

INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
MESTRADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

MARIANA DIAS MIRANDA

EXPERIÊNCIAS DE CLASSES:
Micropolítica dos afetos no cinema argentino contemporâneo

NITERÓI
2019



Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

M672e Miranda, Mariana Dias
Experiências de classes : micropolítica dos afetos no
cinema argentino contemporâneo / Mariana Dias Miranda ;
Mariana Baltar, orientadora. Niterói, 2019.
155 p. : il.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Niterói, 2019.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCine.2019.m.08811833698>

1. Afetos. 2. Classe. 3. Cinema argentino contemporâneo. 4.
Produção intelectual. I. Baltar, Mariana, orientadora. II.
Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e
Comunicação Social. III. Título.

CDD -

Mariana Dias Miranda

Experiências de classes:
Micropolítica dos afetos no cinema argentino contemporâneo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Cinema e Audiovisual. Linha de pesquisa: Narrativas e estéticas.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Mariana Baltar – PPGCine/UFF

Orientadora

Prof. Dr. Fábian Rodrigo Magioli Núñez – PPGCine/UFF

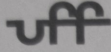
Arguidor

Profa. Dra. Thalita Bastos - UNISUAM

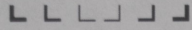
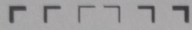
Arguidora

NITERÓI

2019



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINE UFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa da mestranda MARIANA DIAS
MIRANDA, na forma em que se segue:

Aos 16 dias do mês de dezembro de dois mil e dezenove, às 10 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, a Rua Alexandre Moura 8, São Domingos – Niterói/RJ, instalou-se a banca examinadora da dissertação de Mestrado em Cinema e Audiovisual de **Mariana Dias Miranda** formada pelos seguintes professores doutores: Mariana Baltar – Universidade Federal Fluminense (presidente), Fabián Rodrigo Magioli Núñez – Universidade Federal Fluminense e Thalita Bastos – Centro Universitário Augusto Motta. Abertos os trabalhos, a presidente da banca passou a palavra à aluna para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: "**EXPERIÊNCIAS DE CLASSES: Micropolítica dos afetos no cinema argentino contemporâneo**". Feita a exposição, a presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem a aluna, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

*A banca destaca a densidade da pesquisa e o bom trabalho de articulação dos conceitos de afeto com análises fílmicas.
Resalta ainda como teoria e análise se materializam em um texto politicamente engajado refletido sobre os questões de classe no cinema argentino contemporâneo.*

Assim, a banca considerou a aluna APROVADA NÃO APROVADA ().

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Mariana Baltar, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

Mariana Baltar Freire

Mariana Baltar - UFF (Orientadora)

Fabián Magioli Núñez

Fabián Rodrigo Magioli Núñez - UFF

Thalita Bastos

Thalita Bastos - UNISUAM

AGRADECIMENTOS

“IV. O Corpo humano precisa, para se conservar, de muitíssimos outros corpos, pelos quais é continuamente como que regenerado”.

Espinosa – Ética

Em primeiro lugar, agradeço às três mulheres que me servem de exemplo e que, mesmo sem entenderem muito bem as minhas maneiras e desejos, me apoiaram em todos os caminhos que percorri até aqui: minha mãe Camila, minha madrinha Verônica e minha avó Inácia (*in memoriam*). Sou grata também à pequena Luiza, pelas risadas e por me doar um pouco do frescor de seu olhar que ainda tem um mundo por descobrir.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo auxílio financeiro, sem o qual não teria sido possível meu acesso ao mestrado e subseqüente desenvolvimento desta pesquisa.

À minha orientadora, professora Mariana Baltar, por ter aceitado organizar as minhas ideias sempre misturadas e confusas. Por ter me apresentado de um jeito leve à docência, pelas palavras de apoio e ensinamentos dentro e fora de sala de aula.

Aos demais professores que tive a sorte de esbarrar ao longo do meu curto percurso acadêmico, principalmente no grupo PET-FACOM/UFJF: Profa. Erika Savernini, Prof. Francisco Pimenta (Chico), Prof. Nilson Alvarenga, Profa. Letícia Perani, Prof. Potiguara Mendes da Silveira Jr (Poti) e Prof. Fernando Moraes da Costa. À professora Thalita Bastos, pelo apoio desde o fim da graduação e por ter aceitado, novamente, fazer parte da banca.

Ao professor Fábian Nuñez, pelo suporte durante o período de desenvolvimento desta pesquisa, por compartilhar um pouco da sua paixão pela América Latina nos grupos de estudo e ser um exemplo, inalcançável, a ser sempre seguido. (E também pelas piadas)

Aos amigos que o PPGCine me presenteou, pelos ensinamentos, apoio, cuidado e carinho constantes: Arthur Felipe Fiel e Luciano Carneiro. Também sou grata aos demais colegas que participaram indiretamente desta pesquisa, seja com referências em sala de aula, congressos ou dicas em conversas soltas.

Aos amigos, sem os quais a vida não teria graça. Por terem dado mais leveza para todo o processo deste trabalho e pelas conversas sobre cinema: Pedro Soares (e toda família Soares, especialmente Silene e Alexandre), Isabella Gonçalves, Jonathan Amaral, Leticya Bernadete, Gabriel Duarte e Júlio Motta.

Aos alunos da disciplina “Estudos de História do Cinema Mundial II” pelas discussões sobre esta pesquisa, pelo afeto e por terem me ensinado tanto em um período tão curto.

RESUMO

Esta pesquisa buscou analisar o modo com que a categoria classe social reemerge no cinema argentino contemporâneo de caráter ficcional. Ao se constatar a escassez de um discurso fechado como organizador dessas obras e observar uma problemática na definição de uma estética política diante do cenário de enfraquecimento das instituições políticas tradicionais, observou-se que o vocabulário dos afetos, bem como suas dimensões de formação dos corpos no campo social, torna-se elemento central para o entendimento de uma estética voltada ao contato com diferentes experiências de classe. Através disso, discutem-se aspectos imateriais explorados por esta cinematografia, pós-2010, partindo do inventário de seis filmes: *Las Acacias* (2011, Pablo Giorgelli), *Los Labios* (2010, Santiago Loza e Iván Fund), *Los Dueños* (2013, Agustín Tosca, Ezequiel Radusky), *Hoy Partido a las 3* (2017, Clarisa Navas), *Los Decentes* (2017, Lukas Valenta Rinner) e *La Novia del Desierto* (2017, Valeria Pivato e Cecilia Atán). A partir de um exercício de análise fílmica voltado, portanto, para os corpos na tela em seus gestos e afetos relacionados as classes sociais argentinas, exploraram-se questões como: medo de classe, individuação, propriedade e desestabilização/estabilização de hierarquias no campo social.

Palavras-chave: afeto, classes, cinema argentino contemporâneo.

ABSTRACT:

This research sought to analyze the way social class as a category reemerges in fictional films in contemporary Argentine cinema. After identifying a decrease of ideological closed discourses as organizing these films and recognizing a problem in the definition of a political aesthetic on a scenario of weakening of traditional political institutions and an investment in rarefied narratives, it was observed that affect, as a concept in its role of shaping collective and individual bodies, becomes central to investigate an aesthetic that seeks to explore the contact between different social class experiences. Furthermore, it examines immaterial aspects developed by this cinematography after 2010. Thereby six feature films were inventoried as the main objects of this study: *Las Acacias* (2011, Pablo Giorgelli), *Los Labios* (2010, Santiago Loza and Iván Fund), *Los Dueños* (2013, Agustín Tosca, Ezequiel Radusky), *Hoy Partido a las 3* (2017, Clarisa Navas), *Los Decentes* (2017, Lukas Valenta Rinner) e *La Novia del Desierto* (2017, Valeria Pivato and Cecilia Atán). By establishing a film analysis focused, therefore, on the body in its gestures and affections, this study explored questions such as: class fear, individuation, private property and destabilization of hierarchies in the social field.

Keywords: affect, social classes, contemporary Argentine cinema.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Notícia “*Taquilla récord. El cine local se pone al frente de la venta de entradas*”, de Diego Battle.

Figura 2 - Notícia “*El cine local se llevó el 67% de los tickets vendidos*”, de Diego Battle

Figura 3 - *Newsletter* semanal do *INCAA* com filmes recém adicionados

Figura 4 - *Streaming Cine.Ar Play*

Figura 5 - Fórum de cinéfilos sobre filmes ibero-americanos *El Clan Sud*

Figura 6 – Ênfase nas mãos no gesto de limpar (Freddy)

Figura 7 - Ênfase nas mãos no gesto de limpar (Rosa)

Figura 8 – Corpos recortados e funcionalizados apenas no gesto de servidão e trabalho.

Figura 9 - Ao início do filme, expressão insociável e depois da recusa de contato pelo olhar.
(a)

Figura 10 - Ao início do filme, expressão insociável e depois da recusa de contato pelo olhar.
(b)

Figura 11 - Gesto sem objetivo, indiscernível da lógica narrativa, estabelece a negociação entre os corpos

Figura 12 - Teresa duplamente enquadrada dentro do *frame*.

Figura 13 - *Zoom in* em grande angular gerando distorção nas laterais.

Figura 14 - Comparação primeira aparição de Teresa e a última. Mudança nos gestos da performance atoral e na materialidade do filme, principalmente na coloração.

Figura 15 - Escova como objeto de circulação/saturação afetiva e disputa.

Figura 16 – Ênfase no olhar atento e observador de Alicia.

Figura 17 - Corpos de classe sempre à espreita como “figuras obscuras”.

Figura 18 - Belén (3) como categoria geral ao mesmo tempo que se diferencia pela estranheza expressiva. (a)

Figura 19 - Belén (3) como categoria geral ao mesmo tempo que se diferencia pela estranheza expressiva. (b)

Figura 20 - Duplo enquadramento e dinâmica de movimento/paragem em relação ao corpo patronal.

Figura 21 - Paragem/movimento e desconexão expressiva.

Figura 22 - *Tableau vivant*; primeiro momento de inserção de Belén na comunidade naturista (esquerda), referência direta a pintura “Nascimento da Vênus” (direita).

Figura 23 - *Tableau vivant*; composição corporal em forma de nó, livre circulação dos

desejos contida no plano.

Figura 24 - Contraste abertura corporal (comunidade) e corpo sem possibilidades de movimentação (*country*).

Figura 25 - Luchi e o primeiro contato com a criança que está sendo consultada.

Figura 26 - Coca é tocada por Luchi, sem que essa corresponda ao movimento.

Figura 27 - Nó afetivo, junção e não hierarquia entre os corpos, se tornam um só.

Figura 28 - Expressão do desejo que flui livremente através do toque.

Figura 29 - Choque e indiscernibilidade entre os corpos enfatizada pelo plano de conjunto.

Figura 30 - Câmera transita no “nó corporal” do jogo, denominado pelas personagens como *papelito*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
Esfera sensível e política afetiva.....	11
O fim da luta de classes?.....	19
Mapeamentos: sumário comentário.....	22
1. HISTORICIDADE E DINÂMICAS POLÍTICAS DO CONTEMPORÂNEO.....	28
1.1 Mutações das subjetividades de classes sob o neoliberalismo: caso Argentina.....	31
1.2 <i>Nuevo cine</i> /cinema argentino contemporâneo: possibilidades políticas do outro periférico.....	45
1.3 <i>Las Acacias</i> : superfícies corporais e memórias de contato na relação Eu/Outro.....	54
1.4 <i>La Novia del Desierto</i> : migração e o corpo laboral doméstico.....	61
2.ATMOSFERA NO CINEMA: EMBATES ESPACIAIS E O MEDO DE CLASSE.....	74
2.1 Economia afetiva/Circuito dos afetos: gestão social do medo e sua dimensão amorosa.....	78
2.2 Atmosferas, materialidades e transbordamentos: relações entre forma e força.....	91
2.3 <i>Los Dueños</i> : gestualidades, imaterialidade e propriedade.....	102
2.4 <i>Los Decentes</i> : geografias amedrontadoras, contenção e movimento dos <i>tableaux vivant</i>	112
3. A MISE ÈN SCÈNE DO TOQUE.....	124
3.1 As mãos, os poros: <i>Los Labios</i> e a vontade de tocar a alteridade.....	131
3.2 Jogos de sociabilidade e celebração em <i>Hoy partido a las 3</i>	139
4. CONCLUSÃO.....	147
5. REFERÊNCIAS.....	150
6. FILMOGRAFIA CITADA.....	154

INTRODUÇÃO

“El film es muy crudo e inquietante, pero esas cualidades están conseguidas desde las más puras herramientas cinematográficas y no desde el discurso aleccionador. Otra primera película que sirve para demostrar que el cine argentino (y, en este caso, bien del interior) sigue dando a conocer nuevos talentos de indudable vuelo creativo.”

Diego Battle “*Cuéstion de clase*”. crítica do filme *Los dueños* para *Otros Cines*.

Desde de o fim da primeira década dos século XXI é comum observar uma modificação no debate em relação ao cinema argentino. Se passou o furor do que ficou conhecido como “*Nuevo Cine Argentino*” que, em um distanciamento de já duas décadas, é considerado hoje como uma espécie de “ficção crítica” ou *branding* por autores como Andermann (2011), Page (2009) e Martin (2016). Com isso, o foco da fortuna crítica argentina, antes voltado para as características do que seria o “sonho cinéfilo” de uma vanguarda estética expressa pelo *Nuevo Cine*, passa a assumir a heterogeneidade e as ambivalências presentes nessa cinematografia.

Entretanto, é nítida a dificuldade - por parte do discurso crítico e acadêmico - de estabelecer uma lógica que escape à oposição entre o político (entendido comumente como racional) e o poético (da esfera das sensações). Esse dualismo é tradicional na América Latina desde os movimentos de vanguarda política dos anos 1960. Desse modo, as palavras “afeto” e “emoção” e suas correspondências aparecem, mas raramente associadas a uma dimensão política¹ e, dificilmente, tocando em aspectos que perpassam instituições e categorias políticas como classe e trabalho.

Contudo, é perceptível, em diversas obras, as quais são analisadas neste trabalho, a mobilização de personagens e corpos marcados por esses elementos sociais, mas sem a presença de uma retórica que responda aos questionamentos: “quem somos?” e “para onde vamos?” (AGUILAR, 2008), ou seja, sem o “discurso que ensina” (*discurso aleccionador*). Menos ainda se diz ao espectador quem são os inimigos, heróis ou vítimas, o que se dava em filmes políticos emblemáticos como *La hora de los hornos* (1968, Fernando Solanas e

¹ Um exemplo é a crítica de Josefina Sartora sobre *Las Acacias*, analisado no Capítulo 1 deste trabalho, que sintetiza o filme como possuidor de temática que: “fala dos laços afetivos, da solidariedade, da necessidade de amar” (“*habla de los lazos afectivos, de la solidaridad, de la necesidad de amar*”). Entretanto, não comenta os deslocamentos políticos do corpo imigrante e de classe, foco do filme. <https://www.otroscines.com/nota-5905-historia-minima-de-alcance-universal>

Octavio Getino)²

Partindo dessas observações e do mapeamento dessa cinematografia, chegou-se a questão principal de como esses filmes, principalmente após o furor do *Nuevo Cine*, expressariam questões políticas. Observou-se uma espécie de “vontade de contato” para com o espectador, isto é, mais do que explicar o mundo, estabelecer um convite para que este experimente, via corpo, as micronarrativas colocadas em movimento por essas obras. Outro elemento também tornou-se evidente durante essa observação: o mundo do trabalho precarizado e tensões de classe apareciam em grande parte dessas obras.

Diante disso, o vocabulário dos afetos surgiu como uma hipótese que seria capaz de apanhar esses tensionamentos feitos por corpos de classe, que apareceriam deslocados de seus lugares representativos, tradicionalmente expressos no cinema dos anos 1960 e 1980. Além disso, tornou possível investigar os modos com que a política no cinema contemporâneo, de chave ficcional, se apresenta em sua ambivalência, fora das dualidades comuns no campo dos estudos de cinema: positivo/negativo, bom/mau e vilão/herói.

Nesse sentido, este trabalho se localiza no contexto de uma inquietação geral, expressa por diversos teóricos da América Latina, sobre como pensar o cinema diante das transformações de um contemporâneo globalizado e pós-sagrado, no qual cada vez mais se apresenta uma desconfiança ao modo de política tradicional representada pelo Estado. Associado a isso, se tem um contexto cinematográfico em que a narrativa enquanto organizadora de um discurso sobre o mundo é tensionada e perde força.

Esse diagnóstico também é perceptível como um padrão em vários autores, mesmo que tenham partido de perguntas e fundamentações teóricas diferentes. Alguns exemplos são: Aguilar (2008), Andermann (2011), Podalsky (2011), Page (2009) e Martin (2016). O comum, nestes trabalhos, é a identificação de um cinema ambíguo, de contornos cada vez menos definidos que tensionam as categorias tradicionais de estudo do cinema e com uma vontade de expressar o presente através da criação de outras realidades, ou, como aponta Aguilar: “outros mundos”.

Inserido nessa espécie de impulso do cinema contemporâneo, se encontra o caso argentino, destacado graças a uma profusão nos seus modos de produção, que foi capaz de criar uma estabilidade na indústria em termos de números de estreias. Um dos resultados disso se deu, inclusive, no mês de agosto de 2018, chamado “*súper agosto*” pelo crítico Diego Battle em matéria para o caderno *Espectáculos* do jornal *La Nación*, no qual 67% das 710.000

²Ao longo deste trabalho, cita-se principalmente obras argentinas. Com isso, opta-se por destacar o país de origem apenas em obras que não fazem parte desta cinematografia.

entradas de cinema vendidas no mês foram para o cinema nacional: “Que duas de cada três pessoas tenham escolhido um desses longas locais não é algo habitual no nosso país, nem tampouco no resto do mundo (...)”³

Além disso, as renovações em esquemas de co-produção internacional, principalmente através de fundos como o *Huber Bals Fund* e *Ibermedia*, associados a iniciativas do *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA)*⁴, fez com que o cinema argentino tenha se impulsionado com uma profusão de obras heterogêneas, que têm circulado mundialmente. Essas mudanças se deram logo após uma estagnação que quase zerou o número de produções até a criação da *Ley de Medios*, em 1994, momento em que, através do estabelecimento de cotas de tela e outros tipos de impostos e valores de taxaço destinados ao INCAA, houve o surgimento de uma geração de novos cineastas.

A partir desse período, o cinema argentino, de acordo com Aguilar (2008), presenciou uma modificação profunda em sua estética, momento que ficou conhecido como *Nuevo Cine Argentino (NCA)*, e que tem desdobramentos até o momento atual. A recusa, por parte dessa geração de cineastas, em comentar diretamente ou narrativamente os problemas contemporâneos, criou um debate nesse período, culminando no entendimento de que a alteração nas estruturas de um cinema político clássico e humanista é um movimento em direção ao apolítico, pré-político ou, até mesmo, como possibilidade de ser um instrumento e reflexo neoliberal. Seria, portanto, fruto de uma suposta cultura das sensações alienante e voltada para o consumo.

Essas rupturas estéticas se intensificam após os anos 2000 e, de acordo com Aguilar (2008), têm suas raízes, nas já citadas iniciativas de proteção estatal e no surgimento de novos regimes criativos de produção. Ou seja, passa-se a produzir filmes de baixo custo e com tendências colaborativas, como no caso de *Bolivia* (2001, Adrián Caetano), em que o diretor o filma com pedaços de película não utilizadas em outras produções de amigos.

Nesse sentido, diversos críticos passaram a perceber a emergência de uma nova geração de cineastas jovens e independentes, que exploravam modos de filmar mais fragmentários e improvisados: “identificados, em vários níveis, pela sua preocupação compartilhada com o presente nacional enquanto momento de crise, frequentemente unidos através de crônicas neorrealistas das margens geográficas e sociais” (ANDERMANN, 2012,

³ “Que dos de cada tres personas hayan elegido uno de esos dos largometrajes locales no es algo habitual en nuestro país, pero tampoco en el resto del mundo (...)”

⁴ Entre essas iniciativas hoje se encontram as salas de cinema INCAA, descontos de 50% em ingressos para filmes nacionais e, além disso, o lançamento da plataforma Cine.ar play (<https://play.cine.ar/>), que segue o modelo de *streaming* e propicia acesso gratuito e mundial às obras financiadas pelo instituto.

p.XI⁵).

Laura Podalsky (2011, p.2) faz um levantamento das discussões realizadas por críticos culturais na América Latina em relação aos cinemas contemporâneos e, segundo a autora, esse “novo” cinema foi marcado por um “ceticismo que apontava para uma excessiva preocupação com inovação estética e sua inadequação em acessar os traumas do passado e problemas socioculturais atuais”⁶. Em suma, ao escapar das narrativas totalizantes do cinema dos anos 1960, que se enquadravam em estratégias políticas clássicas e, visavam, pela articulação discursiva, a restituição de poder do povo para o povo, esse cinema passa a se centrar no cotidiano e na vida íntima, principalmente através de narrativas rarefeitas e com tendência de apelo ao sensório.

Entretanto, já com certo distanciamento histórico, alguns pesquisadores passam a complexificar o *NCA* em termos de consonância estética. Page (2009), Andermann (2012) e Martin (2016), apesar de discordâncias analíticas em seus trabalhos, apontam o papel da crítica de cinema enquanto fundamental para promover uma narrativa que destacasse o que seriam os parâmetros de uma nova onda cinematográfica, surgida pós-crise de 2001. A caracterização feita, segundo Andermann (2012), era a de uma resposta heróica às insurgências populares da virada do século, incorporando, na sua própria forma, as aflições de sua nação, como uma espécie de “sonho cinéfilo” de nova onda se tornando realidade.

O entusiasmo da crítica por uma geração que rompia com os paradigmas do cinema dos anos 1980, de acordo com Page (2009), principalmente através da revista *El Amante*, foi responsável pelo suporte à vários dos novos diretores daquele período, inclusive com uma intervenção ativa por parte de críticos, assegurando que filmes fossem incluídos nos festivais. Essa efervescência foi importante para abrir portas também a financiamentos internacionais das novas obras que surgiam, pilar esse que sustenta até os dias de hoje novas produções em conjunto com o *INCAA*.

Com isso, Andermann (2012) propõe que esse cinema seja pensado sem as letras maiúsculas, ou seja, considerado em sua heterogeneidade, já que essa narrativa, mesmo tendo sido fundamental, muitas vezes deixou de perceber as dimensões contraditórias e cheias de camadas. Por exemplo, pouco foi considerado acerca do cinema de gênero e de narrativa clássica, o

⁵ “(...) identified, to varying degrees, by their shared preoccupation with the national present as a time of crisis, often encountered through neo-realist chronicles of the social and geographical margins.”

⁶ “The emergence of this 'new' cinema has also met with skepticism from a variety of quarters that point to its excessive preoccupation with stylistic innovation and its inadequate grasp of past traumas and current socioeconomic problems.”

espectáculos

cine || música || series || tv || danza || teatro

Edición de hoy a cargo de Dolores Graña y Franco Varise
www.lanacion.com/espectaculos
 @Lnespectaculos Facebook.com/lanacion
 espectaculos@lanacion.com.ar

CLÁSICA

La belleza a cuatro manos: Martha Argerich y Graciela Reca realizaron un recital sublime a dos pianos
PÁGINA 3



Una de las escenas de *El ángel*, con el protagonista de Lorenzo Ferro (centro), un actor prácticamente desconocido

K&S FILMS

Taquilla récord. El cine local se pone al frente de la venta de entradas

El ángel logró el quinto mejor arranque de un estreno con algo más de 330.000 tickets; comenzó la temporada fuerte de las producciones argentinas con buena respuesta del público

Diego Battle
 PARA LA NACION

Agosto es, desde hace varios años, el mes del cine argentino. Pasadas las vacaciones de invierno, en las que suelen arrasarse las producciones animadas llegadas desde Hollywood, se despeja el panorama para que las principales producciones nacionales accedan a salidas con muchas copias.

Así, *El ángel*, la película de Luis Ortega inspirada en el caso real del asesino serial Carlos Eduardo Robledo Puch, tuvo a su disposición durante el último fin de semana la cifra récord para un film argentino de 393 salas, y consiguió el quinto mejor arranque desde que existen estadísticas confiables en el mercado local con algo más de 330.000

entradas vendidas entre el jueves y anoche. No pudo superar a *El clan*, de Pablo Trapero (505.000 tickets en agosto de 2015); *Relatos salvajes*, de Damián Szifron (450.000 en agosto de 2014); *Metegol*, propuesta animada de Juan José Campanella (425.000), y *Me casé con un boludo* (415.000), pero sí tuvo un mejor debut que *El fútbol o yo* (285.000 en agosto de 2017).

Los méritos para *El ángel*, de todas maneras son múltiples. Más allá de haber contado con un amplio elenco con varias figuras, no tuvo como protagonistas a Ricardo Darín, Guillermo Francella, Adrián Suar ni Diego Peretti, que suelen ser las estrellas más convocantes. De hecho, el intérprete principal (Lorenzo Ferro) nunca había actuado. **Continúa en la página 2**

Figura 1 - Noticia "Taquilla récord. El cine local se pone al frente de la venta de entradas", de Diego Battle

Taquilla récord. El cine local se llevó el 67% de los tickets vendidos

Tras un primer trimestre complicado, con *El ángel* a la cabeza, las producciones argentinas recuperan terreno y podrían ubicarse entre los films más vistos del año, por arriba de tanques de Hollywood

Viene de tapa

Cabe indicar que su lanzamiento, a cargo de la distribuidora Fox, estuvo en el nivel de los principales estrenos de Hollywood de los últimos años, tanto en cantidad de copias como en presupuesto de marketing.

Con respecto a la comedia romántica *El amor menos pensado*, con Darín y Mercedes Morán, resistió bastante bien el furor por *El ángel*, al caer un más que aceptable 33 por ciento en su segundo fin de semana: convocó a poco más de 145.000 espectadores en 303 pantallas para un acumulado en 11 días de casi 430.000. Entre ambas películas argentinas sumaron 475.000 tickets, es decir, el 67% del público total (710.000), según

las cifras de Ultracine. Que dos de cada tres personas hayan elegido uno de esos dos largometrajes locales no es algo habitual en nuestro país, pero tampoco en el resto del mundo, con excepciones como los de Estados Unidos, Corea del Sur, Francia, India y China, donde el público apoya mucho las producciones locales.

Con semejantes inicios de sus carreras comerciales, tanto *El ángel* como *El amor menos pensado* se posicionan con posibilidades de convertirse no solo en los títulos argentinos más vistos de 2018, sino también en los primeros en superar el millón de entradas este año. Dependerá, por supuesto, del "boca a boca" que exista entre los espectadores en los próximos días.

Otros dos films nacionales se ubicaron en el top 20 entre jueves y domingo: *Re loca*, comedia con Natalia Oreiro (octavo lugar, con 17.000 entradas y un total de 695.000 personas desde su estreno), y *Animal*, con Guillermo Francella (17º puesto y un acumulado de 460.000).

Desde este jueves se sumará a la oferta *Mi obra maestra*, comedia negra con dirección de Gastón Duprat ambientada en el mundo del arte también con Francella más el aporte de Luis Brandoni, por lo que el cine argentino podría ocupar los tres lugares del podio. Tras un primer semestre muy complicado en el terreno comercial, la producción nacional ha recuperado su capacidad de convocatoria. Bienvenido sea. ●



La comedia *El amor menos pensado*, con Morán y Darín, entre las más vistas

ALEJANDRA LÓPEZ

“La convivencia va a sumar público”

Matías Mosteirín es uno de los responsables de K&S Films, productora no solo de *El ángel*, sino también de otros éxitos comerciales, como *Relatos salvajes* y *El clan*. En diálogo con LA NACION para analizar las cifras del debut del film de Luis Ortega, indicó: “Estamos muy contentos con los resultados, que están en línea con lo que esperábamos y nos permiten trazar un excelente pronóstico. Nos encanta ver lo bien que funciona entre los jóvenes y creemos que la película se va a avanzar aún más en el público más

adulto, a medida que la vaya descubriendo y encuentre que se trata de una excelente película y una buena alternativa para ir al cine. Lo que vemos es que gusta y por eso creemos que el nivel de recomendación impactará muy positivamente para la segunda semana”.

El productor indicó que “es la quinta apertura de una película argentina en cuanto a venta de tickets y las que ocuparon los cuatro primeros puestos tuvieron cantidades finales de espectadores excepcionales”. Y agregó: “Nos

pone contentos ver lo bien que se mantuvo *El amor menos pensado* y estamos seguros de que *Mi obra maestra* tendrá también un muy buen arranque. Pensamos que la convivencia de tan buenas alternativas va a sumar público, de distintas edades, que se va a volcar a las salas. En ese contexto de competencia, nos sentimos seguros. *El ángel* es una película muy original y entretenida, con una personalidad potente, que es la de Luis Ortega, y es un hecho artístico relevante. Le vemos un gran potencial”. ●

LOS CINCO MEJORES ARRANQUES

Las películas que más cautivaron al público



505.000

El clan, dirigida por Pablo Trapero

Estreno: agosto de 2015. Cifra final: 2.610.000 entradas



450.000

Relatos salvajes, de Damián Szifron

Estreno: agosto de 2014. Cifra final: 3.430.000



425.000

Metegol, dirigida por Juan José Campanella

Estreno: julio de 2013. Cifra final: 2.115.000



415.000

Me casé con un boludo, a cargo de Juan Taratuto

Estreno: marzo de 2016. Cifra final: 1.990.000



330.000

El ángel, de Luis Ortega y protagonizada por el casi debutante Lorenzo Ferro, hijo de Rafael Ferro

Figura 2 - Noticia “El cine local se llevó el 67% de los tickets vendidos”, de Diego Battle

vídeo ativismo e o documentário político.

Como mencionado anteriormente, um aspecto interessante ressaltado na fortuna crítica dos últimos anos, é uma dificuldade em se acessar o que é o *NCA*, como se essa consonância entre críticos já não existisse, ou um sinal de que se vive em um outro momento. Um desses exemplos é a crítica realizada pela curadora de cinema Cecilia Barrionuevo, em relação ao filme *Los Labios* (2010, Santiago Loza e Iván Fund), na qual argumenta que o *NCA*, como foi conhecido, já se passou, mas que⁷: “(...) ficaram restos e lascas que permanecem em algumas das obras dessa nova camada de realizadores (...)”⁸.

A partir disso, propõe-se pensar, neste trabalho, não uma definição formal desse cinema enquanto uma estética comum e unificadora, mas inseri-lo dentro de uma chave ficcional específica, na qual percebe-se o surgimento de um outro modo com que a experiência e embate de/entre distintas classes sociais reemerge. Através disso, visa-se investigar sua dinâmica sensorial, também ligada a um engajamento com questões do contemporâneo, ou “traços do presente” que surgem nas obras (AGUILAR, 2008).

De acordo com Page (2009, p.3⁹), um dos pontos de destaque é a maneira com que esses filmes têm explorado mudanças no contexto social do contemporâneo, o qual a autora argumenta serem relacionados aos reflexos da crise de todo um sistema político e econômico¹⁰:

[...] desse ponto em diante [anos 2000], filmes começaram a dar evidência sincera do impacto do crescente desemprego, aumento do crime, e a expansão de uma economia informal. A crise de 2001 foi a culminação de um longo período de problemas econômicos e agitação civil, e por essa razão eu não crio distinções artificiais entre filmes pré-crise e pós-crise, frequentemente leio esses filmes como parte de um *corpus* de textos apontando o declínio econômico da nação e suas consequências sociais, por muitos anos.

⁷ <https://www.lacasaencendida.es/audiovisuales/los-labios-santiago-loza-e-ivan-fund-2354> O mesmo argumento de Barrionuevo também tem ressonâncias na palestra oferecida por Gonzalo Aguilar, em 2017 na ocasião da mostra “Histórias Extraordinárias: cinema argentino contemporâneo II”, em que comenta não ser mais possível fazer, em relação aos dois últimos anos, um livro como “Outros Mundos”, devido a uma maior impossibilidade de classificação do que acontece hoje na cinematografia Argentina.

⁸“(...) quedaron restos y esquirlas que permanecen en algunas de las obras de esta nueva camada de realizadores (...)”

⁹“(...) more importantly for my purposes, from this point onward films began to testify in earnest to the impact of growing unemployment, rising crime, and the expansion of the informal economy. The crisis of 2001 was the culmination of a longer period of economic troubles and civil unrest, and for this reason I do not create artificial distinctions between pre-Crisis and post-Crisis films, most often reading them together as part of a corpus of texts charting the economic decline of the nation, and its social consequences, over several years.”

¹⁰ A questão de classe reverberando as consequências sociais das crises do sistema político e econômico parecem retornar com força em 2018 e 2019. Com a desvalorização do peso frente ao dólar, a Argentina volta a passar por um período de crise, inclusive, com retorno de imagens como as do *argentínazo* de dezembro de 2001, por exemplo, saqueios em mercados. Ver: “*La crisis golpea: intentos de saqueo en Chubut y Mendoza*” http://republik.com.ar/nota/4745/la_crisis_golpea_intentos_de_saqueo_en_chubut_y_mendoza/

Partindo de um diagnóstico próximo, Andermann (2012) argumenta, em concordância com Aguilar (2008), que há, no cinema argentino, uma ambiguidade na qual o contemporâneo emerge. Nesse sentido, apresenta-se uma tendência de direcionamento desses filmes, tanto em sua temática quanto em sua estética, para vidas periféricas, classe urbana e rural pobre, se distanciando “da representação de uma classe média portenha que caracterizou a maioria das produções do pós-ditadura” (MARTIN, 2016, p.3¹¹). Ou seja, modos de experiência de vida antes encerrados na chave documental, passam a ser explorados em um sentido de “arqueologia do presente” (ANDERMANN, 2012), sem alegorização ou comentário direto acerca das problemáticas da nação.

De acordo com Aguilar (2008), há uma ausência de imperativos identitários e contextualização de informações nacionais, que visariam responder às perguntas auto-acusatórias: “como somos?” e “o que fazer?”. Dessa forma, há uma recusa, por parte desses cineastas, em destacar grandes temas e estruturas de seu contexto social, partindo, assim, de uma macropolítica alegórica para a exploração sensível do cotidiano e vidas íntimas, isto é, uma micropolítica que, neste trabalho, se recorta na chave das classes sociais.

Através da opacidade, finais abertos, personagens ambíguos e imersos no presente, há a proposição de um outro tipo de engajamento com o espectador, características de uma guinada para o subjetivo, questão já apontada como responsável pela definição desses filmes muitas vezes como não-políticos. Entretanto, discordando dessa concepção, Aguilar (2008) aponta que essa mudança apresenta um desafio para o modo de entendimento da própria ontologia do cinema político, já que um aparato analítico tradicional de leitura e teorização, utilizados nos anos 1960 e 1970, não é mais capaz de apanhar o que acontece hoje: “se tornou claro que nós estávamos experimentando uma série de transformações em que um arsenal conceitual suficiente ainda não existia” (AGUILAR, 2008, p.1¹²).

Nesse sentido, há a possibilidade de associar esse cinema com uma tendência contemporânea geral na América Latina e, também no mundo, de direcionamento para uma estética das sensações que, de acordo com Podalsky (2011), muitas vezes é lida enquanto o sinal de um conservadorismo e um resultado das políticas neoliberais dos anos 1990. Entretanto, a autora define que a complexidade colocada por esses filmes “chama por uma

¹¹ “Moving away, also, from the depictions of the *porteño* middle class which had characterised most post-dictatorship Argentine filmmaking these new directors turned instead to the urban or rural poor (...)”

¹² “It became increasingly clear that we were experiencing a series of transformations for which a sufficient or suitable conceptual arsenal did not yet exist.”

reconsideração da relação entre estética e política no cinema atual” (PODALSKY, 2011, p.68¹³). Há, portanto, uma aproximação entre o diagnóstico de Aguilar e Podalsky, pois ambos apontam para um tensionamento do próprio modo de se entender um fazer político do cinema no contemporâneo.

