S. M. Montage and architecture. *Assemblage*, 10: 111-131, 1989.

HISSA, C. E. V.; NOGUEIRA, M. L. M. Cidade-corpo. *Revista da Universidade Federal de Minas Gerais,* 20(1): 54–77, 2016. DOI: 10.35699/2316-770X.2013.2674

HUTTA, J. S. Territórios afetivos: cartografia do aconchego como uma cartografia de poder. *Caderno Prudentino de Geografia*, Número Especial "Múltiplas e Microterritorialidades nas Cidades". Presidente Prudente, 42 (2): 63-89, 2020.

JACQUES, P. B. (org.). *Apologia da deriva*: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JACQUES, P. B. *Elogio aos errantes*. Bahia: Edufba, 2012.

LIMA, M. X.; FILHO, L. R. O realismo contemporâneo: a estética do fluxo e o presentismo. *Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, 9 (1): 128-147, 2020.

LUCA, T. de. *Realism of the Senses in World Cinema*: The Experience of Physical Reality. London: I.B.Tauris, 2014.

LUCA, T de. Realismo dos sentidos: uma tendência no cinema mundial contemporâneo. *In*: MELLO, C. (org.). *Realismo fantasmagórico*. São Paulo: Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015. p. 61-91.

MELLO, C. O cinema contemporâneo do leste asiático: da ontologia e seus fantasmas. *In*: MELLO, Cecília (org.). *Realismo fantasmagórico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015, 2015. p. 15-33.

NAGIB, L. *Realist cinema as World Cinema: Non-cinema, Intermedial Passages, Total Cinema.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020.

NAGIB, L.; MELLO, C. Introduction. *In*: NAGIB, L.; MELLO, C. (Ed.), *Realism and the Audiovisual Media*. Basingstike: Palgrave MacMillan, 2009, 2009. p. xiv–xxvi.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico*: a opacidade e a transparência. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Artigo submetido em 20/04/2023
Aceito em 04/10/2023