A realidade e o presente de crise seriam abordados, com isso, enquanto um fenômeno sensível, de experiência, que privilegiaria o tátil e sensorio mais do que o visual (MARTIN, 2016). A dinâmica sensorial desses filmes visa à reações mais difusas e afetivas, tendo, com isso, relação direta com o cenário político-econômico de crise epistemológica do contemporâneo, em que se misturam, segundo Podalsky (2011), uma dificuldade de entender os aspectos invertebrados do capitalismo, uma ansiedade espalhada pela falta de crença no Estado enquanto mediador e, de um período em que não se pode mais contar com os confortos da história. Diante dessas tensões, há a expressão de um saber corporal que caracteriza esse cinema enquanto visceral, ou seja, que trabalha para evocar certas intensidades de experiência que não são necessariamente racionais, fazendo parte de uma necessidade de se pensar o papel do corpo em um momento em que novas subjetividades podem emergir.

Destacando o cinema contemporâneo argentino enquanto articulador de uma “política do sensível”, Di Paola (2010) propõe, como elemento central, um questionamento do próprio meio enquanto representação do real (de uma realidade exterior filtrada e organizada pelo aparato cinematográfico), diretamente oposto aos anos 1960, período no qual o cinema era pensando como representante do povo e que deveria ser instrumento direto de intervenção na realidade. Para o autor, em consonância com o que observou-se em Andermann (2012), Page (2009) e Podalsky (2011), deve-se pensar não mais em termos de “cinema político”, mas de “formas políticas”, pois o contexto sociocultural aparece cada vez mais através da estética, da montagem. É, em suma, de maneira a ser experiência do cotidiano em sua esfera micro e não como relato narrativo amplo:

Vários dos novos filmes latino-americanos fazem as limitações do visual como o lócus de saber aparente de modo a gerar disrupção e interrupção, em vez de ruptura com as convenções cinematográficas. Alguns problematizam as relações entre o “conhecido” e o visível, brincando com o tratamento tradicional da imagem como janela transparente para o mundo – por exemplo, através de composições cuidadosamente “inadequadas” ou do uso do espaço fora da tela que impede o espectador uma visão dos eventos pró-filmicos (como em *“La ciénaga”* e *“Amores Perros”*), ou pelo achatamento ou raspar da película cinematográfica para trazer a tona as texturas da vida cotidiana. (PODALSKY, 2011, p.19¹⁴)

¹³ “(...) call upon us to reconsider how aesthetics and politics intersect in today's cinema.”

¹⁴ “Many new Latin American films make the limitations of the visual as the locus of knowledge apparent in

Essa “auto-consciência” do político (ANDERMANN, 2012) faz com que a dimensão social não se encontre apenas enquanto temática, alegoria ou conteúdo nos filmes, e sim em uma abertura em direção a percepção espectral. Dessa forma, entender os modos com que a experiência de crise e de classe é encenada na *mise-èn-scène*, torna-se fundamental para que se compreenda outros modos de articulação de processos de subjetivação em uma política do sensível que, argumenta-se neste trabalho, também se relaciona com a tensão entre narrativa e corpo-afetos.

Pensar a esfera das intensidades para além do exclusivamente representativo permite empreender uma aproximação entre cinema e a vida. Como argumenta Ahmed (2004), é no corpo cotidiano que se constitui o lócus político e, seguindo uma linha de raciocínio próxima, Del Rio (2008, p.211¹⁵) ressalta que a capacidade de afetar e ser afetado escapa a todo tipo de institucionalização e está presente no centro “da existência de todo corpo, desse modo, performando um nivelamento radical sobre seres humanos e até mesmo não humanos.”

Também é sintomático que esse tipo de intensificação da esfera sensível emerja em um cenário de desconfiança para com as instituições tradicionais e liquidez do contemporâneo, sinalizando uma modificação epistemológica, na qual, considerar capacidades expressivas e afetivas permite entender as movimentações do mundo atual de maneira menos personalizada, ou, como aponta Del Rio (2008, p.211¹⁶): “Retirando a ênfase no ego-centrado e na subjetividade individual nas formas com que abordamos o evento humano hoje pode ser de grande benefício para o estado conflituoso e difuso dos assuntos globais e locais.”

Ao se observar os diagnósticos e questionamentos suscitados por essas autoras, chega-se a diversas questões que este trabalho se propôs desvendar, como: quais as relações entre essa estética do contemporâneo com uma micropolítica afetiva? De que modo a luta de classes, tão em destaque durante o cinema político dos anos 1960 reemerge nesse contexto de deslizamentos pós-2010 e, quais as especificidades no caso argentino?

ways that disrupt and interrupt, rather than rupture, cinematic conventions. Some problematize the relationship between the 'knowable' and the visible by toying with the traditional treatment of the image track as transparent window onto another world – for example, through “inadequate” compositions or the careful use of off-screen space that impede the spectator's privileged view of profilmic events (as in *La ciénaga* and *Amores Perros*), or by flattening or scratching the surface of film stock to bring into relief the textures of everyday life.”

¹⁵ “any body's existence, thereby performing a radically leveling function across human, and even non-human beings.”

¹⁶ “De-emphasizing ego-centered, individual subjectivity in our ways of approaching the human event today may be of great benefit to the pervasively conflicted state of local and global affairs.”

Esfera sensível e política afetiva

Em um *corpus* mais amplo de cinematografias, Vieira Jr (2012) destaca que, pela via de um realismo sensório, o cinema contemporâneo é caracterizado por um “comportamento do olhar” por parte do tecido fílmico, o qual se organiza estabelecendo primordialmente uma experiência junto com o espectador. Nesse sentido, há um desejo de expressar o presente, como uma “lente de aumento” no cotidiano, de maneira que o espectador é convidado a habitar um outro lugar cênico e experimentar um tempo e espaço presentificado pela mediação da linguagem audiovisual.

Partindo de características próximas entre cineastas de contextos completamente diferentes, o autor aponta a difusão, no cinema contemporâneo mundial, de narrativas rarefeitas - “fiapos narrativos” - nas quais pouco se explica via ações e diálogos, em função de uma exploração sensória e valorização da fugacidade das imagens. Através desses elementos, que Vieira Jr (2012, p.71) sugere como lógica do efêmero, forma-se um realismo que reverberaria esteticamente um estado transcultural das coisas, que é:

[...] característico deste início de século, em que os indivíduos transitam em meio a uma complexa construção de paisagens culturais midiáticas nas quais o efêmero é o maior valor, regendo tanto os imperativos da lógica do consumo quanto a velocidade do fluxo de informações e bens materiais.

A valorização da esfera do sensível, portanto, se definiria também por uma falta de comentários acerca do nacional, o que culmina em outros modos de se pensar a política do cinema e tensiona divisões tradicionais entre racional/emocional, passividade/atividade, ação/contemplação. Mas, cumpre ressaltar, como destacado por Page (2009), a ausência de comentários diretos acerca da nação não quer dizer automaticamente que pesquisas voltadas para cinematografias nacionais sejam retrógradas em um mundo globalizado, pois nota-se cada vez mais uma reemergência de movimentos e símbolos nacionalistas nos países latinos.

Outro aspecto interessante ressaltado por Page é o fato da crise argentina de 2001 ter tido poucos reflexos em países vizinhos da América Latina, o que representaria um limite para se pensar o país em termos transculturais e globalizados. Para além disso, a autora argumenta que esses filmes, mesmo não fazendo comentários diretos sobre o Estado, invocariam uma crítica às consequências de suas políticas públicas, principalmente os reflexos do aumento das diferenças entre classes após a crise:

O engajamento desses filmes com o seu contexto político e econômico é, portanto, encontrado – paradoxalmente talvez – na sua autorreflexividade: uma virada para si mesmos, ou nas práticas da cultura e suas indústrias que representam um reconhecimento da já mediatizada esfera política, assim como uma crítica sóbria da desapareção rápida da esfera pública [...] (PAGE, 2009, p.7¹⁷)

Nesse sentido, mesmo entendendo as semelhanças entre contextos diferentes que culminaram em uma guinada para a exploração sensória, parte-se da proposta de Page (2009, p.7¹⁸) de investigar o cinema enquanto meio que “reflete um entendimento do cultural, do social, do econômico e do político como esferas fundamentalmente interdependentes, nas quais suas relações complexas estão sendo continuamente redefinidas tanto na prática quanto na nossa abordagem crítica a elas”. A política e a cultura, ainda segundo a autora, têm cada vez se tornado mais difíceis de serem distinguidas de forma precisa.

O movimento em direção ao sensório, relacionado às observações feitas por esses autores, faz com que se torne mais evidente o papel primordial do conceito de afeto no fazer político do contemporâneo. Autores como Massumi (2015) e Ahmed (2004) argumentam o papel-chave do afeto/emoção na formação das relações entre os seres no espaço social e é justamente na sua circulação que elementos como, por exemplo, a ideia de “nação” toma corpo no cotidiano.

De modo geral, o conceito de afeto tem suas raízes nas proposições de Baruch Espinosa, no século XVII, do qual partem teóricos recentes da virada afetiva. Afeto diz respeito aos poderes de afetar e ser afetado, é uma dimensão que surge do encontro entre os corpos (na tela, da tela e do espectador), ou seja, está no “entre” e irrompe enquanto evento e não pode ser reduzido a uma só coisa ou característica. Para Del Rio (2008), afeto no cinema é uma dimensão pulsante da imagem que não se contém no próprio *frame*, mas um movimento que se torce sobre si mesmo, escapando à qualquer direção ou objetivo. É uma modulação e uma força desregulada que caracteriza a experiência em um nível precognitivo, ou seja, não estruturado.

A capacidade de existência no mundo está ligada tanto ao poder ativo de afetar quanto ao passivo de ser afetado: “afeto, portanto, são os poderes do corpo” (DEL RIO, 2008, p.24¹⁹).

¹⁷These films' engagement with their political and economic context is therefore to be found – paradoxically perhaps – in their self-reflexivity: a turning-in on themselves, or on the practices of culture and its industries, that represents an acknowledgment of the already-mediatized realm of politics, as well as a sobering critique of the rapid disappearance of the public sphere [...]

¹⁸“(...) reflects an understanding of the cultural, the social, the economic, and the political as fundamentally interdependent spheres whose complex relationships are continually being redefined both in practice and in our critical approaches to them. (...)”

¹⁹“Affects are thus the powers of the body.”

A partir disso, a autora pensa a dimensão performativa e produtiva do conceito de afeto na sua capacidade incessante de gerar novos fluxos de sensação e pensamento, pois cria e recria novas conexões em um constante se tornar e devir. É no corpo em performance que o afeto tem lugar, tanto na sua dimensão produtiva quanto receptiva, e escapa, com isso, a dimensão representativa e binária:

Enquanto a representação é mimética, a performance é criativa e ontogênica. Na representação, a repetição cria o mesmo; na performance, cada repetição gera seu próprio evento único. A performance suspende todas as prefigurações e distinções estruturadas, para se tornar um evento em que novos fluxos de pensamento e sensação possam emergir. (DEL RIO, 2008, p.4²⁰)

A autora também destaca a mudança na teoria do cinema a partir dos anos 1990, que parte do significado, tanto psicanalítico quanto semiótico, para uma consideração da imagem em sua materialidade/corporalidade. Nesse sentido, passa-se de um entendimento da imagem exclusivamente em uma chave representativa e de binarismos (de classe, raça, gênero) para uma dinâmica ampla, também conhecida como “virada afetiva”, que visa explorar a esfera das intensidades, as quais uma leitura baseada somente em estruturas de significado e representação não daria conta de abarcar.

Através disso, mesmo que parta da narrativa, essa teoria também explora o que escapa os processos de significação, visando entender os modos com que os filmes se endereçam, pelo sensorial, ao espectador, e dando ênfase, com isso, às sensações não estruturadas e a dimensão da experiência. Afeto e narrativa, portanto, são modos que se complementam ou se desestabilizam, um em constante contato com o outro.

Cumprido destacar, nessa perspectiva, como esse conceito se torna central para desestabilizar uma divisão comumente feita entre corpo/mente e emoção/racionalidade, pois pensar a experiência do corpo no mundo diz respeito a um “saber corporal” que, segundo Podalsky (2011), permite entender a sensação/emoção enquanto parceira da cognição, parte do que molda os processos racionais. Já Ahmed (2004) argumenta que é justamente nos processos afetivos/emotivos que a construção de mundo se realiza, ou seja, é na circulação de afetos no mundo (que a autora denomina “economia afetiva²¹”) que as relações humanas e sociais tomam forma e corpo.

²⁰ “While representation is mimetic, performance is creative and ontogenetic. In representation, repetition gives birth to the same; in performance, each repetition enacts its own unique event. Performance suspends all prefigurations and structured distinctions, to become the event wherein new flows of thought and sensation can emerge.”

²¹ Um aprofundamento do conceito de economia afetiva é feito no Capítulo 2.

Um exemplo interessante de que essas dicotomias, também em relação a tela de cinema e a vida, se tornam indiscerníveis durante um evento performativo-afetivo é apresentado por Del Rio (2008, p.214²²) em sua vivência pessoal. A autora narra, ao final do livro *Powers of affection*, um episódio ocorrido no momento em que fazia compras em um supermercado da cidade em que mora. Nele, um homem começa a gritar e bater em si mesmo, criando uma dinâmica de choque na qual todas as pessoas a sua volta se tornaram espectadoras e emissoras de um circuito afetivo que se instaurou, “agora o palco/tela estava em nenhuma parte e em todo lugar (...)”. O corpo que instaurara aquele evento era de um aborígine, considerado como externo, em situação de rua, e essa percepção se fez presente, segundo a autora, no conjunto com a força de explosão causada pelo grito e os gestos de autoflagelo:

Agora que a força estava finalmente se expressando, ninguém sabia como administrá-la. Apesar de a força que eu ouvi não ser nem aborígine nem branca, estava vindo de um corpo marcado como aborígine – pela história, por mim, por ele mesmo, pelos outros. Assim sendo, não se podia separar a força da forma que tinha tomado, a micropolítica da macropolítica, os movimentos moleculares e fluxos de desejo das estruturas molares e instituições incitadas a organizar e canalizar esses movimentos e fluxos. A convergência particular de movimentos micropolíticos e estruturas macropolíticas nesse corpo deu origem a uma forma de poder concreta capaz de causar muitos danos. (DEL RIO, 2008, p. 216²³)

É importante ressaltar a presença de uma discordância entre os termos “afeto” e “emoção” na teoria afetiva. Massumi (2015) defende a divisão em que afeto seria uma dimensão anterior a cognição e emoção seria social, já formada e codificada culturalmente, como uma organização de feixes de afetos abstratos. Opondo-se diretamente a essa visão, Ahmed (2004) argumenta que, na prática e na vida cotidiana, as estratificações entre emoção, sensação, afeto e pensamento não são experiências separáveis, sendo a fronteira entre esses conceitos puramente analítica. Já Del Rio (2008) concorda com os dois autores, mas propõe que há entre afeto e emoção uma interconexão fluída e, a título de compreensão teórica, prefere o uso de “emoção” ao se falar de sensações socialmente estruturadas ou psicologicamente motivadas, como, por exemplo: medo, tristeza, etc e o uso do termo afeto,

²² “(...) yet the stage/screen was nowhere and everywhere (...)”

²³ “Now that force was finally expressing itself, no one knew how to handle it. Although the force I heard was neither aboriginal nor white, it was coming out of a body marked as aboriginal – by history, by me, by himself, by others. As such, one could not separate the force from the form it had taken, the micropolitics from the macropolitics, the molecular movements and flows of desire from the molar structures and institutions set on organizing and channeling these movements and flows. The particular convergence of micropolitical movements and macropolitical structures in this body had given rise to a concrete form of power capable of much damage.”

para falar de sensações difusas e de maior imprecisão de experiência. É este vocabulário que se propõe adotar neste trabalho.

Ao compreender, através disso, o afeto enquanto algo que irrompe e escapa a uma estruturação, é possível explorar os aspectos políticos inerentes a dinâmica afetiva. Para Ahmed (2004), afeto é o que dá forma aos corpos no mundo e tem poder de produzir ou desestabilizar relações entre sujeitos. Segundo a autora, é a dinâmica afetiva entre os corpos com objetos ou outros corpos que os orientam em certas direções. Por exemplo, o modo com que se percebe determinado corpo como benéfico ou perigoso diz respeito a forma com que a leitura afetiva do contato entre determinados corpos é feita, além da historicidade já impregnada de experiências passadas ou ensinadas nessa relação.

Nesse sentido, sensações se aderem a objetos e corpos, que são moldados pela memória e por uma história cultural, ou seja, o afeto não tem um possuidor, mas circula pelas superfícies dos corpos, em uma espécie de sociabilidade da emoção, na qual os indivíduos formados se tornam efeitos dessa circulação. Essa relação se encontra na própria etimologia da palavra “emoção” que vem: “do latim, *emovere*, se referindo a 'mover, mover em direção'. Claro que as emoções não são só sobre movimento, elas também são sobre acoplamentos ou sobre o que nos conecta a uma coisa ou outra” (AHMED, 2004, p.11²⁴).

Para explicar essa dinâmica social dos afetos, Del Rio (2008) recupera de Deleuze a divisão entre as esferas molar e molecular. A primeira diz respeito a uma dimensão das identidades estruturadas (ou seja, do corpo circunscrito socialmente), já a segunda é a capacidade de desterritorialização desses significados estruturados, um mesmo corpo enquanto reinvenção e deslocamento dos lugares estabelecidos no nível molar. O corpo performativo-afetivo, portanto, é aquele ligado a esses dois modos de poder, sendo circunscrito/formado ao mesmo tempo que também tem potencial de desestabilização dessa circunscrição. Dessa forma, molecular opera sobre o plano molar e tem potência de modificação de instituições e da dimensão social estabelecida, agindo em uma esfera micro da vida:

Mesmo que essa intervenção política tente modificar sistemas de significado, e modos de percepção e pensamento, funciona como uma *micropolítica do desejo*, em vez de uma *macropolítica*. Isso é, raramente é uma questão da performance enquanto restituindo agência para um personagem individual ou um grupo social particular; ao invés, é uma

²⁴ “We should note that the word 'emotion' comes from the Latin, *emovere*, referring to 'to move, to move out'. Of course, emotions are not only about movement, they are also about attachments or about what connects us to this or that.”

questão da mobilização da performance do filme como catalisadora da dissolução do significado (narrativo, ideológico, e genérico) em um modo mais abstrato, menos personalizado. (DEL RIO, 2008, p. 17, grifo nosso²⁵)

A desconfiança de Page (2009) em relação a um “cinema transnacional”, pela nação não ser representada no cenário contemporâneo, portanto, se justificaria e poderia ser associada com a divisão entre os planos molar e molecular. Seguindo um raciocínio próximo, relacionado a política de gênero e sexualidade em um nível de identidades, Del Rio (2008, p.211²⁶) argumenta que vários dos filmes objeto de estudo em *Powers of affection* esbarram em relações homoeróticas sem se preocupar com uma exploração da política de identidade, no entanto:

[...] esses filmes encontram maneiras surpreendentes de radicalmente intervir e alterar seu próprio mapeamento de gênero, não como inicialmente pode aparentar, contornando a questão de gênero como um todo, mas sim favorecendo linhas de fuga (...) para performar possibilidades de afecção e relação entre corpos que estão fora das linhas molares rígidas de comportamento.

Nesse sentido, pensar o político na esfera das intensidades afetivas não desqualifica uma pesquisa voltada para estruturas em nível molar (como a luta de classes) pois, como já mencionado, ambas funcionam em um movimento interdependente. Ademais, ao se pensar um materialismo incorpóreo, torna-se possível identificar “as maneiras com que os corpos negociam, equilibram e desequilibram as relações de poder com outros corpos” (DEL RIO, 2008, p.210²⁷).

Dessa forma, o afeto tem a capacidade de desestabilizar e tensionar a esfera narrativa com seus significados estruturados e, com isso, é associado por Del Rio (2008) a uma retórica da ação que move os corpos. O cinema tem potencial afetivo pelo diálogo entre os corpos na tela, o filme enquanto um corpo/materialidade que se coloca em relação ao corpo do espectador. Sendo um evento micro que desestabiliza hierarquias, ou um “micro-choque” (MASSUMI, 2015) disruptivo, dificilmente se ligaria a uma retórica humanista do político enquanto devolver agência a determinado personagem ou tema social. Uma política

²⁵ “In as much as this political intervention aims to modify signifying systems, and modes of perception and thought, it figures as a micropolitics of desire, rather than a macropolitics. That is, it is hardly a question of performance restoring agency to an individual character or a particular social group; instead, it is a question of the film’s mobilization of performance as the catalyst for the dissolution of (narrative, ideological, and generic) meaning in a more abstract, less personalized way.”

²⁶ “(...) these films find surprising ways of radically intervening in and altering their own mapping of gender, not, as it may initially appear, by skirting the issue of gender altogether, but rather by favoring the lines of flight (...) to perform possibilities of affection and relationality between bodies outside rigidified molar lines of behavior.

²⁷ “(...) the ways bodies negotiate, balance, or unbalance power relations with other bodies.”

afetiva/sensória acontece, portanto, através de uma colisão dos corpos que o filme dá a ver e, com isso, visa produzir pensamento não pensado, outras sensações e não por uma organização estruturada do mundo.

Massumi (2015), ao definir afeto, aponta a impossibilidade de se conectá-lo a uma causalidade ou linearidade, pois possui inerentemente uma dimensão de variação e ressonância que, quando opera, retira as coisas do lugar. Com isso, para o filósofo, pensar em termos de divisão afeto e política se torna uma espécie de redundância.

Partindo dessas definições, também é possível recuperar uma associação com as identificação do que seria uma estética política no mundo contemporâneo em Jacques Rancière (2012), principalmente em relação ao que o filósofo determina como “regime estético das artes”, emergente a partir do modernismo, que rompe com os modelos precedentes. Grosso modo, nesse momento, outra relação com o espectador é colocada, passando de um “modelo pedagógico de eficácia das artes” para um “modelo de eficácia ética”. O primeiro diz respeito a uma pedagogia política que se estabelece através da causa e efeito, ou seja, associada a uma arte engajada (como seria o caso do cinema dos anos 1960) que visa gerar ação política ao mostrar imagens do mundo. Já o segundo, quebra com a relação entre causa e efeito, colocando em prática a distância da intenção do artista, forma sensível e olhar do espectador. A arte agora operaria politicamente enquanto arte, sem que seja possível prever seus efeitos práticos em termos de ação ou resposta às imagens.

É importante ressaltar que Rancière (2012) trabalha com a divisão de períodos a partir da história da arte, que denomina: “regime ético” (relacionado a moralização dos mitos, arte avaliada como sua capacidade de representar), “regime representativo” (ligado a mimésis aristotélica em que os gêneros artísticos são hierarquizados de acordo com a nobreza de seus temas) e, por fim, o “regime estético”, que reordena profundamente posições, próximo ao modernismo. Somente no regime estético há a possibilidade de pensar o encontro entre política e arte, através da ruptura e constante organização e reorganização na partilha do sensível, isto é, entre o que é dizível, visível e audível.

A política, nesse sentido, seria a produção do novo, de inserção de outros corpos e pensamentos em uma partilha na qual determinados corpos são fechados como devendo ocupar determinados lugares de acordo com seu equipamento sensorial próprio, predeterminando cada indivíduo a um lugar específico. Nesse sentido, a política e a estética se encontram enquanto produção de ficção, incluindo os que antes não tinham parte nesse sensível, em um processo constante de reorganização, de produção de pensamento não

pensado. Isto é, seria um modo de construção coletiva baseada nas diferenças, em uma realidade que constantemente se reorganiza, inventando novos sujeitos:

Reconfigurar a paisagem do perceptível e do pensável é modificar o território do possível e a distribuição das capacidades e incapacidades. O dissenso põe em jogo, ao mesmo tempo, a evidência do que é percebido, pensável e factível e a divisão daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum. É nisso que consiste o processo de subjetivação política: na ação de capacidades não contadas que vêm fender a unidade do dado e a evidência do visível para desenhar uma nova topografia do possível. (RANCIÈRE, 2014, p.49)

O cinema, ao dar a ver e sentir imediatamente a colisão entre corpos (DEL RIO, 2008), seria um meio privilegiado para se pensar uma política afetiva. Destacá-lo enquanto um meio que experimenta com a percepção, faz com que seja possível entendê-lo enquanto potência de criação de dúvidas sobre o social e o *status quo*. Nesse sentido, a figura da emoção, através de configurações de experiência engendradas nesse cinema, tem papel fundamental no duplo movimento de expressão e desestabilização de hierarquias, pois:

Pela emoção, o passado persiste na superfície dos corpos. Emoções nos mostram como as histórias permanecem vivas, mesmo quando não são conscientemente lembradas; como histórias de colonialismo, escravidão, e violência moldam vidas e mundos no presente. O tempo da emoção não é sempre sobre o passado, e como ele se adere. Emoções também abrem futuros, no modo com que elas envolvem diferentes orientações para os outros. (AHMED, 2004, p. 202²⁸)

Ao nos delongarmos sobre uma definição de afeto/emoção e micropolítica nesta introdução, buscou-se ressaltar as semelhanças entre autores e autoras de diferentes correntes teóricas, aderindo a um modo de “pensar junto”, articulando abordagens no que têm de comum em uma retórica da ação e criação, para além das trincheiras teóricas da virada afetiva como proposto por Paasonen (2011).

A partir dessas observações e, principalmente, de uma revalorização do papel do cinema enquanto um “circulador” de emoções que se aderem ou descolam de determinados objetos, tem-se a importância de se pensar, no cenário contemporâneo, a associação do cinema com temas do presente como, por exemplo, as dinâmicas de negociação entre alteridades e classe social em um contexto de fluxo globalizado, entendendo seu papel em

²⁸“Through emotions, the past persists on the surface of bodies. Emotions show us how histories stay alive, even when they are not consciously remembered; how histories of colonialism, slavery, and violence shape lives and worlds in the present. The time of emotion is not always about the past, and how it sticks. Emotions also open up futures, in the ways they involve different orientations to others.”

uma circulação na economia afetiva.

O fim da luta de classes?

O conceito de classe, de acordo com Svampa (2005) - apesar de sua complexidade e ampla discussão dentro do campo sociológico – é comumente baseado na divisão tripartida do espaço social, como proposto por Karl Marx: 1) classes dominantes, donas dos meios de produção. 2) classes médias, considerada como “pequena burguesia”, que possuem pequenas propriedades. 3) classe operária, possuidora somente da força de trabalho a ser vendida para os detentores do capital.

Entretanto, essa a segmentação em três esferas não implica na homogeneidade de cada setor, já que possuem divergências internas. Como argumenta Souto (2013, p.13-14), nenhuma classe é culturalmente monolítica, possuindo aspectos até mesmo conflituosos no interior de uma mesma estratificação, mas que, de modo amplo, se: “desdobra[m] em aspectos culturais, políticos e sociais. As classes, então, possuem interesses conflitantes, antagônicos; a teoria de Marx está calcada na luta entre elas, um conflito inerente, estruturalmente determinado (...)”.

Dessa forma, a divisão clássica se baseia, como explora Losurdo (2015), no momento do capitalismo industrial, no qual essas diferenciações seriam menos porosas do que nos dias atuais do capitalismo tardio, com suas flutuações do capital de serviços e de contexto pós-industrial. Com isso, tanto Svampa quanto Losurdo destacam que, nos períodos de modificação nas estruturas sociais, as quais criaram um borramento de fronteiras entre a divisão exclusivamente baseada na posição ocupada na divisão social do trabalho, muito se comentou sobre os “fins das classes sociais”²⁹. Isso se deve principalmente à inserção e homogeneização via consumo proposta por medidas neoliberalistas, que visam o acesso, supostamente igualitário, a bens e propriedades. Estas medidas tornaram mais difusas as fronteiras que delimitavam a diferenciação entre as classes como no contexto de Marx.

Entretanto, como argumenta Svampa (2005) e, no caso brasileiro, Souto (2013), as sociedades latinoamericanas, em sua dimensão de dependência para com o capital global são, de maneira ampla, ainda relegadas ao papel de sociedades industriais, responsáveis pela exportação de produtos e pouco inseridas no que foi cunhado como “pós-industrial”. Dessa

²⁹ As transformações ligadas a uma alteração do programa de bem-estar social e seus desdobramentos com a abertura neoliberal aos países centrais e economia global, além das suas implicações para a cultura, são exploradas de modo aprofundado no Capítulo 1.

forma, esses autores não concordam com o abandono da categoria classe como figura analítica importante para o mundo contemporâneo. Além disso, são claros os registros de desigualdade e forte estratificação social em países como a Argentina e Brasil, o que torna o fim da compreensão da divisão de classes um movimento em direção a despolitização, pois deixa de lado a investigação dos mecanismos atuais de dominação que o modelo de acumulação do capitalismo tardio apresenta hoje (SVAMPA, 2005).

Também torna-se interessante a observação de que o período atual, no qual esses países apresentam constantes crises, que acabam por destacar as falhas do modelo neoliberal, a retórica associada a classe social passa a retornar. Losurdo (2015, n.p.) ressalta, como exemplo disso, os movimentos pós-crise de 2008 nos Estados Unidos:

Da janela de seu escritório, esses magnatas dão uma olhada para as manifestações inéditas e inquietantes que ocasionalmente ocorrem: elas convidam a ocupar *Wall Street* e põem no banco dos réus o 1% de privilegiados que de fato exercem o poder e enriquecem à custa do 99% restante da população. Como mudou o clima ideológico e político ao triunfal anúncio do “fim da história” que ressoava há vinte anos! Junto com a história, parece voltar a luta de classes.

Ademais, Losurdo (2015) recupera a noção de classe presente em Marx para além da posição social na escala do trabalho. Segundo o autor, há também nessa teorização um aspecto que diz respeito a “emancipação humana”, gerando diferentes formas de lutas de classes. Grosso modo, o aspecto emancipatório gira ao redor do que Losurdo chama de três grandes lutas emancipatórias (anticolonialismo, dominação burguesa e libertação da mulher), pois: “o sistema capitalista se apresenta como um conjunto de relações mais ou menos servis impostas por um povo sobre outro no âmbito internacional, por uma classe sobre outra no âmbito de um país singular e pelo homem sobre a mulher no âmbito de uma mesma classe.”

Losurdo também insere questões ligadas à raça no colonialismo, caso da América Latina, quanto na dominação de gênero, pois o argumento utilizado pelas classes dominantes para estas é a do que tanto a mulher quanto negros e indígenas seriam próximos da natureza, do aspecto selvagem e, portanto, não teriam capacidade de se inserir na racionalidade política.

Em relação ao cinema latino, o termo “luta de classes” e seus desdobramentos foi constantemente utilizado pela retórica do cinema político (de cunho marxista) dos anos 1960 sob o título geral de “povo trabalhador” ou “povo do Terceiro Mundo” (*pueblos del Tercer mundo*). Recuperando o manifesto “Por um Terceiro Cinema”, de Solanas e Getino (1969), é comum observar em seu discurso, o colonialismo como questão central para as disparidades

sociais entre burguesia, setores médios e o “povo”:

Sob *slogans* como aqueles de "Civilização e barbárie"³⁰, elaboradas na Argentina pelo liberalismo europeizante, estava a tentativa de impor uma civilização que correspondia plenamente As necessidades de expansão imperialista e a avidez de destruir a resistência das massas nacionais batizadas em nosso país de "ralé", "negrada", "inundação zoológica", como seriam na Bolívia chamados de "multidões que não se lavam". [SOLANAS; GETINO, 1969, n.p.³¹]

Todavia, como destaca Podalsky (2011), esses movimentos acabam perdendo força devido as ditaduras que irrompem na América Latina de modo geral. A retórica de classes em relação a concepção de cinema se torna escassa e, no momento em que a cinematografia Argentina retoma a produção, após a abertura democrática nos anos 1980, esta passa a se dedicar a um cinema de memória, o qual explora os horrores e crimes do período ditatorial. Destacam-se, nessa época: *La historia oficial* (1985, Luis Puenzo), *La Noche de los Lápicos* (1986, Héctor Olivera) e *La amiga* (1989, Jeanine Meerapfel)³².

Associado a isso, o país passa por uma transformação neoliberal iniciada desde as ditaduras, modificando os modos com que se pensava a identidade trabalhista como ressaltada no manifesto, contexto que gera a impressão de que o termo “luta de classes” diz respeito a um período ultrapassado. Entretanto, uma questão importante, que se destaca a seguir, é a percepção, a partir de um longo mapeamento de filmes, do retorno de elementos que indicam uma preocupação com classe social em sua complexidade. Através disso, propõe-se explorar esse conceito entendendo suas porosidades e levando em consideração as dinâmicas próprias do caso latino: falar de classe, também implica em explorar a dimensão histórica das relações entre capital e colonialismo, como indicam Octavio e Getino (1969). Toca-se com isso, em um passado ainda aberto, que circula sobre os corpos na tela.

³⁰ Referência a famosa obra de Domingo Faustino Sarmiento, “Facundo ou civilização e barbárie”(1845) considerada fundadora da literatura propriamente nacional e reveladora de uma oposição entre a Argentina entendida no período como “civilizada”, ou seja, aquela dos brancos e de referência europeia e a “barbárie”, associada as figuras dos mestiços, da população analfabeta e dos povos indígenas.

³¹ “Las burguesías nativas de las ciudades puerto como Buenos Aires y sus correspondientes élites intelectuales, constituyeron desde el origen de nuestra historia la correa de transmisión de la penetración neocolonial. Detrás de consignas como aquellas de “¡Civilización o barbarie!”, elaboradas en la Argentina por el liberalismo europeizante, estaba la tentativa de imponer una civilización que correspondía plenamente a las necesidades de expansión imperialista y el afán de destruir la resistencia de las masas nacionales bautizadas sucesivamente en nuestro país de “chusma”, “negrada”, “aluvión zoológico”, como lo serían en Bolivia de “hordas que no se lavan”.

³² Essa temática ainda surge nas décadas seguintes, alguns exemplos são: *Garage olimpo* (1999, Marco Bechis), *Kamchatka* (2002, Marcelo Piñeyro) e *Rojo* (2019, Benjamín Naishtat).

Mapeamentos: sumário comentado

Ao compreender o *NCA* como uma espécie de ficção crítica (ANDERMANN, 2011), é perceptível que determinados filmes têm privilégio e destaque ao mesmo tempo em que outros, inevitavelmente, acabam negligenciados. Essa questão parece reverberar nas obras que circulam e são estudadas dentro do contexto acadêmico, no qual se privilegiam produções que passaram pelos festivais europeus como Cannes e Berlim, ou o Festival de Nova York e, culminam na exclusão de cineastas iniciantes ou que não saíram do circuito argentino, ficando restritos, principalmente, ao Festival Internacional de Cinema Independente de Buenos Aires (BAFICI).

Os filmes constantemente destacados, como aponta Martin (2016, p.7³³), resultariam em um estilo transnacional que exporta uma “latino americanidade” para os festivais internacionais. A autora também nota, no caso específico da cineasta Lucrecia Martel, uma certa “performance da genialidade autoral”, na qual a construção de sua *persona*, quase em (um sentido do *personal branding*) agrada a crítica mundial:

A sua crescente idolatria tem sido amplificada pelas muitas aparições públicas, entrevistas e discussões de seus filmes através das quais sua *persona* autoral tem sido criada; nas aparições em televisão ela comenta e intelectualiza os aspectos difíceis de seus filmes, e ultimamente tem adotado como “*trademark*” o uso dos óculos em formato olho de gato, estilo anos 1950, que agora usa em fotos publicitárias.

Essas problemáticas, assinaladas por Martin e Andermann (2011), fornecem indícios de que questões extrafilmicas determinaram e continuam a operar sobre as escolhas tanto por parte da crítica de cinema quanto dos estudos acadêmicos. Com isso, visando escapar o máximo possível de incorrer em determinações externas como essas, adotou-se, neste trabalho, um método de escolha aleatória de objetos, consistindo em uma tentativa de não buscar filmes que corroborassem previamente com uma narrativa crítica ou o problema colocado por esta pesquisa.

Algumas fontes foram importantes nessa metodologia. A primeira delas foi o *newsletter* do INCAA via *e-mail* com “recém adicionados” e a utilização dos “mais assistidos” na plataforma de *streaming* no Cine.ar Play³⁴. Além disso, os filmes discutidos em

³³ “Her increasing lionisation has been augmented by the many public appearances, interviews and discussions of her films through which her authorial persona has been created; in television appearances she glosses and intellectualises the difficult aspects of her films, and has latterly adopted a 'trademark' use of 1950s-style cat eye glasses which she now always wears in publicity shots.”

³⁴ Mesmo se baseando em outros serviços de *streaming* como a Netflix, a plataforma Cine.ar não trabalha com

fóruns de fãs de cinema, principalmente o denominado *El Clan Sud*³⁵ foram fundamentais para que os encontros com essas obras ocorressem de maneira menos mediada pela crítica. Entretanto, não foi possível escapar totalmente de cineastas que também tiveram grande circulação pelos festivais, principalmente devido ao acesso escasso a obras não financiadas pelo INCAA, sendo um caso raro o filme da cineasta estreante Clarisa Navas, *Hoy Partido a las 3*, pouco difundido fora da Argentina.

A partir do mapeamento feito através desse encontro ao acaso com diversas obras, percebeu-se, nesse processo, a recorrência e adensamento da questão de classe em diversos filmes pós-2010, em direção ao que destacou-se como ênfase para experiências mais do que a temática propriamente. Essa questão, de certo modo, se encontrava emergente em filmes que foram marcos nos anos 1990 e início dos anos 2000, como: *La ciénaga* (2001, Lucrecia Martel), *Bolivia* (2001, Adrián Caetano), *Pizza, birra, faso* (2000, Adrián Caetano, Bruno Stagnaro), *Silvia Prieto* (1999, Martín Rejtman), *Caja Negra* (2002, Luiz Ortega), *Historias minimas* (2002, Carlos Sorín), *Los Guantes Mágicos* (2003, Martín Rejtman), *Mientras tanto* (2006, Diego Lerman), *El niño pez* (2009, Lucia Puenzo), a “Trilogía de Ituzaingó” de Raúl Perrone- 1994, *Labios de Churrasco*. 1997, *Graciadió*. 1998, *5 pal peso* - entre outros.

Ademais, ao consultar a fortuna crítica dos filmes mapeados, tornou-se clara a existência de uma percepção de que algo acontece nessas obras que escapa à ordem dos significados, em um sentido alegórico ou metafórico, que não se explica de modo a chegar em algum consenso estético, como foi com o *NCA*. Dessa forma, constatou-se que várias dessas críticas buscam segurança em convenções de gênero, semelhanças com cinematografias estrangeiras e na já consolidada figura da autoria.

Um exemplo claro dessa dinâmica se encontra em duas críticas ao filme *Las Acacias* (2011, Pablo Giorgelli), uma de Cássio Starling para o caderno *Ilustrada* da Folha de São Paulo e, a outra, publicada na seção *Espetáculos* do jornal Clarín (sem creditar autoria)³⁶. Starling ressalta o papel do suspense que permeia o filme, de “sentidos que o ultrapassam” e como um “processo simples e eficiente que transmite as reações contraditórias da tela para a plateia”, mas conclui que se trata de um *road movie* pela temática da viagem do Paraguai a

direcionamento por algoritmo de personalização. Ou seja, as obras exibidas na página inicial são iguais para todos os cadastros, sem uma orientação por gosto pessoal.

³⁵<http://www.clan-sudamerica.net/>

³⁶https://www.clarin.com/espectaculos/cine/deba_0_SJwL52wQx.html<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/09/1338278-critica-road-movie-argentino-las-acaciaseextrai-do-minimo-um-feixe-de-descobertas.shtml>

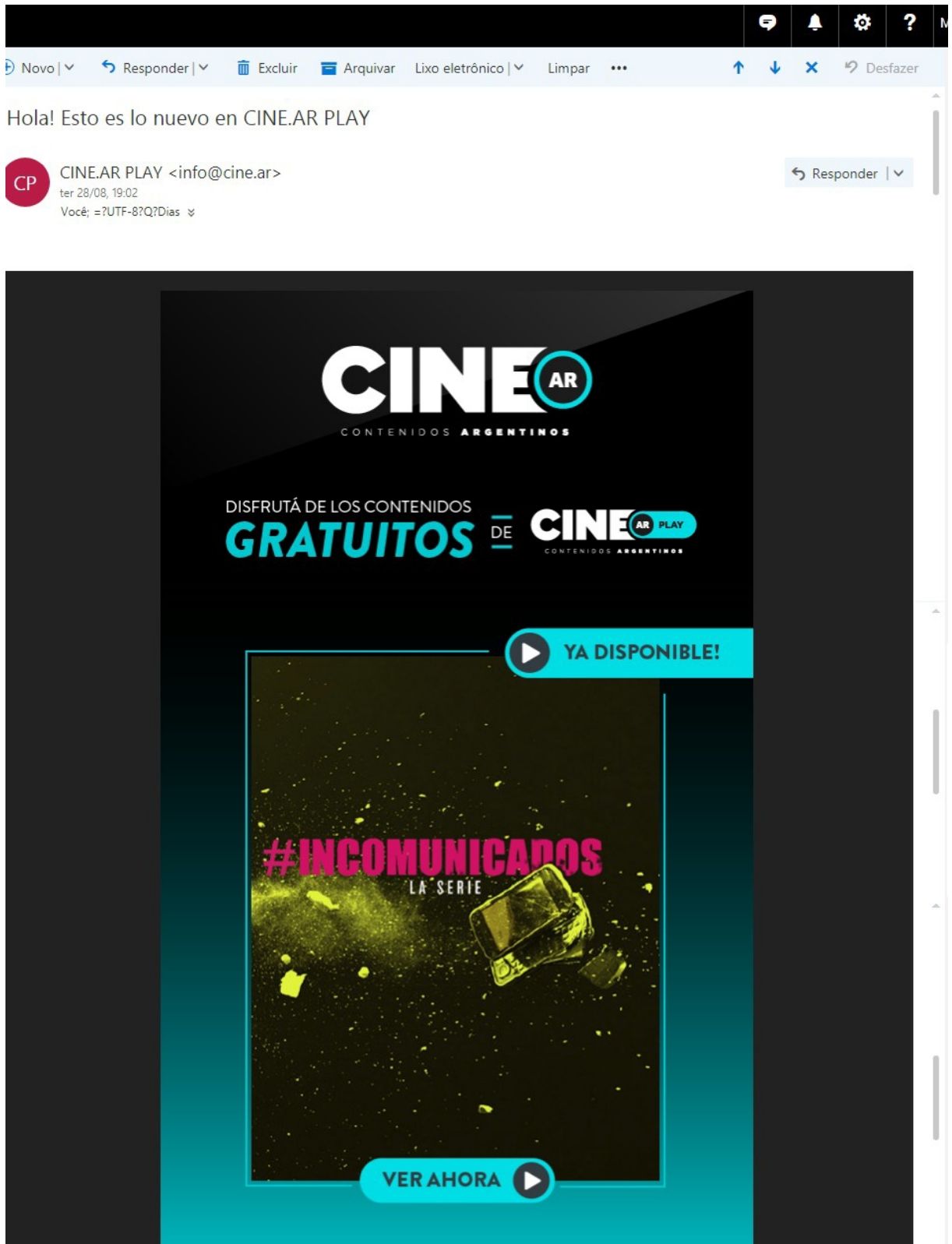


Figura 3 - Newsletter semanal do INCAA com filmes recém adicionados

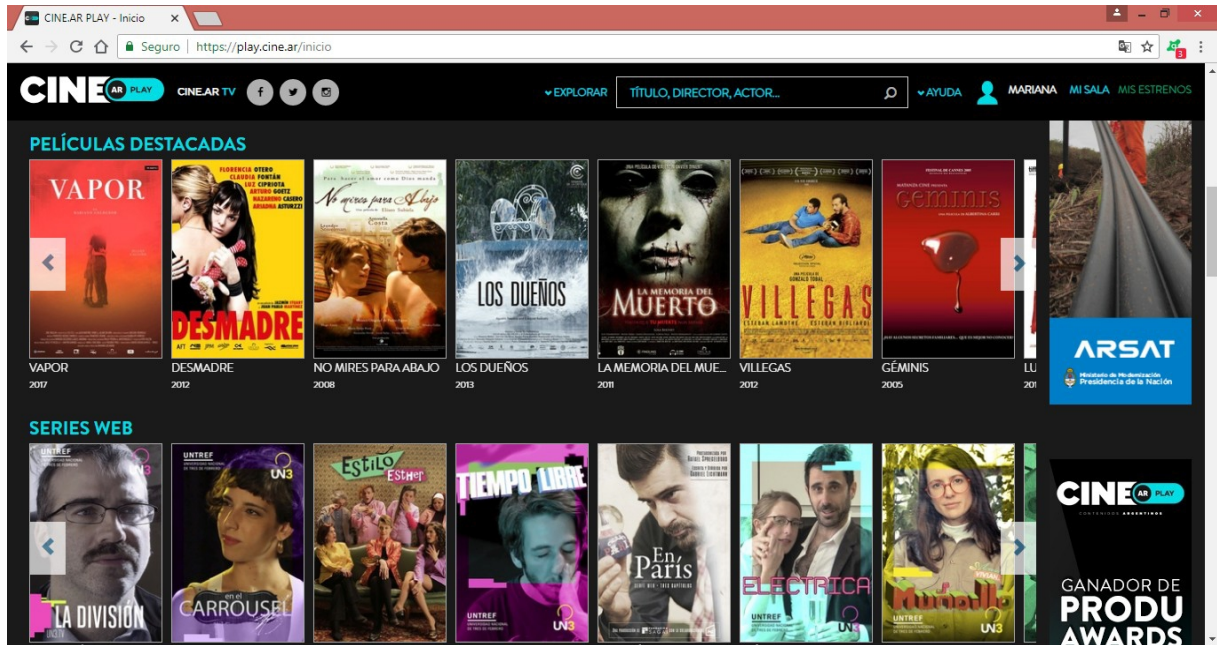


Figura 4 - Streaming Cine.Ar Play

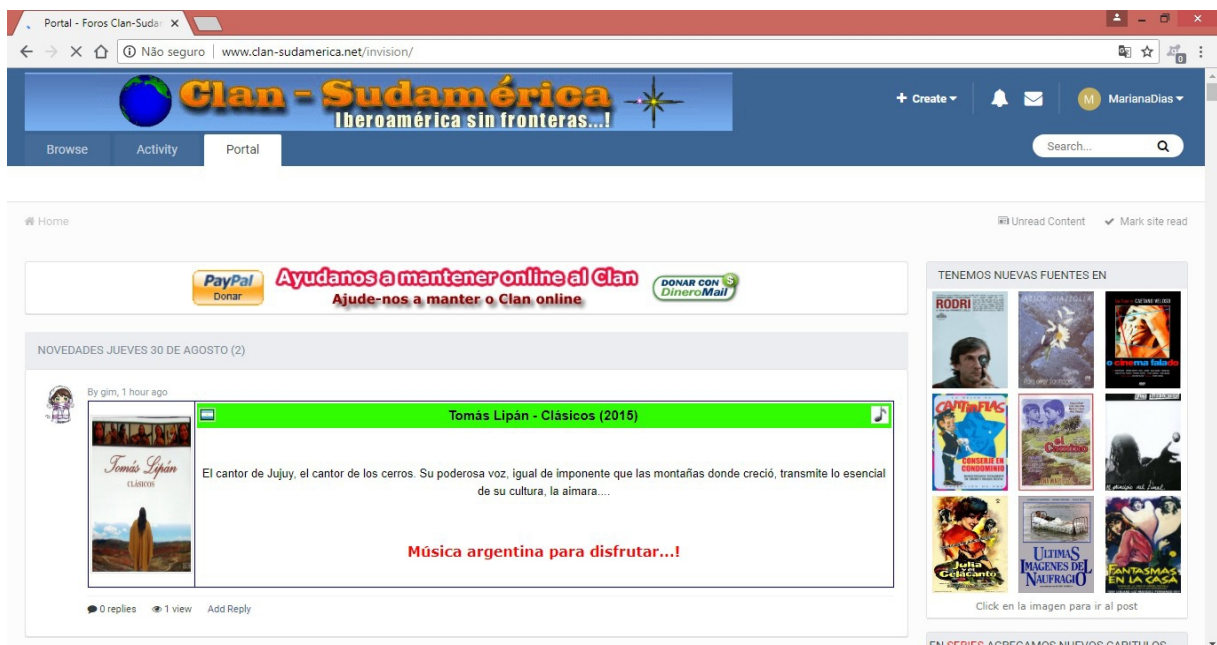


Figura 5 - Fórum de cinéfilos sobre filmes ibero-americanos El Clan Sud

a Argentina. Já no *Clarín*, há uma dificuldade em enquadrá-lo, pois mesmo com a semelhança ao gênero, em *Las Acacias* há uma abertura para a conexão com essas pessoas, que permanecem as mesmas, realizando, segundo o texto, um “*mix* entre o que vem se debatendo como cinema minimalista, sutil, independente e outro com um forte apego a emoção, traço usualmente mais associado ao mal chamado cinema industrial ou comercial”³⁷. Isto é, ao ressaltar a esfera sensorial e difusa explorada pelo filme, passa-se, cada vez menos, a existir um consenso crítico do que é esse cinema contemporâneo.

De modo geral, a ausência de entendimento das obras recentes com a já difundida narrativa do *NCA* parece resultar, além da pouca quantidade de críticas produzidas, também na escassez de estudos acadêmicos. Uma amostra disso, seguindo ainda o exemplo de *Las Acacias*, é a ausência de pesquisas a partir de uma breve busca nos repositórios da Asaeca (*Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual*) e anais da Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual). Questão que se repete com várias das obras elencadas no *corpus* deste trabalho.

Partindo dos métodos de busca acima descritos, chegou-se (levando em consideração a heterogeneidade do conjunto de obras exploradas) a algumas características gerais dos filmes pós-2010, que foram estudadas, dentre estas: 1) tensão entre narrativa e corpo. 2) ausência ou escassez de dados racionais, diálogos e identificação sobre os personagens, gerador de uma espécie de composição de forças que se aderem ora sobre um, ora sobre outro, isto é, uma circulação. 3) Ênfase no gesto, no toque e a própria câmera se comportando como um corpo que busca tocar os corpos na tela. 4) Destaque para a relação corpo e paisagem (tanto urbana como pampa) que aponta para uma conexão/tensão entre espaço corporal e espaço social. 5) Lentidão enfatizada pelas dinâmicas de alternância entre os planos, prolongamento destes, resultando em um realce dos micro-eventos em seu interior.

Partindo desse mapeamento geral, foram elencados como *corpus* seis longas, os quais recuperam de modos diferentes uma vontade de explorar as diferenciações entre classes através de configurações de experiência, centralidade do corpo e investimento sensorio: *Los Labios* (2010, Santiago Loza, Iván Fund), *Las Acacias* (2011, Pablo Giorgelli), *La Novia del Desierto* (2017, Valeria Pivato e Cecilia Atán), *Los Dueños* (2013, Agustín Tosca, Ezequiel Radusky), *Los Decentes* (2017, Lukas Valenta Rinner) e *Hoy Partido a las 3* (2017, Clarisa Navas).

³⁷ “Porque la película de Pablo Giorgelli combina, sin proponérselo, claro está, un mix entre lo que se viene debatiendo como cine minimalista, sutil, e independiente, y otro con un fuerte apego a la emoción, rasgo este último que suele asociarse más al mal llamado cine industrial o comercial.”

Partindo dessa amostra e dos elementos comuns observados, estes foram utilizados a fim de orientar a divisão entre os capítulos deste trabalho, estruturados em três eixos principais:

Capítulo 1 (corpo, classe e contexto histórico): Explora os debates relacionados às transformações e processos histórico-econômicos que modificaram a paisagem social argentina a partir de sua inflexão hiperbólica neoliberal. Nele, discute-se a formação de um outro *ethos* cultural ligado ao cenário contemporâneo, no qual a concepção de processos de subjetivação se transforma. Com isso, visou-se investigar essa dinâmica associada a como esta se reflete na maneira que o cinema passa a dar conta de seu contexto histórico, principalmente através da presença de personagens Outros e periféricos.

Capítulo 2 (corpo filmico): A partir do entendimento da dimensão relacional das classes sociais, desdobra-se, recuperando o conceito de espaço e atmosfera no cinema, as ansiedades e medos que irrompem do encontro entre sujeitos de distintas classes. Com isso, se explora como o próprio corpo filmico reverbera esteticamente conflitos e estranhamentos relacionados principalmente a noções de propriedade.

Capítulo 3 (corpo e gesto): Ao explorar a dimensão de rarefação narrativa do cinema argentino contemporâneo, chega-se na questão do modo com que esta tem transformado a concepção clássica de *mise en scène*. Investiga-se, através disso, as relações entre corpo em movimento e espaço no cinema, suas dimensões políticas de circunscrição e reinvenção, tomando como foco uma “vontade de conjunto” via gesto de tocar o outro.

1. HISTORICIDADE E DINÂMICAS POLÍTICAS DO CONTEMPORÂNEO

“A pesar de su corta edad y su completa ignorancia de las cosas del mundo, Clara podía percibir el absurdo de la situación y describía en sus cuadernos el contraste entre su madre y sus amigas, con abrigos de piel y botas de gamuza, hablando de opresión, de igualdad y de derechos, a un grupo triste y resignado de trabajadoras, con sus toscos delantales de dril y las manos rojas por los sabañones.”

Isabel Allende – La casa de los espíritus (1982)

O cinema da latino-americano, de modo geral, passa por uma série de transformações durante os anos 1990, definidas por Laura Podalsky (2011, p.1) como um “renascimento”³⁸, no qual o sucesso, tanto em termos de *box office* quanto em premiações no circuito de festivais internacionais, “encorajou críticos de cinema a reforçarem a ambição e inovações artísticas desses filmes”³⁹. Nesse sentido, há uma celebração ao mesmo tempo que esse “novo” passa a ser visto, em um primeiro momento, com ceticismo acerca do potencial dessas obras em explorar traumas do passado e problemas socioeconômicos do período.

Podalsky (2011) identifica, em parte da literatura acadêmica latina, uma análise dessas produções como formando um outro *ethos* cultural que se expressaria por uma “cultura do imediatismo”, relacionada principalmente com as modificações nas estruturas de consumo, implementadas com a abertura de capital através de políticas neoliberais, presentes em países como: Brasil, Chile, México, Argentina e Peru. A partir disso, a autora, mesmo reconhecendo a importância de críticos culturais como; Beatriz Sarlo, Jean Franco e Nelly Richard⁴⁰, percebe nesses textos uma espécie de nostalgia pelas estéticas de vanguarda dos anos 1960 e uma definição “excessivamente ampla da cultura midiática como um campo unificado de representações e práticas.” (PODALSKY, 2011, p.6⁴¹).

Para esses autores, não só o cinema, mas a cultura midiática como um todo, estaria em função de uma “cultura das sensações” própria das reformas neoliberais, visando alimentar o

³⁸ Podalsky cita entre os filmes que marcaram esse período: “O que é isso companheiro?” (Brasil, Bruno Barreto, 1997), “*El Chacotero sentimental*” (Chile, Cristián Galaz, 1999), “*Amores perros*” (México, Alejandro González Iñárritu, 2000), “*Y tu mamá también*” (México, Alfonso Cuarón, 2001) e “*Cidade de Deus*” (Brasil, Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002).

³⁹ “Such success on the international film circuit has encouraged film critics to stress the ambition and artistic innovation of these films.”

⁴⁰ Podalsky faz referência aos seguintes trabalhos:

SARLO, Beatriz. **Tiempo presente**: Notas sobre el cambio de una cultura. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001. FRANCO, Jean. *Obstinate Memory: Tainted History*. In: **The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War**. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

RICHARD, Nelly. *Cites/Sites of Violence: Convulsion of Sense and Official Routines*. In: *Cultural Residues: Chile in Transition*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

⁴¹ “However, I believe their overly broad depiction of media culture as a unified field of representations and practices is problematic, as is their reification of avant-garde aesthetics as the best means to adequately address the past.”

consumo individual. O resultado seria uma despolitização que, ao tomar como foco o presente em seus efeitos de desorientação, deixa de lado os horrores do passado recente, marcado pelas ditaduras e desigualdades do momento atual. Esse argumento teria efeito em parte da crítica de cinema do período, que Aguilar (2008) identifica como caracterizando esses filmes enquanto despolitizados e apolíticos.

Apesar de uma visão das relações entre política e estética calcada nos discursos do *Nuevo Cine Latinoamericano*, essas críticas têm em comum o diagnóstico do contemporâneo globalizado como um momento de mudanças não só nas estruturas sociais, políticas e econômicas, mas também em como as pessoas percebem seu lugar no mundo. Ou seja, o reconhecimento de transformações cujas implicações se expressam em outros modos ou tentativas de processos de subjetivação e na vontade de outras configurações de comunidade.

De modo geral, as modificações identificadas tanto por Podalsky (2011), Svampa (2005), Page (2009) e Aguilar (2008), em relação a América Latina, giram ao redor de três eixos principais: 1) Abertura econômica para o capital internacional, tendo como reflexo um enfraquecimento do Estado como figura organizadora, já que este estaria agora em função de processos e derivas da economia mundial e do capitalismo dos países centrais. 2) Alterações no modo de consumo, impulsionados principalmente pela economia e tecnologias digitais, gerando outros tipos de circulações de experiências e remodelando a estratificação social. 3) O cinema passando a expressar e trabalhar sobre um sentido de “identidade despedaçada” (*shattered identity*) (PAGE, 2009, p.18), de modo individual e coletivo, se inserindo nesses processos e transformações socioculturais amplas.

Além disso, o que esses autores parecem colocar em questão, muito mais do que oferecerem respostas absolutas, é: como pensar uma articulação entre estética cinematográfica e política diante desse cenário de transformações radicais na textura sociocultural? Como o cinema de início da década de 1990 até os dias de hoje reverbera e representa a experiência do neoliberalismo? Apesar de partirem para metodologias de análise e indicações de respostas diferentes, o consenso entre esses autores é o da impossibilidade de pensar o cinema a partir de propostas que moralizavam o social, como no já citado contexto do cinema político dos anos 1960, que tem por emblema o manifesto de Fernando Solanas e Octavio Getino (1997) *Hacia un tercer cine*⁴².

⁴² É interessante observar, na filosofia política contemporânea, um outro tipo de olhar em relação a essa proposta estética dos cinemas novos latinos. Jacques Rancière (2012) no ensaio “Desventuras do pensamento crítico”, presente em “O espectador emancipado”, realiza uma forte crítica ao tipo de retórica empreendida pela estética marxista do período dos anos 1960, que tem semelhanças com a concepção de cinema desenvolvida por Solanas e Getino (1969) podendo ser exemplificada através de frases como: “A câmera é uma inesgotável recolhadora de imagens-munições, o projetor é uma arma capaz de disparar 24 fotogramas por segundo”. “*La cámara es la*

Entendendo as novas dinâmicas que moldam as relações entre cinema, economia e o social, Joanna Page (2009, p.14⁴³) destaca, em uma perspectiva crítica, o modo com que o termo “globalização” foi facilmente adotado em pesquisas, principalmente a partir de uma celebração das co-produções latino-americanas, deixando de lado as especificidades dos contextos nacionais, consideradas como “fora de moda, exercícios nostálgicos”. A autora questiona os termos “globalização”, “contemporâneo” e “transnacionalismo” como substitutos imediatos de “categorias velhas”, como “imperialismo” e “neocolonialismo”, devido ao uso dos primeiros esvaziados de sua conotação política, especificamente neoliberal, sendo: “necessário insistir que esses termos são marcadamente políticos e não descrições científicas neutras do mundo contemporâneo” (PAGE, 2009, p.17⁴⁴).

Segundo a pesquisadora, o abandono da categoria “nacional” (e, destaca-se neste trabalho, seus desdobramentos internos como as histórias de classe) se basearia em terrenos empíricos duvidosos, pois, além de deixar de lado o papel do Estado como fomentador da maioria dessas obras, também adota, de modo acrítico, uma aprovação da privatização da cultura com a ênfase no capital privado para o desempenho e elaboração dessas produções.

Page (2009) ainda destaca, pensando o outro pólo dessa discussão, uma certa nostalgia por uma “concepção autêntica” de nação em uma época na qual supostamente as relações que moldavam o sentido de nacional teriam sido menos porosas. Seguindo a proposta da autora, este trabalho pretende, mesmo articulando o nacional como paradigma analítico e classes na

inagotable expropiadora de imágenes-municiones, el proyector es un arma capaz de disparar 24 fotogramas por segundo.”

De modo geral, o manifesto “*Hacia un tercer cine*” faz parte da efervescência, na América Latina, dos chamados “cinemas novos”, de caráter político-militante, que tinham como influência direta o neorealismo italiano em sua revolta contra um cinema de narrativa clássica. Na Argentina, esse ideário de um cinema “do povo para o povo” têm como figuras principais o “*Cine Liberación*”, com Solanas e Getino (*La hora de los hornos*, 1968), além de Fernando Birri (*Tire Dié*, 1960) proponentes de um tipo de estética contra a narrativa clássica hollywoodiana que, através da experimentação, produzisse filmes que funcionariam como dispositivos ou detonadores de discussões políticas, principalmente para grupos de operários.

Grosso modo, Rancière contrapõe esse cinema militante de denúncia como reforçando uma hierarquia na qual ainda se apresenta uma espécie de cuidado paternal para com os “incapazes”, que não sabem ver as mazelas do capitalismo. Estabelecer uma relação entre a crítica de Rancière desse modelo de estética política, que chama de “modelo pedagógico de eficácia da arte” (pois pressupõe uma lógica de causa e efeito), com o cinema militante argentino dos anos 1960 extrapolaria os objetivos e limites deste capítulo. Entretanto, há também relevância, nesse período, segundo Podalsky (2011) para se pensar, através dos afetos, o modo como articulavam o engajamento com o discurso político expresso nessas obras. Isto é, a proposta voltada para o âmbito racional do discurso político, mesmo negando o engajamento emocional e afetivo, associado por esses realizadores ao “cinema imperialista hollywoodiano”, fazia uso de figuras como, por exemplo, a criança ou animal doméstico, alvo de crueldade por parte dos “inimigos capitalistas”. Essas cenas de violência, como pontua a autora, teriam a finalidade do engajamento afetivo de ódio contra aquele gerador e causador dessa crueldade: o sistema capitalista e imperialismo neocolonial.

⁴³ “The perceived growth in coproductions across Latin America has led some critics to dismiss national film studies as old-fashioned, nostalgic exercises.”

⁴⁴ “It is, in any case, necessary to insist that these terms are politically marked and not neutral scientific descriptors of the contemporary world.”

Argentina, se desviar de concepções essencialistas, localizando a ideia de contemporâneo e nação entre esses dois pólos. Empreendendo-se, com isso, uma análise que leva em consideração: “a nação como um projeto não acabado, híbrido, transcultural, marginalizado e posicionado de modo dependente dentro de estruturas de globalização assimétricas” (PAGE, 2009, p.16⁴⁵).

O cinema passa, a partir desse período e, como se explorará a seguir, não só a reverberar essas modificações da textura social, através de suas formas fragmentárias e escassez discursiva, mas também a experimentar processos de subjetivação e dessubjetivação a partir delas. Nesse sentido, ao se articular o modo com que esse cinema passa a dar conta de seu contexto sócio-histórico explorando a dimensão da experiência e da escassez de dados racionalizantes, torna-se relevante, a partir das definições de Ahmed (2004), uma compreensão do meio como elemento que coloca em circulação emoções/afetos. Como um aparato que não se descola de sua conjuntura histórica, este produz afetos que trabalham para moldar as superfícies dos corpos individuais e coletivos. Em síntese, para que se compreenda as especificidades do cinema como um circulador de afetos relacionados aos embates entre classes hoje, é necessário, antes, empreender um apanhado geral das reformas neoliberais que tiveram impacto no modo próprio de se classificar e entender “classe” como uma categoria de análise que expressa a realidade e conflitos presentes no interior da conjuntura argentina.

Dessa maneira, levando em consideração as similaridades entre os contextos latinoamericanos, destaca-se o caso argentino como emblemático dessas transformações, não apenas pelos diversos momentos de crise econômica e política do país mas, principalmente, pelas respostas adotadas pela produção cinematográfica pós-1990 e, com mais ênfase pós década de 2010.

1.1 Mutações das subjetividades de classes sob o neoliberalismo: caso Argentina

A influência das transformações radicais operadas pela inserção argentina no mercado global, classificadas por Svampa (2005, p.10⁴⁶) como “inflexões hiperbólicas” do neoliberalismo, resulta em uma reforma estrutural que foi “acompanhado e facilitado pela instalação de um novo modelo de dominação política, terminando por produzir uma forte

⁴⁵ “(...) an analysis that remains sensitive to the nation as a porous entity: specifically, the nation as unfinished project, hybrid, transculturated, marginalized, and positioned as dependent within the asymmetrical structures of globalization.”

⁴⁶ “acompañado y facilitado por la instalación de un nuevo modelo de dominación política, terminó produciendo una fuerte mutación y reconfiguración de la sociedad.”

mutação e reconfiguração da sociedade.” Dessa forma, de acordo com Podalsky (2011), a começar pelas ditaduras militares que tomaram conta da América Latina por volta dos anos 1950, mas ganhando força a partir dos anos 1980, houve um avanço neoliberal de fé no desenvolvimento do livre mercado através dos governos de: Carlos Salinas de Gortari (México, 1988-1994), Carlos Menem (Argentina, 1989-1999), Fernando Collor de Mello (Brasil, 1990-1992)/Fernando Henrique Cardoso (Brasil, 1995-2003) e Alberto Fujimori (Peru, 1990-2000).

Dentre as principais medidas realizadas por essas administrações, se encontram a privatização de diversas estatais, política de equiparação cambial para incentivo ao consumo, flexibilização do trabalho e diminuição das regulações sobre as indústrias:

Os efeitos dessas políticas foram rapidamente visíveis na transformação material de cidades como Buenos Aires e Cidade do México, onde companhias estrangeiras construíram novos hotéis luxuosos e ocuparam os andares de arranha-céus de luxo projetados por arquitetos de renome mundial. Condomínios fechados e subúrbios satélites emergiram próximos aos novos centros comerciais, em conjunto com *outlets* como *Wal-Mart* assim como franquias locais. A proliferação de *shoppings* não foi limitada somente a essas áreas, mas também reconfigurou locais do centro da cidade, às vezes pela reforma de prédios mais antigos. [PODALSKY, p.16⁴⁷]

Maristella Svampa (2005, p.26) observa que o conjunto de transformações sofridas na América Latina também diz respeito a um contexto mundial, no qual o ano de 1989 foi marcado pelo encerramento de um ciclo político-econômico com o fim dos socialismos reais e tendo como ícones desse encerramento a queda do muro de Berlim e, pouco depois, a Revolução Romena que finda o partido comunista. Também nesse contexto de expansão do capital global, em 1986, há a abertura econômica da União Soviética (*Perestroika*). A partir disso, instaura-se o que a autora chama de “triunfo avassalador do ideário capitalista”⁴⁸, que na Argentina tomaria impulso com Carlos Menem: “O espetacular fim do mundo bipolar abriu um amplo espaço político-ideológico que seria ocupado pelo neoliberalismo, rapidamente sacralizado em termos de 'pensamento único’.”⁴⁹

⁴⁷ “The effects of these policies were soon visible in the material transformation of cities like Buenos Aires and Mexico City where foreign companies built new deluxe hotels and occupied the floors of luxurious skyscrapers designed by world-renowned architects. Gated communities and satellite suburbs emerged near new commercial centers, featuring foreign outlets like Wal-Mart as well as locally owned franchises. The proliferation of malls was not limited to such communities, but also began to reconfigure downtown areas, sometimes through the remodeling of older buildings.”

⁴⁸ “el triunfo avasallador del ideario capitalista.”

⁴⁹ “El espectacular fin del mundo bipolar abrió un amplio espacio político-ideológico que seria ocupado por el neoliberalismo, rápidamente sacralizado en términos de 'pensamento único’.”

Para além das transformações na paisagem urbana, Svampa (2005, p.10⁵⁰) trabalha com a noção de “descoletivização” como reflexo de uma mutação na estrutura social, que toma fôlego a partir dos anos 1990 com o esgotamento de um modelo de política nacional-popular, implementado pelo peronismo desde 1945 que, apesar de suas limitações, se direcionava a produção de uma coesão social mínima. O fim das indústrias nacionais, a desregulação do mercado e a diminuição dos gastos sociais pelo governo acabou por criar “uma reestruturação global do Estado, o qual terminou por acentuar as desigualdades, ao mesmo tempo que gerou novos processos de exclusão que afetaram a um amplo conglomerado de setores sociais.”

Associado a esse contexto geral, Page (2009) também destaca o impacto, na Argentina, com o aumento dos índices de desemprego que triplicaram na década de 1990 até chegar em “21,5 por cento em maio de 2002”, isso sem que seja possível contabilizar o crescimento em emprego informal precarizado. A crise de 2001, reflexo de políticas de abertura de capital, portanto, torna-se emblema do avanço de um processo de formação da identidade nacional argentina que seria baseada em “pedaços” (*shattered identity*). Ou seja, experiências nas quais as noções de tempo, espaço, presente e futuro são rompidas, gerando o que a autora chama de pensamento a curto prazo, o que cria um encolhimento da vida social e política até o seu quase desaparecimento.

Um exemplo do constante fantasma de crise como parte da identidade argentina é a volta, de 2018 até o momento atual, de uma forte crise econômica sob o governo de Mauricio Macri (coalizão *Cambiamos*). A desvalorização do peso frente ao dólar chegou a cair cerca de 30% em setembro deste ano, culminando em um forte período inflacionário que permanece até os dias de hoje, além da volta a pedir auxílio ao Fundo Monetário Internacional (FMI), gerando também perda de capital político para Macri, derrotado no processo eleitoral⁵¹. Também é sintomático que nas eleições de outubro deste ano, bem como nas primárias, a oposição do atual governo, representada pela chapa *Frente de Todos* (Alberto Fernández e vice Cristina Kirchner) tenha recuperado constantemente a figura de um possível retorno desse período de crise econômica.

⁵⁰ “(...) y una reestructuración global del Estado, lo cual terminó por acentuar las desigualdades, al tiempo que generó nuevos procesos de exclusión, que afectaron a un conglomerado amplio de sectores sociales.”

⁵¹ Fontes: “Se dispara el dólar en Argentina: ¿por qué los anuncios y medidas de Macri no están dando resultados?” em BBC News: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-45350737> ¿Cómo afecta la crisis en Argentina a Mauricio Macri y su plan para cambiar al país?, BBC News: <https://www.bbc.com/mundo/noticiasamerica-latina-45455924> Los planes de Macri para escapar de la crisis, La nacion: <https://www.lanacion.com.ar/2157183-los-planes-de-macri-para-escapar-de-la-crisis> “Elecciones 2019: finalizó el escrutinio definitivo y Alberto Fernández se impuso con el 48,24%”: <https://www.lanacion.com.ar/politica/elecciones-2019-finalizo-escrutinio-definitivo-alberto-fernandez-nid2303923>

A partir dos anos 1990, o processo de “modernização excludente” (SVAMPA, 2005) funcionou com um duplo movimento de abertura e inserção da Argentina no mercado global, principalmente a partir da consolidação do Plano de Convertibilidade (1 dólar = 1 peso), responsável, em seus primeiros anos de existência, pelo crescimento econômico do país (e da indústria cinematográfica, com mais possibilidades de importação de materiais e equipamentos) ao mesmo tempo em que aumentava o número de desempregados⁵².

A subsequente aprovação popular do Plano cria, nesse período, uma naturalização da relação de dependência do Estado para com a economia, estabelecendo a lógica da globalização em sua versão puramente neoliberal. Como evidencia Svampa (2005), nesse momento, deliberadamente, se confundiu a diferença entre “globalização” e o termo político-ideológico “globalismo” como a única saída viável para o país, culminando na ausência de outro programa social alternativo. Por sua vez, esse último termo diz respeito a uma regulação automática do mercado, em que se excluem maiores intervenções estatais no campo do social.

A partir daí há um desmonte na indústria nacional, nos sindicatos como força de contestação desse modelo (fruto principalmente da quebra imposta com as privatizações) e, a diminuição do espaço da política como esfera de deliberação coletiva, de disputa e de conflito. Somente em 1997 este será retomado pelas organizações de desempregados que constituíram o movimento social *piquetero*. Em síntese, uma dinâmica ressaltada por Svampa (2005, p.71⁵³) como complexa, pois:

Esses processos de redefinição dos dispositivos e limites de pertencimento ao coletivo social estiveram longe de ser lineares ou unidimensionais; pelo contrário, produziram uma nova dialética do social, cujas tensões e ambivalências interpelam as bases do Estado neoliberal.

Page (2009, p.1⁵⁴) ilustra o impacto da política de abertura com os dados do Produto Interno Bruto do país, que declina cerca de 20% entre 1998 e 2002, sendo “a queda mais aguda sofrida por algum país capitalista de significância, pelo menos desde a Segunda Guerra

⁵² SVAMPA (2005, p.34) destaca os dados específicos desse período: “Assim, durante a década de 90, enquanto a População Economicamente Ativa (PEA) cresceu cerca de 28%, o desemprego cresceu 156,3%, e o subemprego, 115,4%. A pauta geral foi o incremento da produtividade, com escassa geração de emprego e crescente deteriorização das condições trabalhistas.” (“*Así, durante la década del 90, mientras que la Población Económicamente Activa (PEA) creció un 28%, el desempleo creció 156,3% y el subempleo, 115,4%. La pauta general fue el incremento de la productividad, con escasa generación de empleo y deterioro creciente de las condiciones laborales.*”)

⁵³ “Estos procesos de redefinición de los dispositivos y límites de pertenencia al colectivo social estuvieron lejos de ser lineales o unidimensionales; por el contrario, produjeron una nueva dialéctica de lo social, cuyas tensiones y ambivalencias interpelan los límites y las bases del Estado neoliberal.”

⁵⁴ “A measure of the depth of the Crisis is given by a comparison of GDP levels, which show a drop of almost 20 percent between 1998 and 2002, the sharpest fall experienced by any capitalist country of some significance at least since World War II (...)”

Mundial”. Além disso, ambas autoras destacam a crise de todo um sistema político que emergiu durante esse período. Page ainda chama atenção para o *slogan* entoado nas manifestações de dezembro de 2001, conhecidas como *Argentinazo*: “Vão embora todos!” (*¡Que se vayan todos!*):

Os eventos da Crise mobilizaram uma gama de discursos nacionalistas baseados na experiência comum de desastre econômico e contra inimigos partilhados: o Banco Mundial, o FMI, e companhias multinacionais que tomaram conta de muitos recursos da Argentina durante o programa de privatização de Menem. A imagem que emergiu foi de uma Argentina saqueada por multinacionais e depois abandonada ao seu destino pela comunidade internacional. (PAGE, 2009, p.110⁵⁵)

A partir destes dados, com ênfase na queda dos marcos sociais em fins da década de 1990, a Argentina sofre uma modificação na textura social, que implica, de acordo com Svampa (2005), no avanço de processos individualização do social. Um primeiro momento dessa transição aconteceu com a crise hiperinflacionária que abriu caminho para uma “experiência de dissolução do vínculo social que deixaria profundas marcas na consciência coletiva”, de modo a criar uma forte demanda por estabilidade. Em resumo: “extenuada e empobrecida, a sociedade argentina assistia ao final de um modelo de integração social que desde os começos da república e para além das recorrentes crises, havia assegurado canais importantes de mobilidade social ascendente” (SVAMPA, 2005, p.27⁵⁶).

Do mesmo modo, a noção de “descoletivização” e individuação podem ser associadas ao que Baltar (2007) pontua como tensões próprias do contexto contemporâneo, de exacerbação do indivíduo como valor, em que há uma centralidade da esfera privada nas relações sócio-políticas. A autora relaciona como pano de fundo dessa lógica - em conjunto com pesquisadores como Jean-François Lyotard, Zygmunt Bauman, Fredric Jameson e Anthony Giddens⁵⁷ – ao adensamento do projeto de modernidade nos anos 1980, de modo

⁵⁵ “The events of the Crisis were to mobilize a set of nationalist discourses around a common experience of economic disaster and against a set of common enemies: the World Bank, the IMF, and the multinational companies that took over many of Argentina's assets during Menem's program of privatization. The image emerged of an Argentina ransacked by multinationals and then abandoned by the international community to its fate.”

⁵⁶ “Mas aún, la hiperinflación como experiencia de disolución del vínculo social dejaría profundas huellas en la conciencia colectiva, visibles en la fuerte demanda de estabilidad que recorrería la sociedad argentina durante los años 90 [...] Extenuada y empobrecida, la sociedad argentina asistía al final de un modelo de integración social que, desde los comienzos de la república y más allá de las crisis recurrentes, había asegurado canales importantes de movilidad social ascendente.”

⁵⁷ Baltar (2007) se refere principalmente às seguintes obras:

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e Ambivalência**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 1999.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade**: Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: Unesp, 1993.

que:

A noção de privatização da vida pública não implica a inexistência do domínio público, mas um regime que vai tratar esse domínio – e, portanto, as ações sociais e políticas – de acordo com uma lógica privada. Assim, o privado invade o público constituindo uma *imaginação psicológica da vida* uma visão *íntima* da sociedade. [BALTAR, 2007, p.18]

Com isso, o esvaziamento das capacidades de regulação do Estado, principalmente na diminuição de sua interferência nas relações capital-trabalho, com o colapso dos marcos sociais de regulação laboral, faz com que esse passe a ser entendido como algo quase “residual”, que estaria em função da economia. Como efeito, tem-se a erosão do modelo de cidadania associado ao paradigma de bem-estar social, ligado a políticas universalistas e direito do trabalho. Há, dessa forma, uma transformação nos “suportes coletivos” (SVAMPA, 2005) que organizavam a identidade, principalmente política e laboral, dos sujeitos. Desse modo, a crise dos mecanismos tradicionais de coesão, abre um período marcado pela polarização e fragmentação social, no qual a estratificação de classes passa a se organizar de forma porosa e complexa, reformulando o próprio papel do indivíduo em sociedade: “a partir desta perspectiva, a sociedade contemporânea exige que os indivíduos assumam as responsabilidades de si mesmos e que, independente de seus recursos materiais e simbólicos, desenvolvam os suportes e as competências necessárias para garantir seu acesso aos bens sociais” (SVAMPA, 2005, p.78⁵⁸).

Cumprir ressaltar que esse processo de autorregulação, ou seja, a diminuição da força de lutas coletivas e desvalorização da identidade com base no trabalho, não é uma questão específica da Argentina ou de sociedades periféricas. Como destaca Page (2009, p.58⁵⁹), há um paradoxo no qual o momento em que o trabalho passa a ser mais escasso, esse perde valor pessoal “de maneira parecida com o que é experienciado por sociedades afluentes do 'pós-trabalho'.”

O modelo de cidadania que passa a vigorar, portanto, se baseia em três eixos: propriedade individual, consumo e auto-organização. Em suma, este produz modificações: “que terminaram por deslocar os padrões sociais, culturais e organizacionais que durante

JAMESON, Fredric. **Espaço e Imagem:** Teorias do pós-moderno e outros ensaios. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2004.

⁵⁸ “Desde esta perspectiva, la sociedad contemporánea exige que los individuos se hagan cargo de sí mismos y que, independientemente de sus recursos materiales y simbólicos, desarrollen los soportes y las competencias necesarias para garantizar su acceso a los bienes sociales.”

⁵⁹ “(...) in a manner similar to that experienced in affluent 'postwork' societies.”

décadas haviam configurado a ação das diferentes classes sociais” (SVAMPA, 2005, p.96⁶⁰). A autora também ilustra esse outro modo de organização com uma temática sobre a qual o cinema, na primeira década de 2000, também passa a se debruçar: os condomínios fechados, conhecidos como *countries*⁶¹. Segundo a pesquisadora, esse tipo de organização de comunidade funciona como uma “autossegregação”, onde se estabelecem fronteiras espaciais claras para que semelhantes (principalmente oriundos de classes altas e média altas) estejam unidos, sobretudo, a partir da noção de propriedade e consumo.

Essencialmente, esse tipo de “sociabilidade comunitária de elite” está presente desde a república moderna argentina, especificamente com esportes exclusivos, como o *Golf* ou nos *Jockey Club*. Práticas essas que Svampa (2005) define como em função de conservação de posições e hábitos sociais. A busca por homogeneidade das sociabilidades de classe será amplamente incorporada e retrabalhada pelo cinema argentino contemporâneo, por exemplo, em: *Barrefondo* (2017, Jorge Leandro Colás), *Los Decentes* (2017, Lukas Valenta Rinner) e *Historia del miedo* (2014, Benjamin Naishtat,).

Neste contexto, antes de se explorar a situação dos setores populares, também é importante levar em consideração outra conjunção que acontece nesse momento: a fragmentação das classes médias. Para Svampa (2005), o que distingue as diversas camadas dessa classe é sua definição positiva pela via do poder de consumo e seus modos de vida. Grosso modo, a autora diferencia entre uma classe média alta que tem, graças à possibilidade de crédito, acesso aos meios das elites via o financiamento de casas em condomínios fechados. Isto é, diferenças entre uma classe média urbana e outra baixa que viveria em bairros policlassistas.

Um aspecto interessante que Svampa destaca é o de autoidentificação por parte dessas classes, ou seja, um autoposicionamento no que diz respeito a identidade social e hierárquica, principalmente pela busca de assimilação com a elite. Nesse sentido, o aspecto cultural também se torna peça fundamental e qualitativa para a estrutura identitária em meio a essa fragmentação quantitativa dentro da noção de “classe média”: “Mas também se pode conceber a cultura como algo mais que uma variável dependente, isto é, como uma textura que atravessa e constitui os espaços de ação das classes sociais” (SVAMPA, 2005, p.154⁶²).

Esse reconhecimento, tanto coletivo como individual para com as elites, faz com que a

⁶⁰ “(...) que terminaron por dislocar los padrones sociales, culturales y organizativos que durante décadas habían configurado la acción de las diferentes clases sociales.”

⁶¹ O modo como os *countries* são trabalhados pelo cinema trazendo um aspecto do “medo de classe”, os embates e processos relacionados a isso são desenvolvidos no Capítulo 3 deste trabalho.

⁶² “Pero también se puede concebir a la cultura como algo más que una variable dependiente, esto es, como una textura que atraviesa y constituye los espacios de acción de las clases sociales.”

classe média historicamente tenha se alinhado politicamente contra seus interesses, de acordo com Svampa, principalmente no que concerne a sua oposição ao peronismo de orientação popular. Ou seja, diante de “identidades de classe em crise”, como ressalta a socióloga argentina, a cultura (e, os discursos que esta circula) é o último bastão no qual “se ressignifica como o eixo de reconstrução da subjetividade e, por sua vez, como expressão da resistência coletiva” (SVAMPA, 2005, p.157⁶³). A maneira com que essa dinâmica de classes opera tem, portanto, relação direta com o intermédio do fluxo de afetos, estabelecido pela circulação da cultura, pois a: “materialização tem lugar através da 'mediação' do afeto, que pode funcionar, desse modo, como leituras dos corpos dos outros” (AHMED, 2004, p.28⁶⁴)

Nesse sentido, os processos simbólico-culturais, passam a ter preponderância na dinâmica de construção identitária das classes, substituindo principalmente as instituições, como sindicatos e partidos políticos⁶⁵. Isto é, a divisão de classes não se determina totalmente de forma numérica, mas existem aspectos emocionais e psicológicos que também operam nessa estratificação com a definição de hábitos e modos próprios. O aspecto desse outro *ethos* cultural de consumo, que altera as definições e hierarquizações de classe, indica uma relação possível com o papel das emoções e afetos no estabelecimento de divisões de classes. É possível, buscando uma conexão com a noção de economia afetiva de Sara Ahmed (2004, p.4⁶⁶), entender a gênese da formação hierárquica de grupos e coletividades classistas, pois, segundo a autora, comunidades são orientações que alinham sujeitos a determinados sujeitos ou contra outros sujeitos⁶⁷: “Não é difícil ver como as emoções estão atadas com o estabelecimento de uma hierarquia social: emoções se tornam atributos de corpos como uma forma de transformar o que é 'inferior' ou 'superior' em traços corporais.”

De modo geral, a autora segue o caminho iniciado pela teoria de gênero e estudos

⁶³ “(...) se ressignifica como eje de reconstrucción de la subjetividad y, a la vez, como expresión de la resistencia colectiva.”

⁶⁴ “Such responses are clearly mediated: materialisation takes place through the 'mediation' of affect, which may function in this way as readings of the bodies of others.”

⁶⁵ Um exemplo oferecido por Svampa (2005) do enfraquecimento de instituições que antes solidificavam a identidade da classe trabalhadora é a da relação de negociação da *Confederación General del Trabajo de la República Argentina* (CGT) com os processos neoliberais, aceitando a reformulação na lei trabalhista em troca de poder político. Também é comum, atualmente, observar fortes críticas ao papel da CGT, um desses exemplos se encontra na notícia de um protesto realizado em 12 de Fevereiro de 2019, em Buenos Aires: “Está todavía adormecida, talvez por que tem un interesse político e não é saindo a rua onde se ganham votos ou porque estão mais comprometidos com as empresas do que com os trabalhadores.” “*Está medio dormida todavía, a lo mejor porque tienen un interés político y no es saliendo a la calle cómo se ganan votos o porque están más comprometidas con las empresas que con los obreros.*” <https://www.cronista.com/economiapolitica/Marchas-cortes-y-protestas-en-el-centro-portenocomplican-al-transito-20190213-0026.html>

⁶⁶ “It is not difficult to see how emotions are bound up with the securing of social hierarchy: emotions become attributes of bodies as a way of transforming what is 'lower' or 'higher' into bodily traits.”

⁶⁷ O papel do ódio e medo do outro de classe, em sua relação com a demarcação de um território ou comunidade, é aprofundado no capítulo 3.

*queer*⁶⁸ ao questionar de que modo um indivíduo se torna investido em normas sociais, mesmo diante de formas de resistência, isto é, entendendo como se constroem moldes de sujeição e a maneira com que se tornam afetivas ao longo do tempo. Dessa forma, a autora propõe que há um fluxo econômico de afetos que se aderem sobre determinados corpos e objetos, de modo a diferenciá-los uns dos outros:

[...] precisamente por identificar aqueles que *podem* ser amados, aqueles os quais a perda *pode ser tornar* luto, isto é, por constituir alguns outros como objetos legítimos de emoção. Essa diferenciação é crucial na política pois trabalha para assegurar uma distinção entre vidas legítimas e vidas ilegítimas. (AHMED, 2004, p.191⁶⁹)

A partir disso, como considera Page (2009), certas experiências históricas, como as de crise e hiperinflação, não são experimentadas igualmente por todos, principalmente pelas diferenças sociais e culturais que atravessam o conjunto do tecido social. Isso forma o que a autora chama de “paradoxo das experiências desagregadoras” pois esses processos atravessam o todo social e ao mesmo tempo criam experiências distintas umas das outras. Essa observação pode ser associada, recuperando o vocabulário dos afetos, ao que Ahmed (2004, p.8⁷⁰) denomina de “diferentes modos de contato”, pois o tipo de experiência de crise dependeria de historicidades impregnadas. Isto é, cada corpo carrega em si um tipo de história passada que se impregna, determinando o tipo de vivência do presente, já que, certas: “sensações podem aderir a determinados objetos e passar direto por outros”.

Já no que tange aos setores populares, a principal transformação se dá na ruptura de uma identidade coletiva voltada para a dignidade dos trabalhadores, principalmente articulada pelo peronismo de 1946-1955 como “*pueblo trabajador*”. O eixo político peronista, inclusive,

⁶⁸ Esse campo, inclusive, pode ser considerado o precursor do que ficou conhecido como “virada afetiva”. Ahmed (2014) faz, para a edição comemorativa de dez anos do *The cultural politics of emotion*, uma crítica aos textos recentes desse campo por excluírem o papel dos estudos feministas e *queer* no entendimento da emoção como crucial para a política: “Quando a virada afetiva se torna uma virada para o afeto, trabalhos feministas e *queer* passam a não serem mais posicionados como parte dessa virada. Mesmo que eles sejam considerados precursores, uma virada *para* o afeto significa um distanciamento desse corpo de trabalho.” (AHMED, 2014, p.206) (“*When the affective turn becomes a turn to affect, feminist and queer work are no longer positioned as part of that turn. Even if they are acknowledged as precursors, a shift to affect signals a shift from this body of work*”). Por “esse corpo de trabalho”, Ahmed se refere, como exemplo:

hooks, bell. **Talking back: Thinking feminist, thinking black**. Londres: Sheba Feminist Publishers, 1989.

HOCHSCHILD, Arlie. **The managed heart: Commercialisation of Human Feeling**. Berkeley: University of California Press, 1983.

JAGGAR, Alison. Love and knowledge: Emotion in feminist epistemology. In: GARRY, Ann. PEARSALL, Marilyn (Org.). **Women, knowledge, and reality: Explorations in Feminist Philosophy**. Nova York: Routledge, 1997.

⁶⁹ “(...) I showed how emotion work to differentiate between others precisely by identifying those that *can be* loved, those that *can be* grieved, that is, by constituting some others as the legitimate objects of emotion. This differentiation is crucial in politics as it works to secure a distinction between legitimate and illegitimate lives.”

⁷⁰ “Feelings may stick to some objects, and slide over others.”

foi um dos grandes articuladores da experiência cotidiana das classes populares, permanecendo influente mesmo após a derrota do *Partido Justicialista* nos anos 1980 e que, com a virada da década deixa de ser o princípio de organização da identidade obreira (SVAMPA, 2005).

A partir dos anos 1990 se inicia uma fragmentação proporcionada pela precarização laboral, ou seja, a instabilidade de trabalho assalariado que, de acordo com Svampa (2005) alcança já duas gerações. Isto é, a transformação conhecida anteriormente de modo unificado através da figura de identidade trabalhista, proletariado ou “povo trabalhador”. Um dos exemplos oferecidos pela autora é o eixo identitário dos jovens que, com o trabalho resumido a uma função meramente instrumental - sem que seja algo incorporado à identidade, devido a precariedade - tem como base subculturas urbanas, fruto principalmente da globalização das indústrias culturais e da influência dos meios de comunicação: “O resultado disso tem sido a emergência de identidades sociais mais voláteis e mais débeis que anteriormente eram menos definidas pelo pertencimento a coletivos sociais e políticos, mas que também é fortemente marcada por uma matriz conflitiva das relações sociais” (SVAMPA, 2005, p.171⁷¹). Esse diagnóstico diz respeito a uma ampliação das categorias específicas para se pensar movimentos políticos e ações coletivas a partir das transformações dos anos 1990:

Durante dois séculos, a história das lutas e formas de resistência coletiva estiveram associadas as estruturas organizadoras da classe obreira, esta considerada como o ator privilegiado de mudança histórica. De maneira mais precisa, a ação organizada da classe obreira era conceituada em termos de “movimento social”, na medida em que esta aparecia como a expressão privilegiada de uma nova alternativa social, diferente do modelo capitalista vigente. Porém, a perda da centralidade do embate industrial e a multiplicação das esferas de conflito, tornaram manifesta a necessidade de ampliar as definições e categorias analíticas. [SVAMPA, 2005, p.205⁷²]

Essa multiplicidade de identidades sociais gera, segundo a autora, o que ficou conhecido, nesse período, como “novos movimentos sociais”, diferente da identidade unificadora obreira e de caráter policlassista. Estes também incluíam conflitos antes

⁷¹ “El resultado de ello ha sido la emergencia de identidades sociales más volátiles y más débiles que antaño, menos definidas por la pertenencia a colectivos sociales y políticos, si bien fuertemente marcadas por una matriz conflictiva de las relaciones sociales.”

⁷² “Durante dos siglos, la historia de las luchas y formas de resistencia colectiva estuvieron asociadas a las estructuras organizativas de la clase obrera, considerada ésta como el actor privilegiado del cambio histórico. De manera más precisa, la acción organizada de la clase obrera era conceptualizada en términos de “movimiento social”, en la medida en que ésta aparecía como la expresión privilegiada de una nueva alternativa social, diferente del modelo capitalista vigente. Sin embargo, la pérdida de centralidad del conflicto industrial y la multiplicación de las esferas de conflicto pusieron de manifiesto la necesidad de ampliar las definiciones y las categorías analíticas.”

considerados como exclusivos do âmbito privado: movimento feminista e as relações de gênero, movimento estudantil, contra uma noção disciplinar, e movimento ecológico. Entretanto, como explora Losurdo (2015, n.p.), essa unificação em termos de uma identidade única e homogênea não existe na concepção de luta de classes originamente proposta em Marx e Engels. De acordo com o autor, mesmo o âmbito privado, como no caso da mulher, por exemplo, já era concebido como uma das “espécies” de lutas de classes, como mencionado na introdução deste trabalho, na luta pela emancipação humana.

Nesse sentido, pensar lutas de classes em uma matriz conflitiva de relações sociais diversas e fragmentárias não necessariamente caracterizaria uma forma de não pertencimento a uma luta coletiva. A diferença, ao se associar a contextualização feita por Losurdo e o repensar de um modelo tradicional dessas lutas no mundo contemporâneo, é a de uma maior porosidade na maneira com que estas se expressariam⁷³.

Laura Podalsky (2011, p.103⁷⁴) identifica o tratamento que o cinema passa a dar para essa porosidade e fragmentação no contexto atual, pois há uma proliferação de filmes com a temática denominada, pela autora, de “juventude desafetada⁷⁵” (*disaffected youths*), colocando em perspectiva o dia a dia de sujeitos da classe trabalhadora no mundo contemporâneo como um “sinal dos tempos”. Muitas destas obras tratam principalmente da exploração das subjetividades de jovens adultos “que se sentem alienados da família e sociedade.” Um exemplo seria o filme argentino *Pizza, Birra, Faso* (Adrián Caetano, Bruno Stagnaro, 1998), o qual apresenta um grupo de jovens vivendo a base de pequenos furtos por uma Buenos Aires dividida em várias temporalidades. Como destaca Page (2009), estas ligadas a globalização e capitalismo, e da vida daqueles que não foram integrados nestas, produzindo uma reconfiguração no modo de se pensar as divisões sólidas do passado:

Filmes como *Pizza, birra, faso* parecem sugerir que o saber de base é simplesmente insuficiente para dar suporte a teorias simplistas ou representações esquemáticas da história: precisamos começar do zero, para tornar visível aquilo que tem estado invisível, perdido entre as brechas, mas não de maneira que esses novos sujeitos possam simplesmente serem

⁷³ Uma outra questão que poderia ser inserida nesta discussão, especificamente no caso da América Latina, é o da identidade obreira ser associada ao populismo, presente na história política de seus principais países. Há, de certo modo, uma compreensão tradicional unificadora que vem dessa retórica. Entretanto, explorar a história e discursos unificadores do populismo latinoamericano e o modo com que este se manifesta na literatura acadêmica escaparia os objetivos e limites deste trabalho.

⁷⁴ “(...) particular films that explore the subjectivities of young adults who feel alienated from family and society.”

⁷⁵ “Desafetado” para a autora não diria respeito a uma falta de afeto, mas da ausência de um elemento unificante como mobilizador da identidade desses personagens. Sendo, portanto, uma espécie de “juventude perdida”, sem vontade ou objetivo de vida, deslocada em meio a essa fragmentação e escassez.

apropriados para uso em estruturas antigas. [PAGE, 2009, p.40⁷⁶]

O popular, como categoria, comumente é definido como a posição de desvantagem frente a outros setores ou, tradicionalmente, como a classe que não possui os meios de produção e, portanto, torna-se obrigada a vender sua força de trabalho. Svampa (2005) problematiza essa definição, acrescentando que outros elementos também entram em jogo, como: a sociabilidade, modos de vida, formas de organização e ação coletiva que resultam disso. Dessa forma, a autora propõe que essa classificação viria primordialmente dos países centrais, mas que, na realidade da América Latina, tem inflexões que são plurais:

Porém, a aplicação deste esquema, elaborado em função do desenvolvimento estrutural próprio das sociedades periféricas, onde os setores subalternos constituem, desde as origens da modernização, um conglomerado mais amplo e heterogêneo que somente o da classe trabalhadora, minoritária em comparação a outras categorias sociais, como o campesinato, as populações indígenas ou os setores informais. Este é o caso dos países latino-americanos, região na qual a existência de um proletariado multiforme e heterogêneo, no qual se entrecruzam e, ao mesmo tempo que se dividem estruturas e estilos de vida tradicionais e modernos, correspondentes a diferentes modelos culturais e formas de desenvolvimento econômico, constitui uma marca de origem, que prossegue durante todo o processo de modernização substitutiva e adquire uma nova configuração no cenário atual. [SVAMPA, 2005, p.161⁷⁷]

Outra expressão que dificulta sua classificação é também o modo como “classe popular” passou a ser diluída pelo populismo em uma identidade mais ampla de “povo” ou “povo trabalhador”. Essa questão torna ambígua a separação entre classe e nação, social e político, deixando de lado as especificidades desse setor e, principalmente, dificultando o trabalho analítico das ciências sociais. Entretanto, no caso argentino, essa definição tem se dado principalmente de modo relacional e conflitivo com outras classes (SVAMPA, 2005).

Diante disso, Svampa (2005) argumenta que, hoje, a identidade volátil e complexa se daria por uma multiplicidade de “eixos de identificação” que não se baseiam no orgulho

⁷⁶ “Films like *Pizza, birra, faso* seem to suggest that the knowledge base is simply insufficient to support glib theories or schematic representations of history: we need to start again from zero, to make visible that which had been invisible, lost in the gaps, but not in such a way that these new subjects can simply be appropriated for use in old frameworks.”

⁷⁷ “Sin embargo, la aplicación de este esquema, elaborado en función del desarrollo industrial propio de las sociedades periféricas, donde los sectores subalternos constituyen, desde los orígenes de la modernización, un conglomerado más amplio y heterogéneo que el de la sola clase obrera, minoritaria respecto de otras categorías sociales, como el campesinado, las poblaciones indígenas o los sectores informales. Éste es el caso de los países latinoamericanos, región en la cual la existencia de un proletariado multiforme y heterogéneo, en el cual se entrecruzan y al mismo tiempo se escinden estructuras y estilos de vida tradicionales y modernos, correspondientes a diferentes modelos culturales y formas del desarrollo económico, constituye una marca de origen, que se continúa durante todo el proceso de modernización substitutiva y adquire una nueva configuración en el escenario actual.”

trabalhador ou “cultura do trabalho” e, dessa forma, se dão pelo que ela chama de “indústrias da subjetividade” que envolvem registros de dimensões mais expressivas do sujeito, passando pelo consumo e meios de comunicação. Nesse sentido, é possível a associação entre a análise da sociedade contemporânea feita pela autora, com a observação realizada por Page (2009, p.8⁷⁸) de que hoje as esferas da política e da cultura se tornaram tão imbricadas que o exercício de distingui-las é cada vez mais difícil, refletindo: “e entendendo o cultural, o social, o econômico e o político como esferas fundamentalmente interdependentes cujas relações complexas estão continuamente sendo redefinidas tanto na prática quanto nas nossas abordagens críticas em relação a elas.”

Também é importante destacar que, pós-2001⁷⁹ a Argentina passa por uma “virada progressista” (*progressive turn*) com o kirshnerismo no poder de 2003 a 2015 (ANDERMANN, 2011) ou “giro a esquerda” (*girlo a la izquierda*), como resume Lucía Trujillo (2017, p.2⁸⁰):

Se o neoliberalismo havia marcado uma forte restrição do acesso a direitos e empobrecido a situação dos setores populares, os governos do giro a esquerda buscaram – em distinta medida e com diferentes estratégias – reverter a situação colocando, por exemplo, o Estado no centro da coordenação social. Estas ações governamentais não acontecem no vazio e sim em contextos econômicos afetados por processos de diferentes escalas (globais, nacionais, locais) e relações de forças com outros atores sociais e políticos.

O que Trujillo destaca no mapeamento que realiza dos mandatos de Néstor e Cristina Kirchner é uma tentativa de estabilização da economia frente aos problemas de estruturais impactados pelas décadas anteriores como: déficit fiscal, alta inflação, crises internacionais como a de 2008 e dificuldades de acesso aos financiamentos no mercado internacional. Dessa forma, mesmo com a ampliação de direitos e programas voltados para o bem-estar social, o giro progressista não foi suficiente para modificar radicalmente as transformações implementadas pelo modelo neoliberal no que diz respeito aos moldes de estratificação social e de cidadania voltada para o consumo. Em síntese: “o processo teve problemas,

⁷⁸ “(...) understanding of the cultural, the social, the economic, and the political as fundamentally interdependent spheres whose complex relationships are continually being redefined both in practice and in our critical approaches to them.”

⁷⁹ Antes disso, Fernando de la Rúa (anterior chefe de governo de Menem) foi presidente de 1999-2001 pela Alianza- UCR, renunciando ao cargo após uma das piores crises inflacionárias do país.

⁸⁰ “Si el neoliberalismo había marcado una fuerte restricción del acceso a derechos y desmejorado tanto la situación de los sectores populares, los gobiernos del giro a la izquierda buscaron –en distinta medida y con diferentes estrategias revertir la situación poniendo, por ejemplo, al Estado en el centro de la coordinación social. Estas acciones gubernamentales no suceden en el vacío sino en contextos económicos afectados por procesos de diferentes escalas (globales, nacionales, locales) y relaciones de fuerzas con otros actores sociales y políticos.”

especialmente nos momentos em que não pôde cumprir promessas (ligadas ao bem-estar e a inclusão) devido a restrições externas e/ou internas do próprio modelo de acumulação, assim como as limitações que outros atores impõem para a ação política” (TRUJILLO, 2017, p.17⁸¹).

A partir dessas relações, é possível buscar o vocabulário dos afetos, em sua dimensão política, para entender o cinema mais do que representando/espelhando as porosidades da identidade da classe popular, mas expressando através de uma lógica de circulação, formas e histórias de contato. Como observado anteriormente, é por meio da dinâmica de movimento e associação afetiva que os processos de subjetivação política tomam corpo/forma. Portanto, pensar o meio cinema inserido dentro das transformações radicais fundamentadas pelo neoliberalismo argentino, permite, além da compreensão das maneiras com que este pensa seu próprio tempo, entender sob quais circunstâncias se coloca como um dos pontos nodais de uma “economia afetiva” mais ampla. Ou seja, em meio ao movimento de objetos e signos, localizando-o em uma teoria da emoção como economia, que:

[...] envolve relações de diferença e deslocamento sem valor positivo. Isto é, emoções funcionam como uma forma de capital: afeto não reside positivamente em um signo ou *commodity*, mas é produzido como um efeito de sua circulação. Eu estou usando 'o econômico' para sugerir que objetos e emoções circulam ou são distribuídos por um campo tanto social como físico [...] [AHMED, 2004, p.45⁸²]

Em resumo, pensar a circulação de afetos diz respeito a uma dupla essência do cinema em termos de representar de forma mimética o seu contemporâneo ao mesmo tempo que tem potencial de inserção na formação da realidade ou, como aponta Page (2009, p.113⁸³): “o cinema cria uma similar matriz de representações paradoxal, capaz tanto de revelar a desintegração da sociedade e, através do mesmo ato de representação, refletir (e até mesmo criar) uma experiência comum”.

Antes de explorar os modos com que o cinema argentino contemporâneo passa a dar conta das transformações do tecido social de classe, é importante destacar uma problemática que constantemente tem envolvido o termo “classe social” como categoria analítica. Há uma

⁸¹ “(...) el proceso tuvo problemas, especialmente, en los momentos en que no pudo cumplir promesas (ligadas al bienestar y la inclusión) debido a restricciones externas y/o internas del propio modelo de acumulación, así como a las limitaciones que otros actores imponen al accionar político.”

⁸² “(...) as involving relationships of difference and displacement without positive value. That is, emotions work as a form of capital: affect does not reside positively in the sign or commodity, but is produced as an effect of its circulation. I am using 'the economic' to suggest that objects of emotions circulate or are distributed across a social as well as psychic field (...).”

⁸³ “(...) film creates a similarly paradoxical matrix of representations, able both to reveal the disintegration of society and, through that same act of representation, to reflect (and even create) a common experience.”

perspectiva que parece apontar para a atualização do termo classe no contemporâneo apontada no diagnóstico feito por diversos autores como Page (2009), Andermann (2011), Véliz (2017), Kratje (2017), Podalsky (2011) entre outros, que sinalizam a emergência de um Outro periférico no cinema argentino atual. Dessa forma, vários filmes recentes parecem retrabalhar a divisão social do trabalho e estratificação social através do foco em personagens marginalizados, sendo interessante observar os modos com que o *Nuevo Cine Argentino* e sua expressão contemporânea pós-2010 tem dado conta dessas questões.

1.2 Nuevo Cine/Cinema Argentino Contemporâneo: possibilidades políticas do Outro periférico

A partir dos anos 1990, o que primeiramente foi convencionado se chamar *Nuevo Cine Argentino* começa a estabelecer questionamentos acerca de uma realidade em crise (DIPAOLA, 2010). Nesse sentido, há primeiro um desafio por parte dessas imagens perante o estatuto do cinema como representação do real, principalmente se associadas com a interdependência, cada vez maior no mundo contemporâneo, entre as esferas da cultura e da política (PAGE, 2009).

Uma constatação que perpassa estas análises, principalmente de Barrenha (2016), Page (2009), Dipaola (2010) e Andermann (2011), é a das formas do cinema argentino contemporâneo engendrando um “saber social” ou “mapeamento cognitivo” do presente do qual fazem parte. Ou seja, os filmes refletindo ao mesmo tempo em que se inserem no real como “criação de outros mundos” (AGUILAR, 2008), de forma que: “política e estéticas aqui se encontram plenamente conjugadas, articuladas, mas sobre uma nova figura da experiência social e cultural” (DIPAOLA, 2010, p.132⁸⁴).

O questionamento acerca do modelo de representação do cinema é realizado desde a chamada modernidade cinematográfica com as produções do neorealismo italiano e da *nouvelle vague* francesa e seus desdobramentos pelo mundo. Desde esse momento, a expressividade estética entraria como tensão de uma representação pura do real no quadro, se tornando um terceiro elemento no vínculo entre o cinema e a política como produtora de choques entre essas duas esferas (DIPAOLA, 2010). Essa característica também se expressa, de acordo com Andermann (2011, p.30⁸⁵), através de uma dualidade de formas de produção

⁸⁴ “Política y estéticas aquí se hallan plenamente conjugadas, articuladas, pero sobre una nueva figura de la experiencia social y cultural.”

⁸⁵ “(...) critical locations allowing for a more detached, reflexive approach both to the social present and to its

que, ora localizam as crises direto no tecido do real, se utilizando de atores não profissionais e locações cotidianas, ora na busca de “locações críticas que permitem uma abordagem mais deslocada, reflexiva, tanto do presente social quanto da sua representação fílmica.”

Um exemplo disso poderia se dar na comparação entre dois filmes que trabalham com a temática de classe e que são analisados ao longo deste trabalho: *Los Labios* (Santiago Loza; Iván Fund, 2010) e *Los decentes* (Lucas Valenta Rinner, 2016). O primeiro se utiliza de um conjunto de atores profissionais e não-profissionais em uma locação interiorana e periférica, na busca de um choque no qual o bloco do real emerja. Já *Los Decentes* o faz através de uma abordagem que busca localizar a crise e embate entre classes nas formas de representação do real, através de características que fazem alusão a um artificialismo, buscando recuperar determinados valores, sejam eles narrativos ou puramente da imagem para, em seguida, implodi-los.

Andermann (2011) também evidencia a importância de se pensar além de uma divisão clássica entre realismo observacional e um “não-realismo” (clássico). Esta dualidade se aproximaria da crítica puramente modernista, como ressalta Dipaola (2010), que pensa o neorealismo como expressão máxima do real no cinema, excluindo outras possibilidades formais. Portanto, existiriam outros modos de se entender aspectos indexicais do pró-fílmico:

[...] eu sugiro que a “realidade” nunca é diretamente e ingenuamente “encontrada” nos filmes argentinos recentes, mas que diferentes estratégias de refração e encenação são postas em trabalho de modo a reconhecer a diferença da imagem fílmica e diferimento com respeito a realidade contemporânea. [ANDERMANN, 2011, p.XIV⁸⁶]

Através disso, é possível argumentar a imersão do cinema em uma dinâmica mais ampla de “crise epistemológica” da imagem, do registro visual como insuficiente para apanhar totalmente as histórias e os modos com que estas são expressas no presente. Entretanto, como destacado por Podalsky (2011, p.20⁸⁷), as limitações do visual são exploradas como locus de saber, problematizando, dessa forma, a relação imediata entre “visível” e “conhecível” por meio de operações estéticas que: “nos encorajam a reconhecer o que o corpo sabe, estou me referindo ao modo com que eles [filmes] trabalham para evocar

filmic representation.”

⁸⁶ “(...) I suggest that 'reality' is never directly and naively 'encountered' in recent Argentine films, but that different strategies of refraction and staging are at work in order to acknowledge the filmic image's difference and deferral with respect to contemporary reality.”

⁸⁷ “(...) that encourage us to acknowledge what the body knows. In characterizing contemporary films as visceral, I am referring to the way in which they labor to evoke certain intensities of experience that may be involuntary or unconscious, but are not thoughtless.”

certas intensidades de experiência que podem ser involuntárias ou inconscientes, mas não são impensadas.”

Os recursos formais que a autora aponta como disruptivos e interruptivos das convenções cinematográficas são os modos com que alguns filmes brincam com o tratamento da imagem enquanto janela transparente. Dessa forma, realizam composições do quadro de maneira a valorizar o espaço *off-screen*, o arranhar a superfície da tela de maneira a trazer a tona texturas e, além disso, uma exploração das ambiguidades sonoras, utilizando uma trilha com variáveis camadas.

Há uma relação entre Page (2009, p.49⁸⁸) e as análises de Podalsky (2011) pois esta também identifica, nessa cinematografia, personagens que não facilmente podem se encaixar em categorias sociais para além de si mesmos, descrevendo também essas obras como: “com muito esforço desconstruindo a relação entre visibilidade e saber”.

O que esses filmes visam explorar é a própria crise no saber social, a perda de identidades fixas e uma fluidez própria do contexto contemporâneo, que tem como consequência a diminuição do espaço de grandes narrativas políticas homogeneizantes como a de “povo trabalhador”. A materialidade que visa a busca de sensações mais difusas tem a ver, segundo Barrenha (2016, p.22), com uma impossibilidade de pensar um Eu unívoco e de contornos estabelecidos, gerando aberturas de outras temporalidades e: “propõe outras questões para além das mais frequentes como centro/margem, ricos/pobres, família/desagregação.”

A perda da crença em grandes projetos sociais também se relaciona aos impactos do neoliberalismo em entidades organizadoras das identidades de classe (por exemplo: sindicatos e partidos políticos), e é destacada por Aguilar (2008) como um reflexo das dificuldades das ações políticas transformadoras em um contexto globalizado. Segundo ele, a participação cívica na Argentina se torna mais descreditada e, com isso, a mobilização popular é desconsiderada nesse cenário. Sem cair em uma retórica pessimista ou saudosista do modelo dos grupos políticos dos anos 1960 (principalmente das vanguardas marxistas, ou seja, baseadas em uma ampla narrativa), Aguilar aponta a necessidade de abertura analítica que não implique em metodologias fixas prévias aos filmes e sim como estes se oferecem em termos políticos, em suma:

Também há críticos que falaram da “despolitização” no novo cinema argentino, como se o pano de fundo fosse imutável, e como se não existisse

⁸⁸ “(...) and are at pains to deconstruct the relationship between visibility and knowledge (...)”

nesses trabalhos uma necessidade de reformular os termos em si. O fato de que quando o político é endereçado no novo cinema argentino, o discurso crítico culmina na sua negação (como pré-político ou despoliticização) nos leva a perguntar se não devemos, em vez, redefinir seu status – não mais como algo deslocado (o que é sem precedente será sempre pré-político) mas como uma categoria que adquire novos poderes e qualidades em um meio cuja função mudou radicalmente durante os anos 1990. Isto é, antes de lançar uma condenação, não valeria mais a pena perguntar se o político no cinema requer uma redefinição das nossas suposições? No fim das contas, nós estamos lidando com um debate estético [...] [AGUILAR, 2008, p.118⁸⁹]

Uma questão que surge por meio dessa constatação é, segundo Page (2009, p.4⁹⁰), o tensionamento entre as categorias “interno” e “externo”, entre análises “intrínsecas” e “extrínsecas”. Ou seja, entre análises formais ou econômico-culturais dessas obras. Esses filmes, portanto, se encontram inseridos dentro da própria dinâmica de circulação no contexto contemporâneo, se colocando como artefatos culturais, isto é: “o cinema não ocupa um espaço externo aos eventos que registra, mas é parte do sistema econômico, das relações sociais, e do meio cultural que deveria supostamente retratar”.

Através disso, abrem-se outras possibilidades para o entendimento do que seria uma “estética política” no mundo contemporâneo. Compreende-se, desse modo, o cinema como engendrando “formas políticas” via a vontade de estabelecimento de um contato, uma experiência em conjunto com o espectador pelo sensório, abrindo possibilidades para além de um discurso fechado e organizado sobre o mundo.

Ao propor um modo de análise que se distancie da ação dramática e do aspecto racionalizante da narrativa, a noção de “historicidade impregnada”, que permeia todo o pensamento de Ahmed (2004), é elucidativa para compreensão dessa dinâmica de contato e impressão afetiva. Esse conceito, de modo geral, implica na maneira com que certas figuras possuidoras de determinados traços sociais se tornam alinhadas a grupos específicos e emoções específicas. Mas, ao mesmo tempo, esses corpos trazem o histórico de contatos prévios e podem, de acordo com o contato no presente, ressignificar esses lugares e emoções negativas impregnadas historicamente sobre a circulação de seus corpos. Diz respeito,

⁸⁹ “There also were critics who spoke of 'depoliticization' in the new Argentine cinema, as though the backdrop of the political were unchanging, and as though there did not exist in these works a need to reformulate the terms themselves. The fact that when the political is addressed in the new Argentine cinema, critical discourse culminates in its negation (as prepolitical or depoliticization) leads us to wonder whether we might not instead redefine its status – no longer as something displaced (what is unprecedented will always be prepolitical) but as a category that acquires new powers and qualities in a medium whose function changed radically during the 1990s. That is, before launching a condemnation, wouldn't it be worthwhile to ask whether the political in cinema requires a redefinition of our assumptions? Ultimately, we are dealing with an aesthetic debate: not what film does with a political that is exterior to it but how the political offers itself up to us in the form of these movies.”

⁹⁰ “Cinema does not occupy a space external to the events that it registers but is very much part of the economic system, the social relations, and the cultural milieu it might be supposed to depict.”

portanto, a uma forma de conhecimento que não é racional:

Então, não é que um sujeito “dá” significado e valor a outros. Em vez disso, sujeitos assim como objetos são moldados pelo contato. Tais formas de contato não fazem algo do zero: sujeitos assim como objetos “adquirem” características com o tempo (um processo que mostra precisamente como essas características não são uma forma positiva de residência) que torna possível falar deles como anteriores ao contato. Então meu argumento de que a percepção do sujeito e leitura de objetos e outros é crucial não necessariamente exercita uma forma radical de subjetivismo: não coloca a consciência do sujeito como aquilo que faz o mundo. O sujeito se materializa como um efeito de contato com outros e já está materializado devido a tais histórias de contato. [AHMED, 2004, p.40⁹¹]

Diante dessas observações, ao se pensar o que esses autores estabelecem em relação aos modos com que o cinema argentino contemporâneo se distancia de uma política institucional, abrem-se caminhos para uma constante ressignificação, sendo possível entendê-los no seu potencial de colocar em movimento uma dinâmica de contatos. Esta é analisada na seção seguinte, na maneira como essas obras invocam histórias passadas para, em seguida, tentarem deslocar, pela via dos afetos, essa historicidade impregnada, abrindo possibilidades para pensar as estruturações de classes.

Através disso, diversos filmes argentinos, na chave da ficção, trabalham de modo a não se deixarem colocar em favor de uma agenda política institucional como grande temática, mas utilizam de uma autorreflexão sobre suas formas e temas, resistindo à interpretações puramente simbólicas e alegóricas. Um exemplo do direcionamento desta cinematografia é sinalizado já no início dos anos 2000 pelo filme *Bolivia* (Adrián Caetano, 2002), que explora o cotidiano de Freddy (Freddy Flores), um imigrante boliviano que trabalha como garçom em um café portenho. De modo geral, o filme retrata o dia a dia de um mundo do trabalho precarizado, sem juízos de valor ou moralização sobre os personagens, parecendo se deter sobre o tempo - através do uso frequente do *close* nas mãos - e sobre os gestos laborais de Freddy.

O trabalho, como temática central em *Bolivia*, é destacado por Page (2009) em uma perspectiva analítica ainda baseada nos dualismos (positivo/negativo) de uma representação do mundo da imigração e trabalho assalariado. A autora, a partir disso, entende este filme e a

⁹¹ “So it is not that a subject ‘gives’ meaning and value to others. Rather, subjects as well as objects are shaped by contact. Such forms of contact do not make something out of nothing: subjects as well as objects ‘accrue’ characteristics over time (a process which shows precisely how these characteristics are not a positive form of residence) that makes it possible to speak of them as prior to contact. So my argument that the subject’s perception and reading of objects and others is crucial does not necessarily exercise a radical form of subjectivism; it does not posit the subject’s consciousness as that which makes the world. The subject materialises as an effect of contact with others and has already materialised given such histories of contact.”

ênfase nos aspectos gestuais de Freddy como - dentro do contexto de precarização e crise - valorizando o “ato saboroso” de se perder em uma tarefa produtiva, isto é:

Onde nós podíamos ter esperado uma crítica das severas condições de trabalho sob as quais Freddy é empregado, com salário baixo e sem contrato, *Bolivia* curiosamente opta por uma *representação positiva* do trabalho, a qual não é vista aqui como desumanizante mas, em vez disso, como uma fonte de satisfação. [PAGE, 2009, p.60⁹², grifo nosso]

Entretanto, ao incorporar o vocabulário dos afetos em seus aspectos políticos, discutidos até aqui, é interessante observar como este é capaz de gerar uma leitura diferente da proposta pela autora. Como breve exercício de análise, recupera-se uma sequência de cerca de três minutos e meio, a qual começa com um lento *zoom in*, que termina em um *close* no rosto de Freddy ao telefone com a família boliviana. A partir disso, se inicia uma série de *closes* em *slow motion*, enquadrando principalmente as mãos de Freddy e demais funcionários, que limpam a mesas, pratos e servem café. A temporalidade dessa sequência difere do resto do filme, como uma pausa para o olhar desses gestos e corpos tensionados em seu empenho. Em conjunto a esses elementos, há como trilha sonora a música “*Ukhamampi Munataxa*”, da banda de instrumentos andinos “*Los Kjarkas*” e cantada na língua Aymará (povoado pré-colombiano tradicional da área do Chile, Argentina, Peru e Bolívia).

A trilha sonora musical, em conjunto com a ênfase no aspecto gestual tanto de Freddy quanto de sua colega de trabalho – e imigrante paraguaia – Rosa (Rosa Sánchez) ressalta uma historicidade impregnada sobre os corpos de ascendência indígena na América Latina. Com isso, em vez de ser uma representação “positiva” do trabalho, essa espécie de paragem rítmica destaca um saber de ordem corporal, do encontro com corpos já impregnados de uma história de precarização. Contudo, o filme não fecha um discurso institucional, mas visa tocar na superfície da textura histórica da imigração no interior da América Latina, historicidade saturada e que aparecerá em diversos filmes posteriores como: *El niño pez* (Lúcia Puenzo, 2009) e a personagem imigrante paraguaia La Guayi (Emme), *Las Acacias* (Pablo Giorgelli, 2011) com Jacinta (Hebe Duarte) e *La novia del desierto* (2017, Valeria Pivato e Cecilia Atán) e a chilena Teresa (Paulina García).

Bolivia toca, portanto, na imaterialidade de uma história de precarização que remonta ao período colonial. Traz, afetivamente, para o espectador um forte contato e torção daquilo que força e enquadra esses personagens apenas como gestos de servidão.

⁹² “Where we might have expected a critique of the harsh working conditions under which Freddy is employed, with low pay and no contract, Bolivia curiously opts for a more positive portrayal of labor, which is not seen here as dehumanizing but rather as a source of satisfaction.”



Figura 6 – Ênfase nas mãos no gesto de limpar (Freddy)



Figura 7 - Ênfase nas mãos no gesto de limpar (Rosa)



Figura 8 – Corpos recortados e funcionalizados apenas no gesto de servidão e trabalho.

Essa breve digressão analítica demonstra as possibilidades que se abrem em uma análise baseada nos afetos, em conjunto com o que Ahmed (2004) chama de historicidade implicada. Entender a dimensão de contato entre contexto, corpo filmico, corpos na tela e corpo do espectador a partir de uma mobilização de algo que é da esfera imaterial e que, portanto, não poderia ser definido e moralizado simplesmente como positivo ou negativo.

Além disso, é importante ressaltar também a complexidade do cinema argentino contemporâneo pois, para além de uma chave que se aproxima mais da narrativa clássica comercial, há alguns elementos que são ignorados em função de uma exaltação da ideia de “histórias mínimas” que pauta a criação do termo *Nuevo Cine Argentino*. Esse é o caso de Fernando Solanas, que continua a produzir seus filmes no mesmo modelo de documentário político realizado nos anos 1960 com os usos clássicos da narração em *off* explicando as mazelas da sociedade. Um exemplo claro é *Memória del saqueo*, realizado em 2004 e que descreve as dinâmicas econômicas e sociais da Argentina sob o neoliberalismo até a irrupção da crise de 2001. Portanto, esse modelo de cinema político não foi totalmente deixado de lado e, como destaca Aguilar (2008), ainda é considerado válido por alguns cineastas.

Apesar disso, Page (2009, p.24⁹³) ressalta a caída em desuso da *voz over* de um narrador explicativo, conforme utilizado por Solanas, como sintomático de um presente no qual há um: “desconforto com o monológico, a perspectiva didática que confere uma única narrativa para eventos díspares, mas também sugere uma reticência crescente em imaginar a nação em um sentido homogeneizador ou de 'falar pelos' cidadãos de uma sociedade cada vez mais segregada.” Há, por conseguinte, uma vontade de explorar a multiplicidade do presente, como reflexo das transformações socioeconômicas e culturais descritas anteriormente, a qual diz respeito ao incômodo, por parte desses cineastas, em “explicar” uma realidade.

Esses filmes exploram, através de uma imersão no presente, outros processos de subjetivação política. Desse modo, é significativo que em várias obras esteja expresso um tipo de mapeamento do Outro de classe, no qual personagens periféricos passam a ter destaque para além daquilo que Mariño (2018) descreve como “miserabilismo”, ou seja, afastando-se de personagens caricatas e dando-lhes complexidade. A autora chama atenção principalmente para a volta de sujeitos do cotidiano e destaca a figura do trabalho e da precariedade trabalhista como uma das principais temáticas nessas obras.

A pesquisadora destaca três filmes emblemáticos para se pensar principalmente o

⁹³ “(...) unease with a monologic, didactic perspective that confers a single narrative on disparate events, but it also suggests a growing reticence to imagine the nation in a homogenizing sense or to “speak for” the citizens of an increasingly segregated society.”

desemprego, imigração e precariedade: *Bolivia* (2001, Adrián Caetano) e *Pizza, Birra, Faso* (1998, Adrián Caetano; Bruno Stagnaro) e *Mundo Grua* (1999, Pablo Trapero). O que esses filmes teriam em comum é o modo com que destacam as figuras que Svampa (2004) classifica como os “perdedores” das políticas neoliberais: imigrantes bolivianos e paraguaios, jovens periféricos sem perspectiva de trabalho e a classe média recém-empobrecida que mergulha na precariedade da mão de obra trabalhadora. Já Mariano Veliz (2017, p.1⁹⁴) mapeia esse cinema, de reflexos fortes na última década, como tendo se dado a tarefa de: “inscrever em sua materialidade a conflitividade urbana, as sobras e ruínas do capitalismo, os rostos dos excluídos, os tempos da espera e de estalido, os discursos apenas audíveis e os gritos coléricos.”

De acordo com Véliz (2017, p.2⁹⁵), o cinema latino-americano passa a articular de modos múltiplos “figurações do Outro” como uma geografia das bordas, vislumbrando caminhos antes inexplorados, ao mesmo tempo estabelecendo diálogos com tradições distintas que também vão além do outro de classe: “O espaço cinematográfico foi compartilhado pelas minorias sexuais e religiosas, as crianças, os sujeitos diaspóricos, os trabalhadores domésticos.”⁹⁶

O pesquisador associa essas novas explorações como parte de uma reafirmação do regional no cinema latino-americano e destaca, como exemplo, a crítica afirmar esses direcionamentos pelo aspecto nacional: “Novo cinema chileno”, “Novo cinema argentino”, “Novíssimo cinema brasileiro”, etc. Os elementos particulares da nacionalidade emergem, portanto, como forma de resistência de uma circulação transnacional ao mesmo tempo em que estão inseridos nela, pensando a partir de disjunções e torções desse processo, explorando essas identidades em movimento e levando em consideração sua heterogeneidade.

Além das obras já citadas que realizam esses deslizamentos e enfatizam a experiência, pode-se acrescentar: *La ciénaga* (2001, Lucrecia Martel), *El niño pez* (2009, Lucia Puenzo), *La Paz* (2013, Santiago Loza), *Alanis* (2017, Anahi Berneri), *Los dueños* (2013, Agustín Toscano; Ezequiel Radunsky), *Invisible* (2017, Pablo Giorgelli), *Barrefondo* (2017, Jorge

⁹⁴ “(...) el cine se apropió de la tarea de inscribir en su materialidad la conflictividad urbana, los desechos y las ruinas del capitalismo, los rostros de los excluidos, los tiempos de la espera y del estallido, los discursos apenas audibles y los gritos coléricos.”

⁹⁵ “El espacio cinematográfico fue compartido por las minorías sexuales y religiosas, los niños, los sujetos diaspóricos, los trabajadores domésticos.”

⁹⁶ Deborah Shaw (2013) faz uma relação direta entre editais de financiamento de co-produções internacionais que dão importância às minorias com a criação de um espaço no cinema argentino do qual emerge o cinema *queer* e, também, o aumento no número de diretoras mulheres como: Lucrecia Martel, Julia Solomonoff, Marisa Sistach, Lucia Puenzo e Claudia Llosa. Ver: SHAW, Deborah. Sex, texts and money. Funding and Latin American queer cinema: the cases of Martel’s *La niña santa* and Puenzo’s *XXY*. **Transnational Cinemas** 4.2, 165–84, 2013.

Leandro Colás), *El futuro perfecto* (2017, Nele Wohlatz), *Historia del miedo* (2014, Benjamin Naishtat), entre outros.

São diversos os exemplos nos quais esses personagens são colocados em um lugar de movimento e experimentação que a narrativa, em termos de ação, parece não dar conta de capturar. Torna-se, dessa forma, sintomática o tema da imigração como exploração desses corpos a partir de um “entre-lugar”, que não é nada além de puro movimento de deslocamento. Portanto, também visam trazer a tona formas de se sentir o cenário contemporâneo, invocando os modos de negociação e subjetivação próprios do momento em que a “identidade de classe” se torna porosa e perde sua rigidez diante dos processos socioeconômicos que foram observados.

Deve-se levar em consideração, através dessa dinâmica, os recortes e fragmentações que o tema “classe” implica, não esquecendo que também abrem entrelaçamentos com um passado de colonização, de desigualdades de gênero e raça. Nesse sentido, busca-se, a seguir, analisar dois filmes que, a partir de uma dinâmica do corpo trabalhador, reclamam histórias laborais e seus valores afetivos, constantemente expropriados pelo apagamento de memórias de contato. Visam atualizar emoções de um passado que hierarquiza os corpos para, em seguida, indicar sua desestabilização.

1.3 Las Acacias: superficies corporais e memórias de contato na relação Eu/Outro

Las Acacias (2011, Pablo Giorgelli) trata de uma narrativa mínima, que envolve o encontro de uma mulher em processo de migração com um homem que tem como modo de vida a permanência no “entre-lugar” da estrada: Rubén (Germán de Silva), um caminhoneiro argentino solitário, é encarregado pelo patrão de dar carona para a paraguaia Jacinta (Hebe Duarte) e a sua filha Anahi (Nayra Calle Mamani), um bebê de cinco meses. O filme segue esse encontro entre os personagens, imerso no fluxo cotidiano presente da viagem do Paraguai até a Argentina (Buenos Aires).

A ausência de uma narrativa causal e, principalmente, com poucos diálogos, faz com que o espectador busque sinais no corpo e nos gestos dos personagens em seu encontro. O aspecto sensível e material do filme passa a ser central, em vez de signos racionais linguísticos. É no corpo filmico e no corpo desses personagens que a negociação acontece.

Las Acacias se insere, portanto, em uma mudança destacada por Page (2009) em

relação aos personagens que eram retratados na cinematografia argentina nos anos 1980 que, antes, eram intelectuais ou membros da classe média portenha. Hoje passam a ser protagonistas a classe periférica forçada ao trabalho precarizado e marginalizados pós aplicação das medidas neoliberais, como destaca Svampa (2005). Também se aproxima do diagnóstico feito por Barrenha (2016, p.18) de que esses personagens a margem provocam fissuras, tendo, muitas vezes, sua impossibilidade de inscrição no tecido social expressa: “Os filmes que inauguraram e consolidaram essa nova geração se empenharam em cartografar as consequências da implantação das políticas neoliberais no país nos anos 1990, seguindo uma necessidade de representar os novos atores sociais que irromperam na sociedade argentina ou alcançaram novas formas de visibilidade.”

O filme, portanto, explora na materialidade do cotidiano e em seus detalhes, a vida de um caminhoneiro e uma mãe solteira em processo de imigração para a capital argentina, em busca de meios de subsistência. Em um nível representativo e narrativo, essas identidades de classe se colocam de modo demarcado, mas são nas particularidades do que seus corpos colocam em contato com o espectador que reside seu aspecto político. Através de estratégias visuais em consonância com as performances atorais, esses corpos não se deixam apanhar totalmente por essa localização, mas a desloca.

Jacinta, uma descendente dos índios guarani, carrega na pele e na fala, junto com a filha, a sua origem, esbarra com Rubén. A partir disso traz, em um primeiro momento, o aspecto da transculturalidade na qual a simultaneidade desses corpos, na pequena cabine do caminhão em movimento (um entre-lugar que, pode-se dizer, rompe um discurso nacionalista), torna-se um desafio. Através dos gestos, Rubén recusa a auxiliá-la, ou, até mesmo a olhar, durante o começo da viagem.

Um exemplo do modo com que essa historicidade está inscrita na imagem e no corpo de Jacinta e Anahí, e como a materialidade fílmica já conta com o espectador presente nessa mesma memória é a maneira que sua origem é verbalizada uma única vez. Próximo ao final do filme, sem que a descendência de Jacinta tenha sido tratada objetivamente ou narrativamente, Rubén pergunta se é difícil falar guarani. Dessa forma, não há a necessidade de que exista uma explicação que localize esses recortes, mas o saber dessa história e suas implicações derivadas de um processo de colonialismo. As memórias de um contato prévio definem essa historicidade acessada no presente.

É interessante recuperar aqui a discussão feita por Ahmed (2004, p.36⁹⁷) em relação a

⁹⁷ “Such knowledge cannot be ‘taken in’ – it cannot be registered as knowledge – without feeling differently about those histories, and without inhabiting the surfaces of bodies and worlds differently. I cannot learn this

“contingência da dor” baseada na leitura de um relatório de testemunhos dos sequestros de indígenas realizados pelo governo australiano. Mesmo sendo um contexto diferente do experienciado na América Latina e partindo de um exemplo que difere do filme analisado aqui, é interessante observar como a autora pensa o “saber” relacionado a uma história de colonização quando invocado hoje:

O 'saber' dessa história como uma forma de envolvimento não é um saber fácil ou óbvio. Tal saber não pode ser 'recolhido' – não pode ser registrado como saber – sem que um se sinta diferente sobre essas histórias, e sem que se habite a superfícies dos corpos e mundos diferentemente. Eu não posso aprender essa história – a qual implica desaprender o esquecimento desta história – e permanecer a mesma.

O espectador, em um primeiro momento é situado no ponto de vista de Rubén, acompanhando sua rotina de carregamento das acácias que leva no caminhão, ao banho em uma parada de estrada. Ele é, aos primeiros dez minutos de filme, o núcleo sobre o qual a imagem se estrutura. Nesse sentido, a aparição de Jacinta carregando o bebê assume um sentido de incômodo ao estabelecer uma continuidade em plano subjetivo de Rubén, que a observa vindo de longe e a longa duração dessa aproximação conectada ao olhar insociável dele.

O contato entre os dois, nesse momento, já recupera uma historicidade que diz respeito a Jacinta e sua origem, de um engessamento desse corpo em sistemas de gênero e raça. A reação de Rubén ao vê-la torna esses signos claros pois sua primeira fala, logo ao observá-la com o olhar fechado, pergunta: “O bebê é seu? (*¿El bebé es tuyo?*). Ao que Jacinta responde afirmativamente, ele questiona desconfiado se ela tem os papéis comprovatórios.

A rigidez expressiva de Rubén, que tem como centro o olhar, e sua expressão de descontentamento sobre Jacinta, pode significar uma primeira relação de poder ligada a emoção/afeto no sentido expresso por Ahmed (2004, p.4⁹⁸), como a: “emotividade sendo uma afirmação sobre um sujeito ou um coletivo é claramente dependente de relações de poder, as quais dotam os 'outros' com significado e valor.” A partir disso, é interessante observar como a categoria classe opera também em direção à heterogeneidade, pois ambos são próximos em termos de representação, ao mesmo tempo em que uma memória que diz respeito a estruturação de poder entre esses corpos se coloca em movimento.

Pode-se argumentar, novamente, que a hierarquização de gênero e raça se estabelece

history – which means unlearning the forgetting of this history – and remain the same.”

⁹⁸ “So emotionality as a claim about a subject or a collective is clearly dependent on relations of power, which endow 'others' with meaning and value.”

em nível molar, essas duas identidades em choque, mas em nível afetivo/molecular, estabelecem uma negociação, na qual os momentos que irrompem suspendem a narrativa e alteram o aspecto binário. A associação entre esses dois planos se define, de acordo com a recuperação que Del Rio (2008, p.115⁹⁹) faz do vocabulário deleuziano:

Deleuze distingue duas formas de ação política: uma política molar que trabalha no nível das binaridades e macroestruturas de sistemas sociais, e a micropolítica do desejo molecular que tem lugar fora ou para além da fixidez da subjetividade e de uma estrutura de unidades estáveis. Enquanto no nível molar, a ação política requer a manutenção da subjetividade, junto com seus suportes de organização e manutenção, operações no nível molecular podem ter efeitos políticos sem a mediação de intencionalidade subjetiva ou agência.

Os enquadramentos laterais, na cabine do caminhão, alternam-se ora no lado dele, o motorista, e ora no lado dela, chamando o espectador a perceber as sutilezas da negociação dos dois e imergir no seu tempo presente. A duração prolongada dos planos e a alternância de velocidade entre os gestos no interior (cabine) e exterior (paisagens imóveis desse ponto de vista), fazem com que os dois se presentifiquem em um “nó afetivo” (DEL RIO, 2008), em que os microeventos internos ao plano sejam o foco.

Del Rio (2008, p.54¹⁰⁰) chama a atenção para o papel da edição em unir e aproximar, em: “gerar ressonância e dissonância entre corpos que realisticamente ocupam *shots* separados, mas que ainda sim são colocados juntos em um nó afetivo.”. No caso de *Las Acacias*, o enquadramento paralelo enfatiza a aproximação/colisão entre esses personagens, trazendo-os para um centro em que se chocam afetivamente, concentrando uma energia afetiva nesse encontro.

Recuperando os argumentos de Sara Ahmed (2004, p.1¹⁰¹), de que a construção entre a divisão Eu e Outro se dá por uma economia afetiva, pode-se dizer que esses corpos presentificam, em um primeiro momento, algo já estabelecido em um nível identitário. Nesse sentido, pode-se pensar o afeto como o que dá forma e também como o que renegocia essa dinâmica: “Corpos tomam forma a partir do próprio contato que têm com os objetos e os outros.”

⁹⁹ “Deleuze distinguishes two forms of political action: a *molar* politics that works at the level of the binaries and macrostructures of social systems, and a *molecular* micropolitics of desire that takes place outside or beyond the fixity of subjectivity and the structure of stable unities. While at the molar level, political action requires the maintenance of subjectivity, together with its organizing and signifying supports, operations at the molecular level can have political effects without the mediation of subjective intentionality or agency.”

¹⁰⁰ “Editing is crucial in generating resonance and dissonance between bodies that realistically occupy separate shots, yet are brought together in an affective knot.”

¹⁰¹ “Bodies take the shape of the very contact they have with objects and others.”

Entretanto, no filme, são os momentos de encontro, enfatizados por essa construção, que desestabilizam a diferenciação e tornam os três corpos unidos, criando um movimento em direção a algo dessubjetificado, o que suspende o plano narrativo, se tornando movimento e gesto sem objetivo, em que a carga afetiva se intensifica na duração do plano para depois retomar o pequeno fio narrativo em que esses personagens não são mais os mesmos. Nessas passagens, o filme demonstra a sua preocupação muito mais em desestabilizar o espectador acerca de concepções de Eu e Outro estabelecidas, ou seja, dessa historicidade impregnada e, através dessa micropolítica dos gestos, produzir outros modos de sentir e de pensar.

Em uma dessas passagens, há uma coreografia de olhares, em que a câmera, que normalmente trabalha com os enquadramentos paralelos, opera de forma diferente, enquadrando em *close* a bebê Anahí. Na cabine do caminhão em movimento, Rubén olha para a bebê, corte seco, Anahí o observa, corte seco, e volta enquadramento paralelo. Rubén olha para a estrada, Jacinta, no interior do plano, olha para Rubén, Jacinta volta seu olhar para a estrada e Rubén olha para Anahí, que volta a ser enquadrada em *close*. Essa sequência enfatiza a temporalidade dos olhares, que param uns nos outros, até que Rubén boceja, olha para Anahí, que também boceja e, passados alguns segundos, Jacinta também é enquadrada bocejando. O gesto aqui se torna indiscernível da lógica narrativa. A ênfase na duração faz com que se torne apenas movimento, que intensifica a relação entre esses corpos, e o “desvio” da câmera da operação comum, realizada até então, se comporta também como um corpo que troca olhares com os olhares dos personagens. A relação enfatizada nessa sequência cria uma suspensão que desestabiliza os lugares colocados narrativamente e, quando a ação é retomada, a partir de uma elipse em corte seco, esses personagens já são outros.

O olhar é o elemento central para a dinâmica afetiva de *Las Acacias*. É através dele, enquanto gesto sem objetivo, sem causalidade, que é enfatizada uma locomoção do corpo, que não estando destinada a representar algo, mas a expressar a (des)construção entre os dois corpos na tela, chamando, com isso, uma intensidade da experiência do presente, da textura do cotidiano.

Outra questão que se relaciona com essa dinâmica é a ausência de colocação de juízos de valor sobre os personagens. Mesmo em um primeiro momento, essa historicidade impregnada sendo apresentada, ao não se criar um eu e um outro, mas em enfatizar a negociação desses corpos, sem estruturar um discurso fechado acerca do mundo. Nesse sentido, *Las Acacias* desestabiliza os binarismos que apresenta no início. A questão das alteridades de classe e raça, presente no filme, não se manifesta de forma a ora parar sobre um



Figuras 9 e 10 - Ao início do filme, expressão insociável e depois da recusa de contato pelo olhar.



Figura 11 - Gesto sem objetivo, indiscernível da lógica narrativa, estabelece a negociação entre os corpos

ponto ou outro, mas pensa essa diferenciação a partir da união em uma coisa só. Com isso, a materialidade fílmica, enquanto “comportamento do olhar”, manifesta uma espécie de preocupação com o estado contemporâneo, como caracterizado por Massumi (2015, p.69¹⁰²):

A fragmentação das nações em sub-comunidades, o crescimento no número de nações estado formados dessas comunidades, os efeitos destrutivos dos movimentos de capital, a maneira com que esses fluxos desencadeados de capital permitem ou forçam um constante movimento de pessoas, bens, ideias e informação entre fronteiras – tudo isso criou uma situação hiper-complexa de fluxo de variação em que não existe uma supervisão efetiva (...) A situação é constitutivamente dissensual.

Uma outra passagem, que foi mencionada brevemente até aqui, mas que também expressa narrativamente e materialmente a preocupação do filme em suspender a diferença eu-outro, acontece através do diálogo. Rubén questiona Jacinta se é difícil falar guarani, ela responde que não e ele pergunta qual a tradução de caminhoneiro, e ela responde “*caminhonero*”, mas em seguida, enfatiza que algumas palavras não têm tradução do guarani para o espanhol. Nesse momento, a personagem diz a frase “*mba'eryru mboguataha*”, que ele repete, mesmo sem que o significado seja dito e se resigna, sem questionar, a impossibilidade de tradução. Através da palavra, estabelecem suas diferenças e aproximações, mas é na ausência da tradução e do silêncio de Rubén que a demarcação não-hierárquica entre eles se instaura. O momento em que somente o som das palavras e não sua significação importa, faz com que sejam simultâneos, que existam em consonância, mesmo diante da impossibilidade.

As performances corporais de Rubén e Jacinta, a partir desses momentos de desestabilização, se retomam de modo menos enrijecido, como uma abertura maior que esses corpos vão adquirindo em relação um com o outro. Ao final do filme, seus gestos se tornam mais fluidos, Rubén já não tem mais a face rígida e sorri por alguns momentos. A densidade que permeava durante o filme e que expressa uma hierarquia posta, se torna fraca ao final, na qual tanto esses personagens já estão com outras memórias de contato, assim como os espectadores também são convidados a reorganizar as suas historicidades.

A partir desses microeventos, o filme encoraja uma sensação de partilha com o espectador, fazendo-o sentir o contemporâneo e as margens latino-americanas de outras formas. Para tanto, busca-se pensar a simultaneidade, sem que uma ou outra identidade tenha

¹⁰² “The fragmentation of nations into sub-communities, the accompanying increase in the number of nation-states formed from these communities, the destructuring effects of movements of capital, the way these unchained capital flows enable or force a constant movement of people, goods, ideas and information across borders – all of this has created a hyper-complex situation of flow and variation over which there's no effective oversight (...) The situation is constitutively dissensual.”

primazia sobre a outra. Nesse sentido, demonstra a relação entre o plano molecular interferindo no plano molar, como lembra Del Rio (2008). A dinâmica política, em *Las Acacias*, portanto, acontece ao expressar a capacidade inerente do afeto em desterritorializar lugares, produzindo experiências sensoriais que só depois se tornam intelecção.

É importante perceber como a categoria classe se torna complexa e não se expressa somente em termos de “embate” entre estratificações sociais. *Las Acacias* também diz respeito aos modos de vida periféricos e como estes reconfiguram uma paisagem do sensível. Deste modo, a relação proposta pelo tecido filmico é tanto entre rompimento de hierarquia entre Rubén e Jacinta, e entre ambos com o espectador através dessas experiências de memória sensorial e da criação de novas histórias de contato a partir dessa vivência, convidando a que outros significados e sentimentos em direção aos corpos de classe sejam criados. É nessa dinâmica que talvez se expresse a constante desconexão discutida anteriormente entre representação da realidade e criação de outros mundos por parte do cinema, no modo com que evocam o fora de campo no corpo do espectador.

Como expresso por Del Rio (2008), o cinema, ao dar a ver imediatamente os gestos, tem potencial de aproximação com a vida e é nisto que reside grande parte de sua potência. Entretanto, é importante observar através das sutilezas entre as relações Eu-Outro da mesma classe e o que se expressa por esse caminho, a impossibilidade de uma análise apenas baseada na representação ou em grandes narrativas ideológicas. Classe, portanto, é um desafio enquanto categoria analítica pois, esses corpos em seu cotidiano expresso, já invocam um passado de precarização laboral, pobreza e desigualdade em função, aqui, de suspensão desses lugares já postos e naturalizados por uma circulação de discursos para, sem seguida propor a expressão de suas potências.

A partir disso, observa-se em seguida, esse mesmo movimento em *La novia del Desierto*, de forma a invocar de modo mais claro o corpo em sua circunscrição laboral, na maioria das vezes feminino, e do ambiente doméstico como emparedamento de capacidades.

1.4 La Novia del Desierto: migração e o corpo laboral doméstico

La novia del Desierto (2017, Valéria Pivato, Cecilia Atán, co-produção com Chile) destaca como principal figura a doméstica, categoria de um imaginário de classe que, de acordo com Julia Kratje (2017)¹⁰³, tem se proliferado nas cinematografias da América Latina

¹⁰³ Kratje cita em seu trabalho principalmente os filmes: “*La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001, Argentina), *Cama adentro* (Jorge Gaggero, 2004, Argentina/Chile), *Mientras tanto* (Diego Lerman, 2006, Argentina), *Una semana*

tanto na chave documental como de ficção.

Recuperando novamente a noção de “economia afetiva” de Ahmed (2004), e pensando o cinema como um circulador de afetos em meio a esfera cultural, pode-se destacar que há uma preocupação recente com a criação de dispositivos sensoriais para a experimentação desse corpo laboral específico. De modo geral, esses filmes enfatizam e colocam em movimento, de maneiras diferentes, uma zona de contato com os corpos que é destituída total ou em parte de um processo de narração e relato, destacando a emoção/afeto em uma definição próxima a de Ahmed (2004, p.191¹⁰⁴): “emoções trabalham pelo trabalho através de signos e dos corpos para materializar as superfícies e barreiras que são vividas como mundos.” A proximidade temporal desses filmes também sugere um tipo de circulação afetiva desses corpos como uma das preocupações da última década.

Segundo Kratje (2017) o ambiente doméstico, principalmente com as atividades laborais desempenhadas comumente por mulheres, é ambivalente na medida em que, ao mesmo tempo essas personagens ocupam um espaço privado, mas não pertencem a ele. A frágil linha narrativa de *La novia del desierto* expressa essa situação, quando Teresa (Paulina García), após a família para a qual trabalha decide vender a casa, é forçada a deixar o lugar que trabalhou (e morou) por um longo período de tempo, não determinado com exatidão pelo filme. Como “solução” seus patrões resolvem mandá-la de Buenos Aires para a província de San Juan, cerca de 1100km de distância da capital e, esse trajeto, após a quebra do ônibus, é explorado.

O filme busca, através de *flashbacks*, momentos sutis nos quais temas como a precarização laboral se expressa. Um entregador a oferece o contato de um advogado para que os empregadores paguem seus direitos trabalhistas, Teresa responde que não é necessário, pois permanecerá na mesma família porém em outro lugar, sugerindo a precariedade de seu vínculo. Nesse sentido, a personagem inicialmente é construída como alguém que tem seu corpo e identidade circunscritos pela dinâmica do trabalho. Um exemplo é o modo com que Teresa se refere a si mesma no início do filme, quando liga para avisar do atraso devido ao imprevisto do ônibus quebrado, não diz seu próprio nome, mas: “Aqui fala a empregada da

solos (Celina Murga, 2007, Argentina), *Criada* (Matías Herrera Córdoba, 2011, Argentina), *Los dueños* (Ezequiel Radusky y Agustín Toscano, 2013, Argentina), *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012, Brasil), *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015, Brasil), *La nana* (Sebastián Silva, 2009, Chile), *La teta asustada* (Claudia Llosa, 2009, Peru), *Empleadas y patronos* (Abner Benaim, 2006, Panamá/Argentina), *Los decentes* (Lukas Valenta Rinner, Argentina, 2016).” Entre essas obras destacadas pela pesquisadora, ressalta-se o número expressivo de filmes argentinos com essa temática.

¹⁰⁴ “The 'doing' of emotions, I have suggested, is bound up with the sticky relation between signs and bodies: emotions work by working through signs and on bodies to materialise the surfaces and boundaries that are lived as worlds.”

família” (“*Habla la empleada de la familia*”). Em outra cena, quando o vendedor ambulante Gringo (Claudio Rissi) pergunta seu nome, Teresa fixa o olhar nele e repete “Meu nome?” (“*¿Mi nombre?*”) e responde em seguida movendo a cabeça em negação, “Teresa”.

Enquanto aguarda um próximo ônibus, Teresa se aproxima de Gringo, que tem como vida a estrada (assim como Rubén de *Las Acacias*). Ela entra em seu *trailer* para experimentar uma blusa, mas uma tormenta apressa sua saída e faz com que ela esqueça a pequena mala com todos os seus pertences. Ela sai a procura de Gringo no dia seguinte, e os dois saem pela estrada em busca da mala perdida e é nessa transitoriedade que o filme se centra (ao final, se descobre que ele a escondeu para que Teresa passasse mais tempo por ali). É a partir desse encontro que Teresa inicia um processo de experimentação corporal e afetiva, que visa retorcer seu encerramento de acordo com uma funcionalização hierárquica de seu corpo.

O espectador a acompanha com a câmera próxima, mas sem ter acesso objetivo ao interior da personagem, que não é construída a partir de uma psicologia, não verbalizando sentimentos, objetivos e, apenas uma vez fala do seu passado fora do trabalho. É através dos gestos naquele recorte espaço-temporal dessa micronarrativa que se tem acesso a personagem, ou seja, assim como em *Las Acacias* e em outros filmes analisados neste trabalho, seu corpo permanece um Outro com o qual o espectador é convidado a ter contato.

A ambivalência que permeia a performance atoral de Teresa/Paulina García¹⁰⁵ pode ser associada a percepção que Andermann (2011, p.XVI¹⁰⁶) destaca em relação ao cinema argentino contemporâneo como se aproximando do espectador:

Em vez de somente o uso de 'pessoas reais' sobre atores profissionais, eu vejo a principal inovação dos filmes argentinos recentes no trabalho de atores, frequentemente com experiência em teatro, os quais as 'performances do ver' criam um espaço de ambiguidade e suspensão, 'mantido' por seu olhar corporificado, que encoraja participação espectral ativa.

Recuperando Del Rio (2008, p.54-55¹⁰⁷) também é possível dizer que essa ausência de dados racionais e ambiguidade expressiva operam, a partir do afeto, uma permeabilidade do

¹⁰⁵ A atriz chilena Paulina García tem um vasto currículo no teatro, tendo também realizado várias peças como diretora e uma como dramaturga. Também tem como formação profissional a graduação em teatro, local que consolidou sua carreira antes de partir para a Televisão e Cinema. <https://www.imdb.com/name/nm1257208/bio>

¹⁰⁶ “Rather than solely in the use of 'real people' over professional actors, I see instead the principal innovation of recent Argentine films in the work of actors, often with a background in theatre, whose 'performances of seeing' create a space of ambiguity and suspension, 'held' by their embodied look, which encourages active spectatorial participation.”

¹⁰⁷ “Affect is thus transmitted beyond individuation and cognition – between film bodies, as well as between the film and the viewer's bodies. The result is not a sum of discrete bodily units, but a kind of sensational aggregate-the film as a collective, expansive, and permeable body.”

filme: “Afeto é transmitido portanto para além da individuação e cognição – entre corpos filmicos assim como nos corpos dos espectadores. O resultado não é uma soma de unidades corporais discretas, mas um tipo de agregado sensacional – o filme como um corpo coletivo, expansivo e permeável.”

O fato de Teresa ser uma imigrante chilena e estar, novamente no processo de migração para outro lugar também pode ser associado a uma tendência de movimentação destacada por Lira e Brandão (2012, p.4) em relação as cinematografias latino-americanas como realizando: “investimento em uma mobilidade que permite redesenhar o possível acaba por borrar também as fronteiras entre público e privado.” As autoras destacam a aposta política desses filmes de trânsito, muitas vezes definidos pela crítica a partir da figura do gênero *road movie*, como um investimento na mobilidade que “permite configurar outros mundos.” Esses “espaços co-moventes” constituem mapas de interrogação e ensaio do novo, no qual há o convite para com o espectador, solicitando uma mobilização do olhar e dos afetos, retirando o centro fixo de produção de significado: “Quando o filme nos co-move, então, há algo mais em jogo do que o simples reconhecimento de significados. As expectativas normativas de legibilidade a que o filme deve responder não elidem a possibilidade do encontro contingente com a obra de arte.”

O comover e a dinâmica afetiva que envolve o filme é ressaltado pela crítica ainda com desconfiança. Assim como no caso de *Las Acacias*, o aspecto afetivo é visto a partir de uma hierarquia de valor abaixo do intelectual/racional e, em ambos os casos, o aspecto político desses filmes é pouco destacado. Diego Battle descreve *La novia del desierto* como um “*crowd-pleaser*”, de acordo com o crítico argentino, esse é um subgênero que comove o público, mas irrita parte da crítica:

La novia del desierto é um expoente quase clínico, de manual, sobre essa forma de entender o cinema a partir de histórias de vida sensíveis de gente comum com as quais o espectador pode se identificar e/ou empatizar (...) o filme foi recebido com muitos aplausos e já é um êxito de vendas. Difícil que conquiste, em oposição, o coração da crítica mais intelectual.¹⁰⁸

Através disso, é possível identificar como diversos aspectos formais e afetivos são deixados de lado pela crítica e, em alguns momentos definidos como “excessivos”, no sentido

¹⁰⁸ “La novia del desierto es un exponente casi clínico, de manual, sobre esta forma de entender el cine a partir de historias de vida sencillas de gente común con la que el espectador puede identificarse y/o empatizar (...) la película fue recibida con muchos aplausos y ya es un éxito de ventas. Difícil, en cambio, que conquiste el corazón de la crítica más intelectual.” Disponível em: <https://www.otroscines.com/nota-12551-critica-de-la-novia-del-desierto-entrevista-a-lasdirec>

de “não necessários”. Em todas as críticas consultadas parece haver uma oscilação na identificação do filme a partir dos gêneros clássicos, como o caso do *road movie*, o drama romântico, ou associando-o como excessivo em comparação a um realismo mais tradicional e introspectivo.

Um desses aspectos formais e afetivos se dá pelo trabalho de destacar a circunscrição do corpo laboral de Teresa, operada no tecido fílmico através da geometria de cena das constantes imagens em que ela aparece realizando atividades de arrumação da casa, as quais funcionam como uma espécie de duplo enquadramento. Além do quadro, Teresa aparece em vários planos de conjunto nos quais há um vão de porta, uma janela, ou todas as paredes a sua volta aparecendo. Seu corpo, com isso, é circunscrito para além do *frame*, com outro enquadramento expresso pela casa. Também nesse sentido, o filme trabalha constantemente com o espelhamento da personagem em diversos cenários, seja nos *flashbacks* ou na estrada, há, com frequência, a presença de espelhos que refletem a imagem de Teresa, a qual parece ignorar esses reflexos.

A performance da circunscrição corporal de Teresa se expressa, portanto, de forma rígida, de movimentos lentos, que permanece sempre olhando fixamente para frente ou para o chão e parece se assustar quando lhe dirigem a palavra. Esse estilo performativo se aproxima da definição que Del Rio (2008, p.38¹⁰⁹) faz do corpo de Lora (Lana Turner) em “Imitação da vida” (*Imitation of life*, EUA, 1959, Douglas Sirk) como possuidor de “pobreza expressiva” (*expressive poverty*): “um corpo que expressa os cerceamentos que os sistemas representacionais impõem aos movimentos imparáveis da expressão.”

É interessante observar como a sisudez expressiva da personagem invoca, portanto, uma historicidade na qual sua presença é hierarquicamente inferior, circunscrita ao ponto de estar naturalizada expressivamente sua não necessidade de fala e expressão. O corpo doméstico de Teresa é, com isso, um canalizador das forças socioeconômicas e das dinâmicas das estruturas sociais.

A fixidez desse corpo opera uma espécie de interferência nos momentos em que outras pessoas tentam se aproximar da personagem. O entregador, depois de um diálogo sobre a partida dela para outro lugar, vai se despedir e abre os braços sinalizando um abraço e Teresa apenas encurva o torso para frente, hesitante e rígida, quase como um robô. Esse corpo, portanto, é funcionalizado e fechado para os espaços de encontro com outros corpos e é essa funcionalização que cria o efeito imaterial de barreira que a personagem tensiona no contato,

¹⁰⁹ “(...) a body that expresses the constraints that representational systems impose on the unstoppable movement of expression.”

seja com alguém que lhe pergunta algo na estrada, ou no início de sua proximidade com Gringo. Com isso, a performance de Teresa também articula a movimentação que a define como “fora” e alheia, colocando em circulação para o espectador a imaterialidade dessa resistência, próxima a observação de Ahmed (2004, p.10¹¹⁰), que sugere:

[...] que as emoções criam o próprio efeito das superfícies e barreiras que nos permitem, em primeiro lugar, distinguir um dentro e um fora. Então emoções não são simplesmente algo que 'Eu' ou 'Nós' temos. Em vez disso, é através das emoções, ou como nós respondemos aos objetos e outros, que as superfícies e barreiras são feitas: o “Eu” e o “Nós” são moldados por, e até mesmo tomam forma, no contato com os outros.

O corpo do filme parece mimetizar a rigidez expressiva de Teresa através do uso da câmera fixa, também com apenas discretos movimentos de *zoom in* ou *travellings* laterais, que muitas vezes substituem o corte, reorientando o foco das cenas nos corpos, muitas vezes também centralizados. Os tons acinzentados e cores frias da *mise-èn-scène* do ambiente doméstico reforçam a palidez expressiva reverberada na performance laboral de Teresa na casa e a grande angular utilizada nos ambientes fechados gera um efeito de distorção nas lateralidades do plano, tornando retorcidos móveis, portas e vãos. O distorcer das laterais tem um efeito de peso sobre a personagem, encerrada em seu centro ao mesmo tempo que também pode, em um primeiro momento, alegorizar as estruturas molares de circunscrição desse corpo como propriamente retorcidas, mas o faz através de um invocar da historicidade de classe e suas relações laborais em um contexto neoliberal. Esse conhecimento não é diretamente posto pelo filme, mas é sutilmente chamado no contato próprio da *mise-èn-scène* doméstica sobre a personagem.

Há, dessa forma, uma relação de contraste desse ambiente dos flashbacks do trabalho doméstico com a estrada e com a coloração do *Santuario de la Difunta Correa*¹¹¹. A estrada aparece em planos abertos e distantes que, em diversos momentos reduzem a personagem a um ponto em meio a vasta paisagem. Já o *Santuario*, local que o grupo de pessoas se refugia

¹¹⁰ “(...) I suggest that emotions create the very effect of the surfaces and boundaries that allow us to distinguish an inside and an outside in the first place. So emotions are not simply something 'I' or 'we' have. Rather, it is through emotions, or how we respond to objects and others, that surfaces or boundaries are made: the 'I' and the 'we' are shaped by, and even take shape of, contact with others.”

¹¹¹ *Difunta Correa* é uma figura popular na Argentina definida como uma espécie de “santa casamenteira”, mas seu culto não está ligado a igreja católica, pois oficialmente não é canonizada pela entidade. Segundo sua lenda, Correia sai de casa com seu bebê recém-nascido para seguir o marido que foi combater na Guerra Civil argentina em 1839-1840. Mas, no meio do caminho, morre de sede e exaustão, sendo encontrada ainda produzindo leite para o bebê, que sobreviveu. Seu principal santuário fica na região de Vallecito, na província de San Juan. É comum pelas estradas próximas ao local, pequenas “capelas” em que os devotos param para deixar uma garrafa de água, gesto que Teresa também realiza ao final do filme.

esperando outro ônibus, é o primeiro lugar que Teresa explora, é caracterizado com cores vibrantes, como vermelho e verde. Essa oposição criada pelo tecido fílmico ressalta a diferença de um lugar em que o corpo se torna enclausurado e outro no qual existe a possibilidade de exploração negada pelo primeiro.

Um dos longos *flashbacks* de contextualização ao início dos primeiros cinco minutos de filme, é fortemente marcado por essa densidade da circunscrição do corpo da personagem, que se expressa de modo mais claro pela cena em que está sentada com sua empregadora e, ambas são enquadradas pelo vão da porta em um plano de conjunto, localizadas no centro da geometria da cena. A câmera fixa realiza um *zoom in* durante a fala, reverberando a intensidade crescente da conversa. Neste diálogo se entende que aquela viagem é uma espécie de mudança forçada pois Teresa passará da família atual para outra, a dos pais da mulher do filho de seus patrões atuais. Em um primeiro momento, o gesto da empregadora em pintar as unhas de Teresa indica uma certa relação que na superfície parece de intimidade e família, mas a medida que a câmera se aproxima, a dinâmica de poder é invocada de forma sutil. Com tom de voz resignado, ao ouvir a empregadora dizendo que o bairro é lindo e a família nova é ótima, Teresa responde: “Mas é longe...” (“*Pero es lejos*”). No que a outra responde bruscamente: “Não é longe. Não diga que é longe porque não é longe. Hoje em dia mil quilômetros não são nada. Não é longe!... Não é opção que você fique comigo, não posso, Rodrigo não pode, não há jeito.” (“*No es lejos. No digas que es lejos porque no es lejos. Hoy en día mil kilómetros non son nada. No es lejos.*” Pausa. “*No es opción que te quedes conmigo, no puedo, Rodrigo no puede, no hay manera.*”).

Há uma densidade que se acumula com a lenta aproximação da câmera em meio a esse diálogo e a resignação também nos gestos de Teresa, que tem sua empregabilidade negada com um tom de objeto sem valor, que não pode mais ser guardado ou como um cão que não pode mais ser cuidado. A tensão explode no momento em que a empregadora está finalizando a frase e derruba bruscamente um pote de água, explodindo em xingamentos e, logo em seguida, ordenando a Teresa para que não mexa naquilo agora. O movimento de câmera para, como se também reverberasse o gesto de susto que Teresa faz com as mãos ao ouvir o estrondo do pote de plástico batendo no chão. A mulher sai do plano e Teresa permanece no centro, com o olhar vazio, sem se mexer. O vão da porta que a enquadra é torto, disforme, retorcido.



Figura 12 - Teresa duplamente enquadrada dentro do *frame*.



Figura 13 - *Zoom in* em grande angular gerando distorção nas laterais



Figura 14- Comparação primeira aparição de Teresa e a última. Mudança nos gestos da performance atoral e na materialidade do filme, principalmente na coloração.

A fala de negação por parte da empregadora e sua entonação, no sentido de algo que não pode mais ser cuidado, parece reverberar em outro momento que Teresa, após perder sua mala, passa a noite no *Santuario*, dormindo em um banco. A personagem é enquadrada em um plano geral, logo após a cena em que o entregador fala dos direitos trabalhistas e, depois, Teresa aparece chorando resignada na cama. Nesta cena, perto de Teresa, há um cachorro viralatas, e a personagem deita e se ajusta ao banco, o cachorro faz o mesmo movimento e ambos permanecem deitados.

O choro é importante pois se torna o primeiro momento em que o corpo da personagem se desfuncionaliza das tarefas e objetivos domésticos. Teresa se deita em seu pequeno quarto e a paisagem sonora passa a ser o tic tac dos ponteiros do seu despertador. Duas notas de piano irrompem e a câmera realiza um *zoom in* em seu rosto, fixo com o olhar para frente, e só pára o movimento ao ver uma lágrima escorrendo de seus olhos. A força desse momento de “irrupção silenciosa” é destacada pela duração de cerca de 50 segundos de aproximação da câmera. Além disso, essas duas notas de piano funcionam como uma espécie de *leitmotiv* para os momentos de introspecção da personagem. É essa sensação e sentimento de perda que o filme passa a ecoar para além da representação.

Um gesto obsessivo do tecido fílmico é o da centralização de Teresa na relação câmera-atriz, principalmente enquadrando-a em planos médios, mesmo quando o plano é lateral, ela permanece ao centro, seu corpo como guia e núcleo de força do quadro. Muitas vezes a personagem é enquadrada de costas no *frame* e a câmera a acompanha, a seguindo em sua exploração. Nesses momentos, assim como grande parte do filme, não há profundidade de campo. O uso do *widescreen* faz com que vários elementos estejam presentes, principalmente pela sua coloração vibrante, mas que não podem ser distinguidas. É como se o olhar fechado de Teresa se reverberasse no modo com que o espectador é levado a enxergá-la em seus movimentos, como se esse mundo da personagem, focada no objetivo de chegar na capital para trabalhar, se refletisse no achatamento da tela.

O não enxergar, ou não ser capaz de identificar os elementos que compõem o resto do quadro indica uma reverberação do próprio olhar de Teresa, acostumado ao encerramento no interior da casa. Seu corpo, assim como o quatinho no qual aparece chorando, ocupa visualmente um pequeno metro quadrado, modo de apreensão do mundo que sutilmente o tecido fílmico deixa de lado nas últimas cenas.

A dimensão do encontro com Gringo, personagem carismático e seu oposto, é explorada de modo a criar um jogo de aproximação e afastamento por parte desses corpos.

Assim como em *Las Acacias*, esses corpos de nacionalidades diferentes (Gringo é argentino e Teresa imigrante chilena) se colocam em relação de simultaneidade, de maneira a se afetarem e ecoarem em convite ao espectador. Gringo é dinâmico e solto, como ele mesmo verbaliza, não é de um lugar nem de outro, não é um corpo fechado e restrito a determinada função. É ele quem persiste em fazer perguntas, as quais Teresa ora se esquivava, ora responde. E é pelas vivências que Gringo insere na vida da personagem que há a transformação de seus gestos e sua desfuncionalização: seja no jantar com amigos dele, na dança em um bar que vão juntos ou na transa ao final do filme.

Somente ao fim Teresa conta a Gringo que foi morar com um tio na Argentina quando era pequena, após a morte dos pais em um terremoto no Chile e, ao fazer 20 anos, foi trabalhar para essa família para cuidar de Rodrigo (Martin Slipak), então bebê recém-nascido. A perda gera a reconstrução de Teresa, visível em seus gestos e expressões, e tem ligação específica com Rodrigo, pois aparece tendo uma relação de mãe, medindo-o na parede e narrando as histórias de sua infância.

A trajetória de experimentação percorrida por Teresa possui uma ambivalência própria do filme que não visa fechar um discurso acerca da realidade. Mesmo em uma das últimas cenas, quando a personagem, já com a mala encontrada, para em um bar com Gringo, ainda assim é enquadrada “emparedada” através de uma janela. Os dois estão frente a frente no balcão e atrás de Teresa há um espelho que reflete Gringo, como se este estivesse, junto com a parede, cercanda-a. É sintomático que Teresa apareça, logo em seguida, de frente para o espelho do banheiro, arrumando os cabelos e, pela primeira vez no filme, com a cabeça erguida, reconhecendo a si mesma no reflexo. Difere dos gestos anteriores, nos quais analisava o próprio rosto, desconfiada ao olhar pelo retrovisor do *trailer* de Gringo.

A coloração acinzentada e de paleta fria se perde ao longo do filme e, nesta cena do bar, é totalmente implodida na medida em que as luzes da pista de dança refletem os personagens e, seus reflexos criam uma atmosfera de sonho se comparada com a dureza da luz branca e objetiva que acompanhou a personagem durante todo filme. Nesse momento, Teresa vai dançar com Gringo e sai do enquadramento para o fundo desfocado, abandona o centro e vai para a lateralidade do quadro, deixando a organização obsessiva do *frame* e movimentando-se fluidamente na dança. Deixando de lado a rigidez de seu corpo, colocado agora em uma dinâmica de movimento na *mise-èn-scène*.

É importante como um reconhecimento da dimensão da ação e experimentação que aparece verbalizada no diálogo dos dois personagens antes da dança. Teresa pergunta a

Gringo como ele consegue ficar se *movendo* todo o tempo, no que ele responde se ela não se cansa de estar tão quieta. Se aproximam da classificação da necessidade de movimento destacada por Del Rio (2008, p.133¹¹²): “Em suma, movimento permite ao corpo escapar das categorias que o mantém fechado em uma noção estática de identidade.” Pode-se dizer que, através da vivência expressa por Teresa, o filme visa mexer no processo de *stasis* da personagem, abrindo brechas para que se rompam as referências do que é visível e enunciável, ou seja, através desse recorte espaço temporal, sendo um trabalho de reorganização, que é político ao:

[...] mostrar de outro jeito o que não era facilmente visto, correlacionar o que não estava correlacionado, com o objetivo de produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos. Esse é o trabalho da ficção. Ficção não é a criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É o trabalho que realiza dissensos, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre aparência e realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação. Esse trabalho muda as coordenadas do representável; muda nossa percepção dos acontecimentos sensíveis, nossa maneira de relacioná-los com os sujeitos, o modo como nosso mundo é povoado de acontecimentos e figuras. [RANCIÈRE, 2012, p.66, grifo nosso]

Essa transformação é visível no modo com que Teresa aparece caminhando, ao fim do filme, seu corpo não rígido e os cabelos soltos, seu rosto exibe um sorriso e olhar firmes. É interessante a comparação entre o primeiro e o último *frames*, nos quais é possível ver, no trabalho atoral, a mudança que sua expressão facial passa a desenvolver. A ambivalência reside no fato de Teresa ainda seguir emparedada em diversos momentos mas, ao final, seu corpo tem a capacidade de movimento restituída. Ao se comparar o primeiro enquadramento que a personagem aparece com o último, quando esta realiza o gesto de deixar uma garrafa de água em uma capela da *Difunta Correa* na estrada, é nítida a mudança, tanto no seu modo de andar e posicionar como nas feições da performance de Teresa/Paulina.

A percepção da atriz em relação a personagem reflete esses gestos que impactam a transformação de Teresa, em entrevista ao jornal “O Globo”, Paulina diz: “Eu acho que Teresa é como uma espécie da caracol que perde sua concha e, depois de um tempo sem sua proteção, descobre que, na verdade, é uma mariposa.”¹¹³ O gesto final de Teresa, portanto, segue essa lógica de abertura ao deixar Gringo, no meio da noite sem se despedir, após transar

¹¹² “In sum, movement enables the body to escape the categories that keep it locked within a static notion of identity.”

¹¹³ <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/dama-do-cinema-latino-paulina-garcia-protagoniza-roadmovie-noivadosdeserto-22639362>

com ele, e sair pela estrada. Seu final é deixado em aberto para o espectador, sendo a única certeza criada pelo filme, a do movimento.

Ao descrever os modos com que o tema da desigualdade e estratificação social retorna a partir de um olhar para o periférico, este capítulo visou argumentar como a categoria classe, hoje questionada devido a perda do eixo “orgulho do trabalhador” e as mudanças próprias na sua definição (SVAMPA, 2005), permanece como uma figura estruturante no cinema argentino contemporâneo. Foi possível atestar, pelo diálogo entre os filmes apresentados, a presença de uma “vontade de contato” que, para além dos corpos em tela, mira ao corpo do espectador outras (e novas) formas de sentir o cenário contemporâneo, invocando com isso, um saber corporal de classe.

A precarização laboral e as transformações amplas nas esferas da cultura, política e na economia, como definidas por Svampa (2005) e Page (2009), são eixos centrais nos quais a cinematografia argentina busca circular afetos e pensar outras possibilidades e aberturas de subjetivação do outro de classe, definido para além da hierarquia do trabalho. Direcionamento este que aponta para uma permanência do que foi definido como a heterogeneidade da categoria classe. Essa constatação indica uma validade do termo e a permanência de sua necessidade política diante de um cenário audiovisual que se esforça para mapear as desigualdades presentes e, intensificadas devido as diferentes crises que a Argentina teve em sua história.

Foi possível associá-los, portanto, ao que Brandão e Lira (2012) chamam de um desejo de ensaiar o novo, direção que as cinematografias latino-americanas hoje possuem de interrogar em termos “geográficos, políticos e subjetivos”. As autoras denominam a ênfase aos aspectos heterogêneos em seus antagonismos, fissuras, desencontros que se opõem a uma identidade latina fixa como “afetos contemporâneos”. O tema da imigração, associado ao que foi discutido neste capítulo, expressa claramente esse direcionamento para o contato complexo, dinâmico, desigual e dissonante, ao mesmo tempo que formalmente procuram gerar uma experiência compartilhada e comum. Ou seja, esses filmes em si já expressam uma abertura para o que está em trânsito, para o momento em que os corpos estão em processo de reorganização, eles mesmos sendo um “entre-lugar”.

Parte-se, com isso, de filmes que exploram personagens próximos na estratificação

social e seus modos de reinvenção conjunta para outra característica da classe: sua dimensão de embate entre a classe oprimida com as classes dominantes. Aqui, ao focar nas performances atorais, explorou-se uma espécie de “reinvenção silenciosa”, isto é, personagens que rompem com uma hierarquia através da experimentação corporal, da busca por outros gestos. No próximo capítulo, através de uma recuperação do conceito de atmosfera no cinema, argumenta-se uma espécie de “luta silenciosa”, na qual atmosferas densas expressam os afetos e ansiedades ligadas a ocupação do espaço por diferentes classes.

2. ATMOSFERA NO CINEMA: EMBATES ESPACIAIS E O MEDO DE CLASSE

me•do (ê) *sm.* 1. Sentimento de viva inquietação ante a noção de perigo real ou imaginário, de ameaça; pavor, temor. 2. V. *Receio*.
Aurélio, o mini dicionário da língua portuguesa (2002)

“A wall can be an atmosphere. A wall can be a gesture.”
Living a feminist life – Sara Ahmed (2017)

O conceito de classe tem, apesar de sua porosidade e ambivalência, uma dimensão fundamentalmente relacional, que diz respeito ao conflito e a exploração por determinada localização na estratificação social de uma classe sobre outra. Recuperando algumas discussões realizadas na introdução deste trabalho, é possível localizar, segundo Losurdo (2015, n.p.), o termo “luta de classes” como configurando: “uma teoria geral do conflito social [qu]e reflete teoricamente e estimula ao mesmo tempo uma multiplicidade de lutas pelo reconhecimento”.

Nesse sentido, a dimensão da relação entre alteridades fundamentaria a expressão imaterial de uma hierarquia social, na qual o posicionamento dos sujeitos se torna evidente. Há, implícito nessa definição relacional, a noção de um espaço-tempo onde demarcações operam. Como observado por Souto (2018, p.175), classe invoca e implica de forma direta as relações sociais em determinado período histórico, sendo: “(...) um conceito que se ativa a todo tempo quando do contato, na presença da diferença. Uma classe dá sentido e define a outra.”

É comum a existência, em diversos filmes do cinema argentino contemporâneo, a invocação do choque entre diferentes sujeitos posicionados de modos opostos na esfera econômica e de trabalho¹¹⁴. Muitas dessas obras incorporam a divisão entre classes dominantes (burguesia) e classe trabalhadora (proletariado) através da exploração do espaço e território como elementos centrais, nos quais esses embates se desenvolvem e se tornam visíveis. A partir disso, é possível observar que o conflito se presentifica através de uma disputa entre territórios e suas ocupações, que colocam em funcionamento, principalmente, categorias como as de propriedade privada e trabalho assalariado.

O espaço tem ocupado nessa cinematografia, de acordo com Barrenha (2016, p.27),

¹¹⁴ Neste capítulo, seguindo a proposta geral desenvolvida até aqui, opta-se por tomar como foco a categoria de trabalho precarizado e assalariado, mas sempre destacando o modo com que “classe” também se abre para discussões de gênero, raça e imaginário colonial, questões que as obras discutidas tocam e exploram.

um papel preponderante, sendo ativo enquanto diegese e constituindo um dos protagonistas dos filmes em termos de articulação de significados e determinação de ações narrativas. Esse elemento, portanto, se estabelece: “como um lugar privilegiado para se pensar as relações sociais, políticas e culturais nos filmes do NCA (...)”. A autora explora, com isso, a relação entre personagens e espaços, em constantes fluxos e cruzamentos a partir das reconfigurações do espaço público e privado pós implantação de um modelo neoliberal na Argentina.

Essa categoria, como também observa Andermann (2012, p.28¹¹⁵), expressaria uma *mise en scène* da crise social, “composições do urbano”, as quais o autor determina uma relação que remonta às imagens dos protestos nas ruas, da crise de 20 de dezembro 2001, conhecidas popularmente como *Argentinazo*. Nesse momento histórico, os habitantes e localizações da cidade se defrontam diante si mesmos “não somente pela revolta ter os colocado em movimento e os trouxeram cara a cara um com o outro, mas também pelas imagens em tempo real veiculadas através da internet e televisão.”

Ainda segundo Andermann, é nesse período que as divisões espaciais da cidade passam a ser inseridas no *plot* e as margens sociais começam a figurar não apenas como temática, mas também em dinâmicas de aceleração, entre choques de temporalidades dos sujeitos inseridos na velocidade do capital global e os colocados fora dessa perspectiva. Em suma, o espaço público e privado manifesto também pela perspectiva daqueles não totalmente inseridos no tempo-espaço mercadológico (“*marketplace*”), ou seja, da não inserção de determinados corpos marginalizados em uma velocidade própria do momento neoliberal.

A partir disso, o autor propõe também a existência de um outro tipo de relação espetacular com o espaço cinematográfico, entre tela e construção de *mise en scène*. Argumentação essa que se aproxima do que Page (2009, p.42¹¹⁶) destaca como produção de rupturas e descontinuidades através do modo com que espectador é confrontado com o espaço e o Outro na imagem:

[...] como a realidade excede a nossa habilidade de agir coerentemente com ela, o único movimento possível é retornar a observação, reconstruir o saber social do zero, ao mesmo tempo reconhecendo a importância ética de se recusar a domesticação desses sujeitos, deliberadamente

¹¹⁵ (...) the inhabitants and locations of a city in crisis were brought into each other's gaze – not only because the uprising put them on the move and brought them face to face with one another but, also because of the real-time images streamed through the internet and television (...)”

¹¹⁶ “(...) on the formal level, producing ruptures and discontinuities and subordinating it to observation, it also does in a political sense: as reality exceeds our ability to act coherently in relation to it, the only possible move is to return to observation, to rebuild social knowledge from scratch, while acknowledging the ethical importance of refusing to tame or domesticate these subjects, deliberately allowing them to exceed our knowledge and representations of them.”

permitindo que excedam nosso saber e suas representações.

Ou seja, além de um destaque enquanto temática e representação, esses autores abordam como a construção formal recupera esse espaço de crise através de ritmos de montagem, enquadramentos, contrastes de ambientação, de modo a seguir “corpos em moção” (ANDERMANN, 2012) absorvidos e em dinâmica de negociação com os fluxos propostos pela transformação social e econômica.

A textura espacial se evidencia, de diferentes maneiras e intensidades, como lugar político de ocupação e circulação desse Outro colocado em dimensão de relação com o espectador. Espaço, portanto, se torna um dos principais elementos a ser reivindicado, segundo ambos autores, nos filmes gestados no âmbito do que ficou conhecido como *Nuevo Cine*, dos quais pode-se citar, novamente, os de seu período inicial, como: *Pizza, Birra, Faso* (Adrián Caetano, Bruno Stagnaro, 1998), *Silvia Prieto* (Martin Rejtman, 1999), *Los guantes mágicos* (Martin Rejtman, 2003), *El Abrazo partido* (Daniel Burman, 2003), *Vagón Fumador* (Verónica Chen, 2002), *Ronda nocturna* (Edgardo Cozarinsky, 2005), *Un año sin amor* (2005, Anahí Berneri), *Bolívia* (Adrián Caetano, 2001), entre outros.

Esse mesmo elemento e as dimensões relacionais, como embates, que nele se desdobram também continuam a operar no cinema pós-2010, em filmes como: *El futuro perfecto* (Nele Wohlatz, 2017), *Historia del miedo* (Benjamin Naishtat, 2014), *Barrefondo* (Jorge Leandro Colás, 2017), *Los Decentes* (Lukas Valenta Rinner, 2017), *Invisible* (Pablo Giorgelli, 2017), *Los dueños* (Agustín Toscano, Ezequiel Radusky, 2013), etc.

Através dessas observações, é possível incorporar, no cinema argentino, as constatações de Souto (2018) em relação aos filmes brasileiros contemporâneos. Segundo a autora, há um revitalizar da categoria de classe nas produções dos últimos anos de modo que o embate entre diferentes classes tem sido realizado através de uma figura do “invasor”, normalmente representado por um personagem de determinada classe que adentra em um *espacio* de outra. Por consequência, o invasor se define através de um ponto de vista intimamente relacionado com um lugar e ambiente, partindo de uma diferenciação afetiva, figura que é estabelecida e, pode-se associar a proposta de Ahmed (2004, p.48, grifo nosso¹¹⁷) como uma polarização entre “nós/eles”, inserindo o outro como possibilidade de causar danos: “Superfícies corporais emergem ao 'sentir' a presença do outro como causa de ferimento ou como uma forma de *intrusión*. Os signos do ódio tomam forma evocando um

¹¹⁷ “Bodies surface by 'feeling' the presence of others as the cause of injury or as a form of intrusion. The signs of hate surface by evoking a sense of threat and risk, but one that cannot be simply located or found.”

sentido de ameaça ou risco, mas que não pode ser simplesmente localizada ou encontrada”.

Classe, portanto, traz constantemente à tona a dimensão de encontro (e disputa), acionando, segundo Souto (2018, p.176), a noção de território, que, de modo geral: “envolve a referência implícita à noção de limite, que exprime a relação que um grupo mantém com uma parcela de espaço.” Desse modo, perceber esses embates é também observar as relações de poder de determinado ambiente e suas dinâmicas de territorialização e possibilidades desterritorialização.

Entretanto, ao recuperar as similaridades das investigações de autoras como Barrenha (2016), Andermann (2012), Page (2009) e Souto (2018), propõe-se seguir um caminho que acione as categorias identificadas por essas pesquisadoras para além do foco nas construções narrativas de representação do espaço e das relações narrativas de classe. Entende-se que os filmes que serão analisados neste capítulo operam também uma dinâmica imaterial preponderantemente em operações do corpo e materialidade fílmica, visando uma circulação afetiva e acionando as categorias de trabalho precarizado e espaço, na construção de uma espécie de medo e tensão, que é despejada sobre o espectador.

Ao articular a noção de espaço com uma circulação de afetos e intensidades pelo sistema formal fílmico, é possível se aproximar do conceito de “atmosfera fílmica”, já que este possui íntima relação com a espacialidade no cinema e inserção do espectador na *mise en scène*. Como definido por Gil (2005, p.30): “A dinâmica da atmosfera é uma dinâmica dos afectos. A primeira torna-se presente quando a segunda está exteriorizada.”

Nesse sentido, visa-se a compreensão dos filmes *Los decentes* (Lukas Valenta Rinner, 2017) e *Los Dueños* (Agustín Toscano, Ezequiel Radusky, 2013) como colocando em movimento, através do corpo fílmico, tensões que dizem respeito a uma historicidade das relações de trabalho precárias, próprias do contexto contemporâneo argentino. Ambos os filmes recuperam a noção de espaço e território para, a partir de disputas, criar um movimento duplo de expressão da precariedade das relações e criação de rupturas em uma hierarquia social. Isto é, partem de uma definição material de classe popular para exploração de questões imateriais que se desdobram desse lugar no social.

A noção de corpos em disputa no espaço, ativa, desse modo, linhas de poder que se explicitam pelas reverberações atmosféricas, fruto da movimentação entre corpo em tela e corpo fílmico. Nesse sentido, é sintomático que tanto Barrenha (2016) quanto Andermann (2012) identifiquem nesses filmes a ideia de *circulação* e movimentação (tanto de pessoas, objetos e lugares) como uma espécie de padrão no cinema argentino contemporâneo:

A constante circulação é um elemento primordial nas produções selecionadas, como venho discutindo desde o início do texto, sendo um assunto que aparece e reaparece conforme avançam as análises. Mesmo que, por vezes, a *mise en scène* pareça tentar abafar a circulação, os personagens seguem em movimento, em contínua agitação, tanto em exteriores quanto em interiores. Esses deslocamentos se configuram, especialmente, como perambulação, como fuga ou como uma fusão de ambos. [BARRENHA, 2016, p.150]

A partir disso, é possível entender esse fluxo constante como o que favorece a reverberação afetiva pois, a concepção base de Espinosa (2015¹¹⁸, p.261) define o afeto como emergindo do encontro, de modo que: “Qualquer coisa pode ser, por acidente, causa de Alegria, Tristeza ou desejo”. Dessa forma, a concepção de acaso implicitamente diz respeito a noção de circulação e choque/encontro entre corpos no mundo, que será aprofundada neste capítulo.

Antes de explorar as questões próprias da tessitura fílmica na construção de tensões e medo de classe, é importante ressaltar a dimensão relacional que também perpassa e forma esses corpos laborais, ou seja, aprofundando a concepção de afeto como o que molda as fronteiras entre Eu e Outro, como uma *circulação* na qual todo sujeito já nasce envolto e que direciona determinados corpos para certos lugares e não outros, ou seja, corpos como parte: “(...) de um movimento de desejos que não é meu, mas no qual estou implicado.” (SAFATLE, 2015, p.14). Com isso, é possível a associação entre os conceitos de “economia afetiva” (AHMED, 2004) e “circuito dos afetos” (SAFATLE, 2015), que se explora a seguir.

2.1 Economia afetiva/circuito dos afetos: gestão social do medo e sua dimensão amorosa

Sara Ahmed (2004) elabora, em seu livro *The Cultural Politics Of Emotion*, um modelo político das emoções¹¹⁹, no qual analisa a sociabilidade da emoção como formadora de superfícies e barreiras imateriais no mundo. Partindo disso, a autora toma como base a

¹¹⁸ Publicado originalmente em 1677.

¹¹⁹ A partir das discussões entre os termos “afeto” e “emoção” realizadas na introdução deste trabalho, opta-se pelo uso do termo “emoção” apenas nas citações que envolvem Ahmed (2004) ou quando em referência às sensações que são atribuídas à determinadas emoções como, por exemplo, sensações corporais de arrepios, proteção, hiperventilação, etc, que usualmente são associadas ao medo e ansiedade. Já o termo “afeto” é utilizado em referência a sensações mais difusas, que parecem não possuir uma forma socialmente e psicologicamente determinada. Essa distinção, como já destacado, é utilizada de modo a facilitar a fluidez de leitura do texto, seguindo o pensamento de Ahmed (2004), Del Río (2008) e, como apontado também por Paasonnen (2011, p.28): “Por fim, isolar afeto da emoção equivale a uma tarefa impossível”. (“*Ultimately, isolating affect from emotion amounts to an impossible task*”).

circulação dos objetos enquanto foco para a análise afetiva, formulação que visa desafiar a noção de que um sujeito ou “Eu” seja proprietário das sensações, já que essas são produto dos choques e atritos entre objetos e signos¹²⁰ no mundo.

Para definir a noção de “objetos em relação”, Ahmed contrapõe dois modelos gerais identificados na psicologia, que denomina “de dentro para fora” e “de fora para dentro”. Ambos partem de um paradigma expresso como “eu tenho emoções, e elas são minhas” (AHMED, 2004, p.8¹²¹), ou seja, de uma presunção da interioridade das emoções. De modo geral, o modelo “de dentro para fora” propõe que um Eu possuidor de sensações dentro de si as projeta para o exterior, ao encontro de Outros e outros objetos. Já o modelo “de fora para dentro” entende que a emoção não é uma auto-expressão do indivíduo, mas uma forma sociológica, isto é, que sensações vem de fora e das relações sociais para serem colocadas sobre os sujeitos.

O problema de ambas as definições, de acordo com Ahmed, é que presumem uma delimitação precisa de um “dentro” e um “fora”. Em outras palavras, partem do pressuposto de que corpo individual e corpo social são em si já objetivamente constituídos para, em seguida, expressarem sensações e emoções, além de assumirem que esses são elementos que o indivíduo ou o social possuem *a priori*. Através disso, a autora propõe um tipo de tensionamento entre essas duas concepções, entendendo que os objetos e emoções são “efeitos de circulação” (*effects of circulation*), quer dizer: “emoções são essenciais para a constituição do psíquico e social como objetos, um processo que sugere que a 'objetividade' do psíquico e social é um efeito em vez de uma causa” (AHMED, 2004, p.10¹²²).

Há, mesmo que a pesquisadora não recupere diretamente Espinosa¹²³ ao delinear esse modelo, uma semelhança com o pensamento do filósofo. Em sua Proposição XIII da Parte II

¹²⁰ É importante destacar que no original em inglês esse termo aparece como “*sign*”, que pode ser traduzido como “signo” ou “sinal”. Opta-se pela tradução “signo” pois esta acaba por invocar uma dimensão de unidade complexa e sensorial, com aspectos materiais e imateriais, que é próxima do modo com que a palavra é utilizada por Ahmed (2004). Porém, cumpre ressaltar que não há relação direta entre o termo (e sua tradução) com o vocabulário teórico da semiologia e, principalmente, da semiótica, no trabalho da autora. Essas relações são possíveis mas não são referências em seu trabalho.

¹²¹ “In a psychological model, I have feelings, and they are mine.”

¹²² “My model refuses the abbreviation of the 'and'. Rather, I suggest that emotions are crucial to the very constitution of the psychic and social as objects, a process which suggests that the 'objectivity' of the psychic and social is an effect rather than a cause”.

¹²³ Ahmed (2004, p.208) se utiliza principalmente da psicanálise e do processo de acumulação marxista (no qual o afeto circula e acumula sobre objetos no decorrer do tempo). Na segunda edição de sua obra, em 2014 (dez anos depois de seu primeiro lançamento) é interessante observar que a autora escreve um posfácio, no qual realiza um tipo de *mea culpa*, em que reconhece a preponderância dada a Freud “provavelmente mais do que eu o utilizaria se estivesse escrevendo este livro agora”. “(...) *drawing on psychoanalysis (probably more than I would if I was writing this book now (...))*”. Com isso, ressalta-se que, mesmo sem fazer referência direta a Espinosa, ele está presente implicitamente na economia afetiva desenvolvida por Ahmed, já que a mesma o entende como “ponto de referência crucial”.

do livro *Ética*, ele discorre sobre a relação entre corpo e mente, argumentando que “O objeto da ideia que constitui a Mente humana é o Corpo, ou seja, um modo certo da Extensão, *existente em ato*, e nada outro.” (ESPINOSA, 2015, p.149). Grosso modo, diz respeito a como as ideias da mente são reflexos e determinações das afecções do corpo, ou seja, a ideia surge em conjunto com o modo e presença de, por exemplo, um corpo A afetando um corpo B que, por sua vez, afetaria um corpo C e assim por diante. Nesse sentido, é o movimento e circulação, a existência de um corpo afetado no mundo que reflete o modo como este é percebido, pois: “o Corpo humano existe tal como o sentimos” (ESPINOSA, 2015, p.149). A noção de “economia afetiva”, portanto, tem ecos nessa proposta de dinâmica, a qual também se determina através do Lema I dessa mesma proposição: “Os corpos se distinguem uns dos outros em razão do movimento e do repouso, da rapidez e da lentidão, e não em razão da substância.” (ESPINOSA, 2015, p.151)

Afeto, em suas definições, diz respeito ao processo de constituição profundamente enraizado em dinâmicas de sociabilidade e, por este motivo, perturba os limites, demarcações e representações precisas do que seria um interior e exterior. A imbricação enraizada nos circuitos de afetos, segundo Safatle (2015, p.38), serve a entender não só o aspecto individual, mas também um cenário amplo: “Por isso, ela é a base para a compreensão tanto das formas de *instauração sensível da vida psíquica* quanto da natureza social de tal instauração.”

Ressignificando a proposta da filosofia espinosana¹²⁴ e trazendo sua noção de afetos como fruto dos encontros, teóricos como Ahmed (2004) e Safatle (2015), buscam repensar uma “gramática” na qual o social e o individual se determinam, a primeira com o conceito de “economia afetiva” e, o segundo, com a noção “circuito de afetos”. Apesar de diferenças em relação a propostas e perguntas de pesquisa, ambos autores se referem a uma dinâmica de movimentação que cria adesão ou não a determinados modos de vida e não outros. Isto é, a aquiescência ou não as formas hegemônicas de existência no mundo dependem desse deslocamento de afetos:

Devemos ter sempre em mente que formas de vida determinadas se fundamentam em afetos específicos, ou seja, elas precisam de tais afetos para continuar a se repetir, a impor seus modos de ordenamento definindo, com isso, o campo dos possíveis. Há uma adesão social construída através das afecções. Nesse sentido, quando sociedades se transformam, abrindo-se à produção de formas singulares de vida, os

¹²⁴ De modo genérico, a base de toda *Ética* de Espinosa se baseia na noção de que Deus (aquilo que é, infinito em seus atributos cuja essência é também infinidade) é a substância do universo da qual todos os seres e objetos são reflexos, ou modos, afecções dessa substância ilimitada. Nesse sentido, teóricos recentes têm recuperado sua filosofia mas procurando repensar e resignificar o aspecto do divino no mundo laico contemporâneo.

afetos começam a circular de outra forma, a agenciar-se de maneira a produzir outros objetos e efeitos. [SAFATLE, 2015, p.16]

Ou seja, o corpo não é apenas o local no qual os afetos se manifestam, mas é também produto desses encontros, já que: “As afecções constroem o corpo em sua geografia, em suas regiões de intensidade, em sua responsividade” (SAFATLE, 2015, p.20). A partir disso, é interessante recuperar a noção não apenas de “circuito”, mas de “economia” como teorizada por Ahmed (2004), pois a medida que circulam essas intensidades, as mesmas tendem a se aderir e consolidar temporariamente sobre determinados corpos, questão que permite pensar politicamente o afeto, afinal, é a movimentação entre esses signos e objetos que se converte em aderência de afeto:

[...] *envolvendo relações de diferença e deslocamento sem valor positivo.* Isto é, emoções trabalham como uma forma de capital: afeto não reside positivamente no signo ou *commodity*, mas é produzido como um efeito de sua circulação. (...) Signos aumentam em valor afetivo como um efeito do movimento entre signos: quanto mais os signos circulam, mais afetivos eles se tornam. [AHMED, 2004, p.45¹²⁵]

A autora propõe uma acumulação das emoções como uma forma de “valor afetivo” (*affetive value*). Nesse sentido, Ahmed inverte a proposição marxista de que a dimensão emotiva/afetiva, na produção, é apagada pelo valor monetário do produto, ou seja, o sofrimento do trabalhador apagado no produto final. Na dinâmica cultural afetiva, esse processo de acumulação se distingue na medida em que são as histórias de produção das emoções sobre determinados objetos e corpos que se apagam com o tempo, de modo a tornar corpos dotados de intensidades as quais são tomadas como naturais, biológicas ou orgânicas: “Em outras palavras, 'sentimentos' se tornam 'fetiches', qualidades que parecem residir em objetos, somente através de um apagamento da história de sua produção e circulação.” (AHMED, 2004, p.11¹²⁶)

Nesse sentido, o trabalho de análise e entendimento dos afetos é o de recuperar as histórias de associação que colocam determinados corpos fixados a determinados lugares. Um exemplo claro é pensar a dimensão imaterial que circula sobre os corpos das classes

¹²⁵ “*as involving relationships of difference and displacement without positive value.* That is, emotions work as a form of capital: affect does not reside positively in the sign or commodity, but is produced as an effect of its circulation (...) Signs increase in affective value as an effect of the movement between signs: the more signs circulate, the more affective they become.”

¹²⁶ “In other words, 'feelings' become 'fetishes', qualities that seem to reside in objects, only through an erasure of the history of their production and circulation.”

populares¹²⁷, não apenas enquanto pertencimento à determinado posicionamento precarizado na estratificação social, mas também na dimensão de circulação desses sujeitos sobre certos espaços (e não outros), que são recuperados pelos filmes aqui estudados. Ou seja, a categoria classe opera a partir de uma dimensão econômica da divisão do trabalho (objetiva e estrutural) e outra que é política (de poder e ocupação) que diz respeito aos “vários [que] são os sujeitos da luta de classes e múltiplas são as lutas pelo reconhecimento e emancipação” (LOSURDO, 2015, n.p.). Dessas duas características se desdobra a complexidade de trabalhar com essa categoria e torna evidente o seu caráter fugidio.

Um exemplo interessante ressaltado constantemente por Losurdo (2015, n.p.) diz respeito a presença do feminismo na história como a “terceira grande luta de classe emancipadora”¹²⁸ que encontra barreiras para seu reconhecimento e emancipação enquanto embate entre sujeitos da mesma classe operária. Nesse sentido, essas disputas se dividem entre dois paradigmas: 1) luta pela redistribuição (material), 2) luta pelo reconhecimento, que: “tem como alvo as relações de coerção e os processos de desumanização que constituem a sociedade capitalista.” Esses dois fatores, de certo modo, são interdependentes mas, a circulação afetiva se localiza principalmente no segundo pólo.

No caso feminino, essas relações partem do que o autor chama de uma tradição liberal que, por muitos anos, considerava óbvia a exclusão dos direitos políticos da mulher igualando seu papel social ao de uma criança pois, segundo essa visão, ambos têm semelhança em sua “(...) ausência da maturidade necessária para participar da vida política” (LOSURDO, 2015, n.p.).

É a partir dessas relações que recupera-se o argumento de Ahmed (2004) de que um corpo é um corpo, em si ausente de significados e intensidades, essas que só são possíveis graças a dinâmica de circulação afetiva. De modo geral, o que essas associações entre autores de vertentes teóricas diferentes trazem para os questionamentos aqui propostos, é de uma história de contatos, via organização dos afetos, colocada sobre o corpo feminino e de classe, que tem como consequência seu reflexo na luta de classes e na contraposição a um discurso histórico, determinante de certos corpos a certos lugares a partir de um argumento de suposição naturalista:

¹²⁷ Ver Capítulo 1.

¹²⁸ A primeira como operário explorado *versus* burguesia e a segunda se expressa pela luta anti-colonialista, dentro da qual as noções de raça/etnia também se localizam. “Em geral, o sistema capitalista se apresenta como um conjunto de relações mais ou menos servis impostas por um povo sobre outro no âmbito internacional, por uma classe sobre outra no âmbito de um país singular e pelo homem sobre a mulher no âmbito de uma mesma classe.” (LOSURDO, 2015, n.p.)

[...] Por séculos, a discriminação contra as classes subalternas, os povos coloniais ou as mulheres foi motivada por sua *suposta incapacidade* de elevar-se realmente acima do estado de natureza, a argumentar em termos rigorosa e abstratamente lógicos e por sua falta de coragem e de espírito guerreiro, por sua tendência a se deixar guiar pelos sentimentos e pela emotividade. [LOSURDO, 2015, n.p., grifo nosso]

Além da hierarquia entre razão e emoção, própria da modernidade e da herança iluminista, sobre esses corpos se depositam uma funcionalidade supostamente natural e biológica. Ahmed (2004) realiza um argumento próximo ao de Losurdo (2015) ao entender que o feminismo e o estereótipo da “feminista hostil” vem dessa história de circulação que aproxima esse corpo à natureza, portanto, à irracionalidade e infantilidade, escapando da capacidade de “juízo político”, o que exemplifica a circulação afetiva como política, na medida em que se traduz em:

[...] uma hierarquia entre sujeitos: enquanto pensamento e razão são identificados com o masculino e o sujeito Ocidental, emoções e corpos são associados com feminilidade e Outros racializados. Essa projeção da emoção em direção aos corpos dos outros não só trabalha para excluir os outros dos domínios do pensamento e racionalidade, mas também trabalha para ocultar os aspectos emocionais e corporificados do pensamento e da razão (...) as 'verdades' desse mundo são dependentes das emoções, em como elas movem os sujeitos, e os grudam juntos. [AHMED, 2004, p.170¹²⁹]

Essa dinâmica reforça que sensações não residem *positivamente* nos sujeitos, já que esses moldam e são moldados pela circulação afetiva. Com isso, a noção de “pegajoso/viscoso” (*stickiness*) diz respeito ao modo com que determinadas associações passadas “grudam” sobre determinados corpos, que se tornam pegajosos: “ou saturados de afeto, como locais de tensão pessoal e social (AHMED, 2004, p.11¹³⁰)”. Saturação ou acumulação que pode também ser denominada como “historicidade impregnada” sobre objetos e corpos, já que implica em contatos passados que permanecem presentes de modo consciente ou não, como uma “ausência presente de história¹³¹”, como denomina a autora.

¹²⁹ “This hierarchy clearly translates into a hierarchy between subjects: whilst thought and reason are identified with the masculine and Western subject, emotions and bodies are associated with femininity and racial others. This projection of emotion onto the bodies of others not only works to exclude others from the realms of thought and rationality, but also works to conceal the emotional and embodied aspects of thought and reason (...) the 'truths' of this world are dependent on emotions, on how they move subjects, and stick them together.”

¹³⁰ “Such objects become sticky, or saturated with affect, as sites of personal and social tension.”

¹³¹ “Ausência presente” ressoa ao referencial freudiano da autora pois, de certo modo, se aproxima da noção de inconsciente (id) e consciente (ego), com a mediação (super-ego) na psicanálise, no sentido de que determinadas sensações que se aderem a objetos e corpos remetem a histórias passadas que se localizam no id e se deslocam parcialmente para o Ego sem que seja possível estabelecer a relação direta com o momento do trauma. Isto é,

Ao tentar entender (de modo parecido com as questões de Ahmed) o movimento de fixação de normas e se perguntar como seria possível alcançar mudanças sociais, Safatle (2015, p.20) propõe que sociedades são “circuitos” de afetos, pois alguns se repetem, ou seja, se aderem e, mudanças, portanto, tem a ver com o deslocamento, desaparecimento ou surgimento de outros: “a partir da maneira como afetos determinados produzem modos específicos de encarnação.” O que parece afastar os dois autores é a diferenciação que Ahmed faz em termos de pensar não o afeto por si só como em movimento, mas como ele emerge e se organiza a partir do encontro com corpos específicos em suas historicidades, como afetos determinados surgem a partir de corpos que já estão pegajosos. O ponto de partida de Safatle é entender quais sentimentos organizam o campo político, já Ahmed parte da circulação de corpos já saturados como; corpos indígenas, negros, homossexuais, estrangeiros e de gênero¹³².

Todos os corpos e objetos no mundo se moldam como alvo desse circuito afetivo. O social enquanto campo habitado, dentro do qual se nasce já com afetos moldados e direcionados em relação ao corpo, é denominado por Safatle (2015, p.50, grifo nosso) como uma *aisthesis* compartilhada e dinâmica. A política, para o autor, seria a “(...) prática de confrontação com acontecimentos que desorientam a *aisthesis* do tempo e do *espaço*, assim como o caráter regular das normas e *dos lugares a serem ocupados*.”

Aisthesis seria uma espécie de atmosfera histórica e presente na qual todos os sujeitos habitam e se localizam em um espaço-tempo. Um esquema sensório-motor com suas pré-esse passado não é voluntário ou controlável, mas se evidencia constantemente através da relação com o tempo presente.

¹³² A base teórica de ambos autores se converge, mas divergem nas suas abordagens analíticas. Safatle (2015, p.22) está interessado em explorar a despossessão enquanto desagregação do Eu (Ego) como uma afirmação do desamparo, que é capaz, segundo o autor, de produzir potências, outros possíveis. Grosso modo, pensa uma desorganização de normatividades e des-identificação de modo a gerar “corpos em errância, corpos desprovidos da capacidade de estabilizar o movimento próprio aos sujeitos através de um processo de inscrição de partes em uma totalidade.”

Já Ahmed (2004) procura pensar corpos que têm uma historicidade que os exclui justamente por não fazerem parte dessa totalidade, ou seja, a despossessão para determinados corpos teria o aspecto da impossibilidade de se constituírem como parte, se tornando, com o passar do tempo, violência sobre suas existências. Um exemplo de contraste poderia se dar a partir do desamparo que perpassa as “sensações *queer*”: “Desconforto é uma sensação de desorientação: o corpo de um se sente fora de lugar, esquisito, perturbado. Eu conheço bem essa sensação, o senso de estar fora de lugar e alienação envolve uma consciência aguda da superfície do próprio corpo, a qual aparece *como uma* superfície (...) o que em si é uma sensação desconfortável, uma restrição no que um pode fazer com o corpo, e outros corpos, em um espaço social.” “*Discomfort is a feeling of disorientation: one's body feels out of place, awkward, unsettled. I know that feeling too well, the sense of out-of-place-ness and estrangement involves an acute awareness of the surface of one's body, which appears as a surface (...) which is itself an uncomfortable feeling, a restriction on what one can do with one's body, and another's body, in social space.*” (AHMED, 2004, p.148)

Traçar uma discussão entre os dois autores seria interessante para entender as ambivalências de uma dinâmica de des-identificação como base para a violência sobre a percepção de si em determinados corpos como os *queer* e os modos que o desamparo opera como abertura de potências. Mas, infelizmente, tal discussão ultrapassaria os limites e objetivos deste capítulo.

definições de leitura dos corpos, posicionamento e direcionamento das sensações e movimentos de modo a imergir sujeitos em um circuito de “afecções orgânicas” que se diferem, de acordo com Safatle (2015) de um modelo político clássico baseado em “deliberações racionais”.

Novamente, a noção kinética, de movimento sobre um espaço é invocada e, é nela que essas relações residem. Movimento e interconexão desse circuito/economia que, ao resgatar Espinosa (2015, p.153), diz respeito a premissa básica de o movimento dos corpos se determinar por uma espécie de mutualidade enquanto reflexo ou, em outras palavras, um corpo se move até que seja parado por outro: “Um corpo em movimento ou em repouso deveu ser determinado ao movimento ou ao repouso por outro corpo, que também foi determinado ao movimento ou ao repouso por outro, e este por sua vez por outro, e assim ao infinito.”

A paragem ou diminuição de movimento de um determinado corpo propicia a possibilidade de movimentação de outro e, ao inserir nessa mobilidade a historicidade e viscosidade que se aderem a determinados corpos, a aproximação destes constitui “essa sociabilidade que passa pela *aisthesis* e que, em sua dimensão mais importante, constrói vínculos inconscientes” (SAFATLE, 2015, p.38). Daí se retira as relações de poder e micropolíticas, processos na vida cotidiana que perpassam os corpos na *aisthesis*, entendida como uma atmosfera, um regime sensível no qual os espaços se tornam saturados de “sensações compartilhadas”, ou seja: “emoções podem envolver 'ser movido' para alguns precisamente por fixar outros como 'possuindo' certas características” (AHMED, 2004, p.11¹³³).

Algumas emoções e afetos associados a estas impressões têm afinidades, de certa forma, mais intensas de espacialidade e mobilidade dos corpos. Observa-se nos dois autores a prevalência de circuitos/economias afetivas, ao precisarem as relações políticas do mundo contemporâneo, de três emoções que se relacionam: amor, medo e ódio. Em síntese, a dinâmica que as envolve diz respeito a um processo de proteção de algo que amo, através da sensação de perigo ou dano (medo) e, com isso, definindo um Outro como ameaçador. Estabelece-se um espaço/ser, o qual se ama, e se teme que seja ferido por um Outro dotado de uma viscosidade ameaçadora, lógica essa que é apresentada já em Espinosa (2015, p.273) na Proposição XXII da Parte II, na qual trata das origens e naturezas dos afetos: “Se imaginamos que alguém afeta de Alegria a coisa que amamos, seremos afetados de Amor a ele. Se, ao contrário, imaginamos que ele a afeta de Tristeza, inversamente também seremos afetados de

¹³³ “(...) emotions may involve 'being moved' for some precisely by fixing others as 'having' certain characteristics.”

Ódio contra ele.”

As raízes do investimento nessas emoções hoje, de acordo com Safatle (2015, p.17), se manifestam na própria concepção de um mundo globalizado e em sociedades neoliberais, nas quais a concepção de indivíduo livre em busca de satisfação é a essência estruturante do social. Safatle argumenta que a gestão social do medo é indissociável desse modo de organização da vida: “O que pode nos explicar por que a liberdade tal como compreendida em sociedades cujo modelo de inscrição se dá a partir da determinação de sujeitos sob a forma de indivíduos é paga pela definição do outro como uma espécie de 'invasor potencial' (...)”

Ahmed (2004) denomina esse processo “ontologia da insegurança”, produtora de crises e ameaças para que se justifique, com isso, a elaboração de novos sistemas de seguridade e fronteiras. O resultado dessa produção seriam efeitos de divisão e manutenção daquilo que já existe, pois modificar implicaria em abrir a possibilidade de que aquilo esteja sob ameaça. Essa lógica afetiva opera na organização política, mas pode ser exemplificada, segundo a autora, com um fato cotidiano e comum como, por exemplo, o cuidado para com objetos que se ama e o medo inerente de que estes sejam feridos ou se quebrem. A dinâmica amorosa se fundamenta em um processo ansioso, que envolve sensações associadas ao medo e proteção.

Nesse sentido, convém lembrar os reflexos da inflexão neoliberal argentina assinaladas por Svampa (2005), como geradoras de um outro modelo de cidadania baseado essencialmente em três eixos: patrimônio/propriedade individual, consumo e autorregulação. A individuação do social, o entendimento de cidadão como consumidor e possuidor de bens, produzem uma tendência de separação por parte das classes médias e altas que a autora denomina uma “autossegregação”. Um outro mapa sócio-espacial é delineado, primeiro por uma ampliação das desigualdades sociais e, em seguida, por um desejo de homogeneidade de classe baseado em demandas de segurança, geradoras de “uma nova trama social e psicológica, atravessada por dilemas de confiabilidade e interação” (SVAMPA, 2005, p.80¹³⁴).

O reforço do modelo patrimonialista de cidadão e a “eficácia simbólica” (SVAMPA, 2005) proporciona a emergência de novas fronteiras sociais e de classe que, portanto, não são somente materiais. Safatle (2015, p.17) fala em uma mobilização e produção do medo como motor de coesão social, reflexo da defesa de predicados, os quais definem o indivíduo e o que este possui, que é proprietário. Com isso, há nesse tipo de organização a ampliação da *produção* da insegurança e uma cultura do “risco iminente e contínuo” de violação das

¹³⁴ “Así, las respuestas – tanto individuales como colectivas – ante la pérdida de cohesión social nos han ido confrontando con una nueva trama social y psicológica, atravesada por dilemas de confiabilidad e interacción.”

fronteiras individuais, que precisam ser incessantemente defendidas, pois estão na base de processos de reconhecimento e afirmação do indivíduo, já que sua afirmação passa agora a depender de seus predicados:

O medo como afeto político, por exemplo, tende a construir a imagem da sociedade como corpo tendencialmente paranóico, preso à lógica securitária do que deve se imunizar contra toda violência que coloca em risco o princípio unitário da vida social. Imunidade que precisa da perpetuação funcional de um estado potencial de insegurança absoluta vinda não apenas do risco exterior, mas da violência imanente da relação entre indivíduos. [SAFATLE, 2015, p.20]

Emerge, desse processo, a necessidade de criação de barreiras, tanto físicas quanto simbólicas, baseadas em estruturas polares que, segundo Svampa (2005), podem ser condensadas entre “amigo/inimigo” e “dentro/fora”. Casos significativos dessa lógica na Argentina são os chamados *countries* e bairros privados, emergentes nos arredores das principais cidades do país, principalmente a partir dos anos 1990. De acordo com Barrenha (2016, p.59), esses empreendimentos partem de uma lógica de divisão social na qual, além da privatização da vida (com escolas, sistema de segurança próprio, hospitais e até mesmo faculdades), materializam espacialmente a “consumação simbólica e efetiva de um imaginário que deixava os despossuídos de um sistema feroz de segregação 'portas afora' contribuindo para elevar as disparidades sociais e para a construção discursiva de sujeitos exitosos ou fracassados (...)”.

Como bem lembram Svampa (2005) e Safatle (2015), o imaginário neoliberal tem um alto nível de exigência sobre os indivíduos, visto que demanda um esforço de autorregulação, com fortes tendências à desarticulação de comunidades, pois pensa puramente o indivíduo e seus predicados. Com isso, esse tipo de construção afastada do “caos urbano” parte de um desejo de homogeneização das classes médias e altas de se distanciarem dos “perdedores” ou “fracassados” do modelo neoliberal, produzindo um tipo de aspiração comunitária baseada em uma diferenciação na estratificação social, visando excluir o Outro de classe, já que sua “base é cada vez menos a defesa de um 'estilo de vida verde', e cada vez mais o medo” (SVAMPA, 2015, p.81¹³⁵).

O medo, aqui fundamentado em uma “determinação por propriedade” (SAFATLE, 2015), opera a partir de um duplo movimento: em interiorização para aquilo que se possui e a

¹³⁵ “Mas aún, leído a partir de sus consecuencias políticas y sociales, este estilo de vida denota sin duda una aspiración comunitaria, cuya base es cada vez menos la defensa de un 'estilo de vida verde', y cada vez más el miedo.”

produção de um Outro ameaçador. Há, portanto, a manutenção de uma circulação na qual se perpetua a iminência deste Outro, parte de um exterior perigoso constantemente evitado, acarretando, desse modo, a casa e bens como “(...) o afeto da segurança do reencontro. Pois *a propriedade é, no fundo, um afeto; um afeto de segurança e amparo.*” (SAFATLE, 2015, p.164). Cria-se, assim, um núcleo complexo em que os laços afetivos amorosos (proteção), geradores de identificação e afirmação identitária dependem da possibilidade de se exteriorizar a agressividade e violência em um Outro constituído a partir da sua diferença em relação ao grupo¹³⁶.

Um paradoxo é criado nessa relação, pois ao se distanciar daquele objeto ou Outro que se tem medo, o movimento realizado, conforme Ahmed (2004, p.68¹³⁷), é o de retorno ao objeto de amor, de modo a que a “fantasia de preservação da vida” só se realiza pela ameaça de que esta se acabe. A necessidade dessa fantasia se reflete na formação de um “invólucro” protegido, um lar, que indica “que há uma relação entre espaço e mobilidade em jogo na organização diferencial do medo em si.”

Esse Outro exterior, ao ser incorporado na gestão do medo, se torna saturado/pegajoso de afetos ligados a apreensão, isto é, se transforma em objeto de sensações. A possibilidade de entendimento desse corpo como perigoso passa pela historicidade, criadora do que Ahmed (2004, p.66) chama de “leitura de contato” que envolve narrativas e fantasias constantemente em movimentação no campo social: “eu sugeriria que o movimento entre objetos em ambos os lados, o qual trabalha para juntar objetos como signos de ameaça, é moldado por múltiplas histórias. O movimento entre signos não tem origem na psique, mas é um traço de como tais histórias permanecem vivas no presente.”

A autora chama esse tipo de “mau contato” entre corpos como executando um “interpretar mal” (*misreading*), experiência essa enraizada em uma dimensão temporal que mistura passado (histórias ainda abertas), presente (momento atual) e futuro (antecipação de dano)¹³⁸. Nesse sentido, há uma afinidade entre a temporalidade de antecipação do medo,

¹³⁶ Um exemplo interessante e ilustrativo recuperado da teoria freudiana por Safatle (2015) é o caso do cristianismo, pois, no momento em que o apóstolo Paulo afirma o amor como condição suprema para união, a intolerância para com os não-cristãos se amplificou. São essas relações afetivas que Safatle reelabora ao entender os modos de sujeição e adoção às normas, propondo uma afirmação do desamparo e da despossessão como saída para abertura a outros tipos de circuitos de afetos. De modo geral, a proposta do autor é da destituição firme do Eu enquanto entidade rígida, fazendo com que se afirme uma “insegurança ontológica” a qual permite uma abertura as relações intersubjetivas, abertura ao Outro e rompimento de hierarquias que surgem da demarcação precisa do Eu.

¹³⁷ “But I want to suggest that fear is felt differently by different bodies, in the sense that there is a relationship to space and mobility at stake in the differential organisation of fear itself.”

¹³⁸ Outro debate interessante entre Safatle (2015) e Ahmed (2004) é a compreensão da esperança como afeto. Ambos trabalham com a temporalidade do medo e esperança como próximas, pois envolvem um horizonte de expectativas que, no primeiro caso, distanciam corpos e, no segundo, os aproximam. Entretanto, Safatle (2015,

esperança e ansiedade, mudando somente sua relação com o objeto. No caso do medo, é antecipação de ferida ou dano, da esperança, antecipação de felicidade e gozo. Por fim, ansiedade como antecipação de ferida ou dano mas, sem um objeto, ou seja, é um medo que circula e se adere entre diferentes objetos ao mesmo tempo.

Através dessa ampla discussão, é possível recuperar a possibilidade de se pensar os encontros entre determinados corpos e essas emoções gerando, como aponta Ahmed (2004), espaços dotados de intensidade. Uma noção importante nessa lógica, é a das superfícies que emergem a partir desses contatos, como uma atmosfera que passa a circular sobre um lugar. Nesse sentido, para a autora, o movimento corporal determina uma dimensão no ambiente que é imaterial. Como na citação inicial deste capítulo, a partir de um gesto, há a potência de intensificação de uma atmosfera favorável ou não para que um corpo se movimente, é o fluxo do medo que “contém alguns corpos de modo a que estes ocupem menos espaço. Com isso, emoções trabalham para alinhar espaço corporal com espaço social” (AHMED, 2004, p.69¹³⁹).

A política espacial do medo e ansiedade trabalha, portanto, de modo a propiciar que certo corpo social se movimente em função da paragem de outros corpos, em uma disputa de movimentação. É na construção da vulnerabilidade de um grupo em suas relações de dominação sobre um espaço, torna-se possível pensar a partir da compreensão das disputas entre sujeitos de classe, ou melhor, entre os “perdedores” e “ganhadores” do modelo neoliberal. Nesse sentido, torna-se sintomático que alguns filmes aqui trabalhados invoquem o embate de classes via atmosfera, ou seja, um certo estado ou disposição geral, na qual permeiam tensões e, em alguns casos, geram a explosão de violência que não é dramaturgicamente motivada.

O conceito de atmosfera ou “sintonização” (*attunement*) tem sido convocado nos últimos anos no campo dos estudos afetivos. No pós-facio comemorativo de dez anos do *The Cultural Politics of Emotion* (edição de 2014), Ahmed retoma essas discussões para pensar, novamente, como a noção de circulação afetiva se relaciona com o “humor/tom” dos espaços,

p.21) propõe que a esperança como afeto político também deva ser repensada pois “(...) Sempre o tempo da espera que nos retira da potencialidade própria ao instante (...)”. Já Ahmed (2004, p.185) argumenta que esperança “pode expandir os contornos do corpo, enquanto eles alcançam o que é possível (...) Desistir da esperança seria aceitar que um futuro desejado não é possível. Sem esperança, o futuro se tornaria impossível: corpos não o buscariam.” (“*hope may expand the contours of bodies, as they reach towards what is possible (...) to give up hope would be to accept that a desired future is not possible. Without hope, the future would become impossible: bodies would not reach for it*”) O problema da esperança, para a autora, se daria justamente em uma espécie de frustração causada pela superestimação do poder do indivíduo e nesse caso o investimento “esperançoso” se bastaria em si, como uma forma de esperança em um futuro, ou seja, como mantendo o “Ego ideal” e estável, de modo a que: “Esse investimento então entra no caminho de um processo de seguir em frente.” (*The attachment then gets in the way of a process of moving on.*)

¹³⁹ “(...) fear works to contain some bodies such that they take up less space. In this way, emotions work to align bodily space with social space.”

entendidos enquanto containers afetivos (*affective containers*). A partir da sintonização entre corpos em um ambiente, forma-se uma sociabilidade complexa na qual “somos afetados pelo que está ao redor, mas isso necessariamente decide *como* somos afetados” (AHMED, 2014, p.222¹⁴⁰). Nessa dinâmica surgem formas de sintonização e não-sintonização, que permitem a percepção da maneira com que sensações não apenas passam e se transformam, mas também como são capazes de parar sobre um espaço e como determinados afetos tem sua passagem bloqueada.

Um humor é um pouco como uma atmosfera: não é que apanhamos uma sensação de outra pessoa mas que somos apanhados em sensações que não são nossas. Note a implicação aqui que uma atmosfera é o que é com alguém, ou ao redor de alguém; se um corpo pode trazer uma atmosfera vívida *com* si, essa situação se torna vívida. Se uma atmosfera está ao entorno, ela é ainda gerada por aqueles que estão ao entorno, se tornando algo que pode ser 'renunciada' assim como 'captada' pelos outros. [AHMED, 2014, p.222¹⁴¹]

Dessa forma, Ahmed (2014) incorpora à sua formulação de sociabilidade afetiva “sentir *com*” o outro, em contato com, para sentir “*sobre com*” (*about with*), isto é, há um compartilhamento de sensações que circulam em um ambiente criando uma atmosfera de sintonia na qual alguns corpos não necessariamente se encaixam. Não é apenas contato entre os corpos, mas também como espaços são permeados de delimitações *sobre*, ou seja, um modo de sintonização própria o qual não deve ser colocada em crise ou há uma resistência que determina a entrada de alguns corpos sobre um espaço como causa da perda de sintonia. A importância de se pensar o adensamento e disputas em atmosferas se dá justamente pela “crise poder ser sobre *como objetos importam*. É através da crise que um objeto de sensação se torna mais claro ou distinto” (AHMED, 2014, p.223¹⁴²).

Para entender concretamente como esse tipo de dinâmica funciona, a autora recupera um exemplo cotidiano que aparece na literatura feminista contemporânea: uma sala na qual há uma atmosfera feliz, leve, onde pessoas compartilham piadas, quer dizer, em que corpos estão em sintonia até que alguém diz algo que soa para um corpo como ofensivo, uma piada que

¹⁴⁰ “Attunement might register *that* we are affected by what is around, but it does necessarily decide *how* we are affected.”

¹⁴¹ “A mood is thus rather like an atmosphere: it is not that we catch a feeling from another person but that we are caught up in feelings that are not our own. Note the implication here that an atmosphere is what is with someone, or around them; if a body might bring a lively atmosphere *with* them, that situation becomes lively. If an atmosphere is around, it is still generated by those who are around, becoming something that can be 'put down' as well as 'picked up' by others.”

¹⁴² “A crisis might be *how objects matter*. It is through crisis that an object of feeling becomes more clear or distinct.”

subjulga a mulher, por exemplo. Esse corpo feminino que se incomoda, ao parar de sorrir em conjunto com os outros, se torna “fora de tom” com o ambiente e pode ser interpretado como causa da perda de alegria no espaço, como causa da paragem da circulação dos corpos em sintonia até então. Com isso, esse corpo se torna pressionado a manter as coisas como estão: “Se eu paro de sorrir, me removo da intimidade corporal. Eu posso quebrar essa intimidade; ela pode quebrar como um jarro (...) Às vezes continuamos a rir porque temos medo de causar uma quebra” (AHMED, 2014, p.223¹⁴³).

Uma parede que é atmosférica e imaterial emerge no momento em que se sai de sintonia com o container afetivo. Alguns corpos, com isso, possuem uma historicidade que lhes dá uma atmosfera pesada, de medo e de tensão somente pela aproximação e, estes são forçados a não causar dissonância, pois são interpretados como *estranhos*, alienígenas afetivos (*affective aliens*¹⁴⁴) àquele ambiente. Um trabalho de afetos é realizado para que corpos que não pertencem a um espaço compartilhado permaneçam parados ou sejam forçados na dinâmica daquele lugar, precisam trabalhar para tornar outros confortáveis. Em suma, retorna-se a movimentação discutida no início desta seção em relação aos movimentos de alguns corpos como paragens de outros, uma disputa que é kinética. Isto é, os afetos materializam espaços e como estes devem ser habitados.

Partindo dessas perspectivas, pode-se convocar para as análises como essas obras invocam um sentido de contato que passa primordialmente pelo tecido fílmico. Portanto, faz-se necessária a elaboração dos modos com que o conceito de atmosfera é pensado no cinema como “figura fílmica” (GIL, 2005) e suas dimensões de contato e ressonância com o espectador via materialidade, visando entender os modos com que essas relações espaciais e políticas são construídas para além do corpo humano em tela e como se propõem a reverberar no convite feito pelo corpo fílmico para o corpo do espectador.

2.2 Atmosferas, materialidades e transbordamentos: relações entre forma e força

O conceito de atmosfera fílmica possui uma natureza fugidia e comumente é utilizado como um “tom geral” de uma obra, o que o torna indeterminado e sem uma precisão de

¹⁴³ “If I stop laughing, I withdraw from a bodily intimacy. I might break that intimacy; it can shatter like a jug (...) Sometimes we keep laughing because we fear causing a breakage.”

¹⁴⁴ Para uma elaboração mais aprofundada sobre as dinâmicas de felicidade e barreiras políticas em relação aos corpos *queer*, femininos e de raça, ver:

AHMED, Sara. **The promise of happiness**. Londres: Duke University Press, 2010.

AHMED, Sara. **Living a feminist life**. Londres: Duke University Press, 2017.

localização, seja na imagem ou no espectador. Ao se debruçar sobre como esse elemento opera no cinema, Inês Gil (2005) propõe que não há uma só atmosfera, mas esta se caracteriza por subdivisões, várias sub-atmosferas que operam em um complexo e em ritmos, de modo a formar um “sistema energético” ou projeção no espaço.

De modo amplo, atmosfera pode ser considerada como uma espécie de massa viscosa ou “meio envolvente” que conecta os diferentes componentes no cinema, organizando os tons da representação e atribuindo a esse complexo: qualidades, sentimentos e intensidades. Assim, tem ecos diretos no domínio daquilo que é indizível, que ultrapassa os sentidos da imagem e que evoca uma memória sensorial. Diz respeito a um espaço afetivo, como ressonância e “expressão da relação entre o indivíduo e o mundo” (GIL, 2005, p.19).

No entanto, antes de explorar esse conceito propriamente, faz-se relevante a diferenciação entre atmosfera, clima e ambiente, pois os três são constantemente utilizados pelo vocabulário teórico de forma indeterminada e indistinta. Esses termos são correlatos mas se distinguem da atmosfera, definida como algo que emana, que se descola de um objeto ou pessoa, diferente então de ambiente, que se localiza no pano de fundo da representação, sendo mais aparente e exposto. Já “clima” é como se define o tom geral da atmosfera, como, por exemplo, a coexistência de subatmosferas densas e tensas, gerando um “clima de terror”.

Devido a abstração inerente a esse conceito e sua natureza fugidia, Gil (2005) argumenta que sua proposta e caracterização não é definitiva e absoluta, entretanto, é possível definir a atmosfera cinematográfica entre “filmica” e “espectatorial”, a primeira se interessa pelos elementos visuais e sonoros em suas relações e, a segunda, diz respeito a vinculação que se instala entre espectador e filme a partir da crença na representação. Ambas possuem conexão com o conjunto organizado da composição cinematográfica e, podem ser estabelecidas do seguinte modo:

No cinema, a atmosfera pode ser <<fabricada>> através de meios fílmicos tais como a direção de actores, o trabalho da luz, do som, etc. Mas existem outras maneiras mais subtis como a utilização do fora-de-campo, a profundidade de campo, o (des)enquadramento, para mencionar só alguns dos componentes fílmicos que exprimem um certo tipo de atmosfera. Quando se cria uma atmosfera, cria-se também um certo ponto de vista, porque se dá uma certa perspectiva ao plano ou à cena. [GIL, 2005, p.14]

O trabalho entre esses meios na criação da atmosfera filmica é complexo por envolver principalmente o movimento e ritmos, que determinam uma atmosfera dominante de cada cena ou sequência, porém com sub-atmosferas pontuais que podem interferir ou se fundir a

essa dominância. Gil (2005) destaca o plano como um dos principais componentes na criação, por sua ligação direta com a representação do espaço, ou seja, grandes planos podendo transmitir uma maior quantidade de pulsações e os primeiros planos invocando uma certa dimensão claustrofóbica. Com isso, a atmosfera se subdivide entre quatro princípios fundamentais para a análise, que também são designados como “pequenas atmosferas”; atmosfera visual (construção do espaço, jogo de atores e tipo de cenário), atmosfera sonora (trabalho dos sons), atmosfera dramática (representação dos atores) e atmosfera plástica (papel do enquadramento, movimentação de câmera e aspectos cromáticos).

O conjunto que se forma a partir do dinamismo entre esses elementos determina a representação e como esta posiciona ou convida o espectador. Isto é, como se estabelece a “atmosfera espectral” enquanto aquilo que emerge da relação entre materialidade fílmica e corpo espectral. Esta é definida por Gil (2005) como a construção de excitações externas sobre os sentidos, determinadora do tipo de percepção da atmosfera e, em uma maior ou menor crença na realidade da representação. Desse modo, se entende a existência da presença de uma atmosfera intrínseca a tessitura fílmica, que invoca o espectador de modo a provocar outra que surge nesse encontro.

A partir disso, a autora elabora uma tipologia que estabelece a divisão entre atmosferas concretas e abstradas, ativas ou passivas. A concretude de uma atmosfera significa aquilo que é objetivamente representado e controlável, isto é, que é visível e auditivamente localizado em cena, como, por exemplo, um nevoeiro ou o som de vento. Isso permite uma análise que determine as funções narrativas desses aspectos concretos, que podem ou não influir nas decisões e obstáculos para os personagens, que possibilitando sua definição em termos narratológicos como passiva ou ativa sobre a diegese.

Em contraste com essa está a atmosfera abstrata, que se define como algo não visível, um elemento sensorial emanado, seja pelo plano, cena ou pela obra como um todo: “mas que não é visível porque não está <<materializada>> através de uma forma concreta. A atmosfera abstracta visual tem sempre uma origem e é através da sua fonte que adquire o seu sentido (GIL, 2005, p.35)”. Se divide entre “manifesta” e “latente”, a percepção da primeira se relaciona ao que não possui ambiguidades e é direto em suas associações como a relação entre medo e noite, som de ondas e ligação com relaxamento, lembrando, dessa forma, processos simbólicos e “quase uni-versais”. Já o aspecto latente, se relaciona ao que a autora chama de “pequenas percepções”, que se exprime através de processos ambíguos e menos tangíveis, isto é, que não está diretamente representada e depende das relações no interior do plano, em

suma: “A atmosfera latente pode ser criada a partir de um olhar, uma atitude ou uma situação.” (GIL, 2005, p.37)

Apesar da dependência entre atmosfera concreta e abstrata, interessa, a este trabalho, principalmente as dimensões latentes que emanam da materialidade fílmica. A associação entre uma dinâmica afetiva e atmosfera é indicada mas não explorada no livro de Gil (2005), justamente por sua proposta visar uma análise desse elemento como geração e potencialização de sentidos narrativos, vindo de uma herança da teoria do cinema que percebe o corpo como puramente em função da ação, conforme discutido anteriormente. Nesse sentido, é comum em suas observações a associação e subordinação da atmosfera tanto ao sentido (como significação) quanto ao contexto narrativo, indicando uma certa dependência semântica da atmosfera para que esta seja verdadeira, considerando: “que é importante sublinhar que a atmosfera não se limita a ser um <<efeito>>, ou uma simples *expressão estética sem verdadeiro sentido*. Assim sendo, provocar um efeito de nevoeiro unicamente para seduzir o olhar não cria uma verdadeira atmosfera” (GIL, 2005, p.38, grifo nosso).

Contudo, é importante a presença da palavra “afeto” no trabalho da pesquisadora e sua atenção para o aspecto do que é irrepresentável e não calculável na atmosfera, mas, por sua vez é sentido e percebido no contato com a obra, que tem sua exegese complexa mas que “é imanente ao mundo e toca profundamente o nosso afecto” (GIL, 2011, p.1). Ou seja, como uma presença imaterial que rege as relações no mundo, pois é energética e indutora de forças entre os elementos.

As definições de Gil (2005) são permeadas de uma retórica que envolve a conexão entre a dimensão dessa figura fílmica e o espaço da percepção corporal de si, isto é, ligada diretamente a uma consciência do estar no mundo e as sensações inerentes e imanentes a essa presença. A autora busca na psicanálise e na fenomenologia o entendimento primeiro de presença no real e as operações perceptivas que se realizam no indivíduo para, em seguida, repensá-las em relação a “atmosfera espectral” como aquilo que pulsa entre imagem e espectador.

Sua principal referência é o psiquiatra suíço Ludwig Binswanger¹⁴⁵, que utiliza da filosofia existencial para entender os processos de relação corpo e mundo na formação da consciência. Com isso, Binswanger é, de acordo com Gil (2005, p.19), um dos primeiros a se interessar pela “noção de atmosfera do ponto de vista fenomenológico”. Essa perspectiva está baseada em uma herança de “filósofos da experiência” como Ludwig Husserl e Merleau-

¹⁴⁵ BINSWANGER, Ludwig. **Le Problème de l'espace en psychopathologie**. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1998.

Ponty, que se opõem e pretendem ir além da oposição tradicional entre racionalismo (estruturas de conhecimento racional como formadoras do indivíduo) e empiricismo (experiência sensória como fonte primeira do saber). O aspecto “sensório” vindo dessa perspectiva fenomenológica, aparece no verbete “Experiência” no “*The Edinburg Dictionary Of Continental Philosophy*”, como um tipo vivência estética:

Sensação é em si imediatamente qualificada na visão, toque e audição; em estar orientado acima-abaixo, perto-longe e assim por diante; e em estar agradável, desagradável ou outro tipo de carga afetiva [...] Assim sendo, o sensório não é apenas uma qualidade sensorial internamente representada; sensação como uma qualidade é a manifestação daquilo que aparece na experiência consciente [...] O mundo, então, é o todo-abrangente meio de engajamento com a vivência em sua aparição manifesta [...] [PROTEVI, 2005, p.197-198¹⁴⁶]

A compreensão do sensório como um tipo de invólucro/atmosfera no qual se habita e com o qual se tem uma relação estética, permite se pensar o corpo em seus potenciais de reinvenção no cinema. Del Río (2008, p.114¹⁴⁷) recupera esse mesmo arcabouço fenomenológico para contrapor a teoria do cinema informada puramente pela psicanálise e, de heranças estruturalistas, para pensar, na tessitura fílmica, uma acepção do corpo não enquanto forma estática e fixada, mas sendo um processo de constante contato e o qual através do movimento “nunca alcança um estado final de unidade formal”. O corpo na fenomenologia, segundo a autora, permite uma compreensão deste inserido em suas possibilidades de ação, ou seja, para além das suas restrições e coerções.

Com isso, é fundamental que esse tipo de conexão teórica seja realizada pois permite esclarecer não só a relação da atmosfera espectral em correspondência a atmosfera fílmica, mas entender as potencialidades políticas que se abrem a partir desse conceito e suas implicações no contato entre os corpos. Em suma, investigar a atmosfera fílmica é buscar compreender também aquilo que “rege as relações do homem com o seu meio físico e afectivo. Não é por acaso que os expressionistas alemães a associavam à noção de *Stimmung* – um tipo de disposição de espírito e de alma emanante das <<coisas>> do mundo.” (GIL, 2005, p.18)

O espaço atmosférico (ou *thymique*) é, com isso, o lugar de reverberação e

¹⁴⁶ “Sensation is itself immediately qualified in vision, touch and hearing; in being oriented up-down, near-far and so on; and in being pleasing, displeasing or otherwise affectively laden (...) Sense as such is not just sensuous quality internally represented; sense as sensuous quality is the manifestness of that which appears in the conscious experience (...) The world, then, is the all-embracing milieu of living engagement and manifest appearing (...)”

¹⁴⁷ “(...) the body in process never achieves a final state of formal unity.”

ressonâncias de sensações que se prolongam das coisas do mundo, seja de indivíduos ou de objetos ligados diretamente a percepção afetiva, como uma espécie de viscosidade no ar. Uma impressão em particular que toca primeiramente os sentidos e que, no cinema, é construída pela disposição dos corpos, tipos de planos, dinâmica de duração destes através da montagem e suas relações com a paisagem sonora. É possível, com isso, associar o processo de constituição da atmosfera como figura fílmica com a proposta de Del Ríó (2008, p.35-36¹⁴⁸) da performance e relação entre os corpos no cinema (corpo fílmico, corpo em tela, corpo espectral) e a produção de forças nesses contatos, mas de modo a permear e colocar em movimento uma dinâmica de energias, isto é:

Em vez de pensar a performance como ou a *expressão ativa de uma interioridade autêntica* ou uma *inscrição passiva de uma opressão externa*, eu gostaria de considerar a performance como um evento material sempre em mudança que registra o impacto das pressões sociais e culturais no corpo de maneira ativa e criativa.

A atmosfera, a partir dessa associação, seria o elemento que constata no espaço fílmico os transbordamentos que emergem nos choques entre corpos e objetos, ou seja, o que carrega esse aspecto de viscosidade que Gil (2005) identifica como emanante desses elementos, de modo a carregar os planos de intensidade, densidade e se tornando um meio envolvente que está sempre em iminência e em transformação.

Entretanto, é relevante destacar outro ponto de discordância de Gil (2005, p.79) com o vocabulário que pretende-se recuperar para a argumentação da atmosfera latente como carga afetiva: a defesa do efeito de distanciamento como quebra da mimeses. A autora remonta o método brechtiano de afastamento do espectador, o não envolvimento sensório-afetivo com a representação como uma questão política, partindo da divisão entre razão e emoção que aponta os afetos como retirando a faculdade crítica do espectador. Seu argumento é o de que o: “distanciamento do homem às coisas cria a ausência de uma relação afetiva entre eles (o homem e as coisas). No cinema, a atmosfera espectral baseada no distanciamento é muito interessante porque é mais rica.”

É significativo que a proposta de uma estética política em Brecht apareça também nas discussões que Del Ríó (2008) faz em relação ao papel do *tableau vivant* nos filmes de Rainer W. Fassbinder. De acordo com a pesquisadora, durante o período da teoria do cinema de

¹⁴⁸ “Rather than thinking of performance as either the *active expression of authentic interiority* or the *passive inscription of external oppression*, I would like to consider performance as an ever-changing material event that registers the impact of social and cultural pressures on the body in an active and creative way.”

cunho representacional (anos 1970 até meados de 1990), a natureza política do espectador deve se dar a partir de uma estética da alienação, não sendo totalmente envolvido nos aspectos emocionais da representação. Nesse tipo de leitura, o *tableau* se define como interrupção da mobilidade natural do corpo, como esvaziamento do movimento corporal “e, por isso, cria um efeito de distanciamento que acorda a consciência crítica da participação inconsciente do corpo do espectador em processos sociais (...)” (DEL RÍO, 2008, p.68¹⁴⁹). O que essa suposição ignora, além do potencial da suspensão narrativa, é a dimensão performativa que o *tableau* possui como *container* de força e lócus de concentração energética, que pode ser liberado gradualmente ou de forma abrupta pelo filme. A autora exemplifica essa propriedade do *tableau* através de uma passagem de “O medo consome a alma” (Alemanha, 1974, *Angst essen Seele auf*, Rainer W. Fassbinder):

[...] Emmi (Brigitte Mira) apresenta Ali (El Hedi Ben Salem), seu muito mais jovem marido, marroquino, *gast-arbeiter*¹⁵⁰, para seus filhos racistas e intolerantes. Depois de Ali se encurvar de modo pronunciado para eles, o pan deliberado da câmera da esquerda para a direita acentua o choque dos filhos, colocando ênfase no seu silêncio esmagador e postura estática. Mas seguindo esse momento tipo *tableau*, um dos filhos se levanta da cadeira e começa a chutar a TV, liberando assim a agressão que ele e o resto dos seus irmãos estavam até o momento dolorosamente contendo. [DEL RÍO, 2008, p.68¹⁵¹]

Essa cena elucida o aspecto do plano como um *container* das relações de choque que se prolongam e descolam dos objetos/corpos em uma atmosfera densa. O *tableau*, pode-se argumentar, é um elemento atmosférico pela natureza de sua contenção de forças, de modo a criar uma dinâmica, assim como implicitamente se faz presente ao longo do trabalho de Gil (2005), mas argumentada por Del Río (2008), como a relação entre *forma* e *força*. A forma em relação ao conceito de atmosfera, opera como a construção espacial afetiva, como descrito anteriormente em Ahmed (2004), cria espaços afetivamente carregados e controla a dinâmica que envolve a transformação de forças e energias através das relações entre objetos, seres e paisagens.

Desse modo, ao procurar relacionar a dimensão dos circuitos afetivos e historicidade

¹⁴⁹ “(...) thereby creating a distancing effect that awakens the spectator's critical consciousness of the body's unconscious participation in social processes.”

¹⁵⁰ A expressão *gast-arbeiter* se refere ao programa alemão de “trabalhadores convidados”, principalmente operários que imigravam para a Alemanha em busca de trabalho.

¹⁵¹ “(...) Emmi (Brigitte Mira) introduces Ali (El Hedi Ben Salem), her much younger, Moroccan, *gast-arbeiter* husband to her racist, bigoted children. After Ali's pronounced bow to them, the camera's deliberate left-to-right pan accentuates the children's shock by laying emphasis on their over-whelming silence and static postures. But following this tableau-like moment, one of the children gets up from his chair and begins kicking the TV set, thereby unleashing the aggression he and the rest of his siblings have been thus far at pains to contain.”

impregnada às operações da forma fílmica, visa-se inserir a dinâmica de circulação e aderência que opera historicamente sobre determinados corpos como engendrando forças/viscosidades e o modo com que criam e transformam o espaço cinematográfico. A relação entre forma e força teria uma dinâmica política no sentido de que possui o potencial de manusear a viscosidade que opera sobre esses corpos e como esta transborda para o espectador, inserindo-o nessa relação. Desse modo, a atmosfera como figura fílmica tem como potência o retirar ou reforçar dessas circulações pelo modo como constrói as conexões entre indivíduo e mundo através da espacialidade.

Indicativo disso é o fato de a atmosfera fílmica ser também definida por Gil (2005) como um componente que ativa as memórias acumuladas ao longo do tempo no corpo espectral. Os elementos em relação no cinema visam invocar o acúmulo de memórias corporais, já que fenômenos físicos e sensações no real, têm correspondências psíquicas que são exploradas pela forma fílmica. A imagem em movimento possui uma imediatez geradora de fascínio que, segundo a autora, dilata o espaço e insere o espectador na representação: “Neste sentido, uma lembrança ligada aos sentidos pode transtornar a atmosfera na qual eu me encontro e posso ser transportada para uma atmosfera interior muito particular (que se prolonga para o exterior do meu corpo): o espaço da minha cabeça e da minha memória” (GIL, 2005, p.25).

Através disso, é possível trazer para uma teorização que contribui para a concepção da atmosfera voltada para o investimento sensorio e corporal, para além de um paradigma representativo, discutido por Del Río (2008, p.4¹⁵²), como possuindo uma dimensão estruturada, binária e mimética. Partindo de um outro tipo de relação com a tessitura fílmica, envolve “uma mobilização de circuitos afetivos que suplantam o investimento do espectador na imagem através de estruturas de representação, crença e mímeses”. Isto é, indo além da proposta de crença na realidade da representação como narrativa (e sequenciamento de ações) e, assim, visando explorar a materialidade e superfície da imagem nos seus aspectos sensoriais e afetivos. Dois conceitos relevantes dentro dessa teorização, e que contribuem para estas discussões são: “imagem háptica” de Laura Marks (2000) e “ressonância carnal”, de Susanna Paasonen (2011).

Ambas as autoras trazem para a teoria do audiovisual a proposta de pensar a relação com as imagens em uma dinâmica que difere de um regime puramente de identificação com a dimensão narrativa, pensando em como a sensorialidade é evocada no contato, isto é, existe

¹⁵² “(...) a mobilization of affective circuits that supersedes the viewer's investment in the image through representational structures of belief and mimesis.”

um tipo de saber e de memorização que se dá no corpo que pode ser ativada pelo audiovisual. Marks (2000) propõe que há uma complexidade no sensorio e que o cinema pode apelar para essa memória, solicitando sentidos que ele não tecnicamente pode representar:

Não é acidental que certas experiências são mais fáceis de serem 'gravadas' somente nos registros audiovisuais de toque, cheiro e gosto. O tecido da experiência cotidiana que tende a eludir registros visuais é codificada nestes sentidos. Sentidos que estão mais próximos do corpo, como o sentido do toque, são capazes de armazenar memórias poderosas que são perdidas no visual. Sentidos os quais imagens não podem ser gravadas (a despeito dos experimentos primitivos de realidade virtual) são repositórios de uma memória privada. [MARKS, 2000, p.130¹⁵³]

O aspecto cotidiano dessa relação de memorização importa no modo em que objetos e corpos guardam histórias e, emanam sensações associadas a eles, questão diretamente vinculada a conceituação da atmosfera por Gil (2005). O cinema invoca, através de sons e imagens, relações que não são “meramente cognitivas”, fundamento para o que Marks (2000) define como uma epistemologia tátil, que percebe o saber não como algo adquirido puramente via visão, mas também através do contato físico, significando uma forma de pensar com a pele. Nesse sentido, chama a presença desses elementos materialmente, indexicalmente e não de modo representativo, isto é, icônico, de semelhança estruturada. Entretanto, essas duas características se relacionam e coexistem pois tocam em uma “memória espontânea”, uma vez que “mesmo em suas formas mais abstratas, a representação simbólica deriva de uma fundamental relação mimética com o mundo” (MARKS, 2000, p.141¹⁵⁴).

O conceito de mimeses é recuperado pela autora como o pilar da epistemologia tátil, já que esta é um modo imanente de presenciar as coisas, porque a realidade é experienciada via qualidade material e perceptiva, de maneira que “envolve uma relação com o mundo da mimesis, em comparação a representação simbólica. Mimesis, do grego *mimeisthai*, 'imitar', sugere que se representa uma coisa ao agir como esta” (MARKS, 2000, p.138¹⁵⁵). Esse tipo de “saber mimético” das coisas nunca deixa de estar presente e associado as formas simbólicas como a linguagem, mas se relaciona com a maneira que é ou não cultivado. O

¹⁵³ “It is not accidental that certain experiences are most likely to be 'recorded' only in the nonaudiovisual registers of touch, smell, and taste. The fabric of everyday experience that tends to elude verbal or visual records is encoded in these senses. Senses that are closer to the body, like the sense of touch, are capable of storing powerful memories that are lost to the visual. Senses whose images cannot be recorded (the primitive experiments of virtual reality notwithstanding) are repositories of private memory.”

¹⁵⁴ “In fact, even in its most abstract forms, symbolic representation derives from a more fundamental, mimetic relationship to the world.”

¹⁵⁵ “(...) involves a relationship to the world of mimesis, as compared to symbolic representation. Mimesis, from the Greek *mimeisthai*, “to imitate”, suggests that one represents a thing by acting like it.”

Ocidente, de acordo com a autora, deixou de lado esse tipo de saber em função da divisão estrita entre racionalidade e sensorialidade, mas este se apresenta cada vez mais latente em obras contemporâneas¹⁵⁶.

Com isso, Marks (2000) propõe duas modalidades interdependentes de vinculação com a imagem: visualidade óptica e háptica. A noção de óptico se relaciona com o modo de ver a partir de uma distância, em uma separação entre o objeto que se percebe e, é a partir desse tipo de relacionamento com a imagem que noções como as de voyeurismo foram incorporadas ao cinema, pois infere que aquele ao olhar detém poder sobre o objeto percebido. Já o entendimento de visualidade háptica¹⁵⁷ compreende o olho como um órgão de toque, isto é, capaz de investir sensorialmente sobre a superfície da imagem, sobre a qual “o espectador percebe a textura tanto quanto o objeto na imagem. Enquanto a percepção óptica privilegia o poder representacional da imagem, a percepção háptica privilegia a presença material da imagem” (MARKS, 2000, p.163¹⁵⁸).

O relacionamento com esse tipo de organização imagética se dá, portanto, para além da noção tradicional de *identificação* com personagens e, pelo contrário, propõe um modo de encontro com a materialidade no qual o espectador permanece um Outro diante do filme, ao mesmo tempo que se envolve com o sensório. O termo “identificação”, de acordo com Paasonen (2011), se conecta com um arsenal teórico psicanalítico, que não é suficiente para dar conta da sensação de ser movido diante das imagens. A partir disso, e tomando a pornografia como *corpus*, a autora propõe, dentro do vocabulário dos afetos, o conceito de “ressonância”, que se opõe a dinâmica de reconhecimento unicamente cognitivo e racional de proximidade com a imagem, sendo uma força que “agarra/apanha” (*grab*) o espectador: “Para ressoar uns com os outros, objetos e pessoas não necessitam ser similares, mas eles precisam se relacionar e se conectar uns com os outros. Ressonância engloba o emocional e cognitivo assim como o sensório e afetivo, e aponta para o esforço considerável em separá-los” (PAASONEN, 2011, p.16¹⁵⁹).

¹⁵⁶ Marks tem como objeto filmes experimentais interculturais e de movimentos diaspóricos. O argumento da autora gira ao redor de obras que tentam explorar aspectos e memórias que não se expressariam ou não teriam como ser expressos puramente de modo racional. Muitos desses filmes são documentários sobre as culturas (do oriente) de origem dos e das realizadoras e as memórias sensoriais que as envolvem.

¹⁵⁷ Marks recupera e readapta essa noção do historiador da arte Alois Riegl:

RIEGL, Alois. **Late roman Art Industry**. Roma: Giorgio Bretschneider Editore, 1985.

¹⁵⁸“Such images offer such a proliferation of figures that the viewer perceives the texture as much as the objects imaged. While optical perception privileges the representational power of the image, haptic perception privileges the material presence of the image.”

¹⁵⁹ “To resonate with one another, objects and people do not need to be similar, but they need to relate and connect to one another. Resonance encompasses the emotional and cognitive as well as the sensory and affective, and it points to the considerable effort involved in separating the two.”

A interação com a materialidade cria e se reflete, de acordo com Paasonen (2011), em uma consciência corporal por parte do espectador além da percepção de não dominância sobre aquilo do qual está diante. A autora argumenta que, ser movido diz respeito a uma abertura para com a imagem, estar vulnerável a ressonância ao mesmo tempo em que não é possível escolher como ou o que irá ressoar, pois: “Situações, roupas, cenários, adereços, movimentos, e pedaços de diálogos podem todos serem experimentados como fascinação: todos eles podem ressoar” (PAASONEN, 2011, p.182¹⁶⁰). Com isso, Paasonen recupera a noção de imagem háptica em Marks (2000) como possuindo características e propriedades que propiciam um certo tipo de ressonância. Entretanto, destaca que essa relação tátil é impossível de ser separada da dimensão óptica da imagem, pois esta desliza sobre esse tipo de categorização e: “É ao mesmo tempo aleatória e precisa nos detalhes e texturas da vida cotidiana que transmite” (PAASONEN, 2011, p.197¹⁶¹).

Estar em ressonância com a imagem em movimento implica em estar em conexão, demanda atenção e aponta para fatores materiais e propriedades como texturas e ritmos, os quais *imprimem* sobre o espectador. O termo “impressão” (*impress*) é significativo para a compreensão das relações teóricas estabelecidas nesta seção pois, retorna-se a um apontamento de Ahmed (2004) sobre o papel de um saber cultural que circula. Tanto Paasonen (2011) quanto Marks (2000) e Gil (2005), falam (em termos diferentes) de uma história corporificada que marca e constrói o sensório, isto é, uma relação de organização cultural que determina como certas imagens se propõem a “pressionar sobre” o corpo espectral. Refletem, com isso, o modo que espaços energéticos (atmosfera), são co-criados por memórias corporificadas, ou seja, como se investe sobre esses ambientes, que estabelecem o tipo de abertura do indivíduo ao mundo, dinâmica sintetizada por Ahmed (2004, p.6¹⁶²) dessa forma:

Então eu não somente tenho uma impressão dos outros, mas eles também me deixam com uma impressão; eles imprimem em mim. Eu usarei a ideia de 'impressão' pois esta me permite evitar fazer distinções analíticas entre sensação corporal, emoção e pensamento como se eles pudessem ser 'experenciados' como esferas distintas da 'experiência' humana.

¹⁶⁰ “Situations, clothes, settings, props, movements, and bits of dialog can all be experienced as fascinating: they can all resonate.”

¹⁶¹ “It is at once random and precise in the details and the mundane textures of everyday life that it conveys.”

¹⁶² “So not only do I have an impression of others, but they also leave me with an impression; they impress me, and impress upon me. I will use the idea of ‘impression’ as it allows me to avoid making analytical distinctions between bodily sensation, emotion and thought as if they could be ‘experienced’ as distinct realms of human ‘experience’.”

A partir disso, compreender a noção de atmosfera no cinema permite investigar os modos com que o espectador é colocado diante da materialidade e quais transbordamentos o plano, como um *container* afetivo, propõe. Dessa maneira, as análises a seguir visam identificar as dinâmicas espaciais entre sujeitos de classe tomando o medo e ansiedade como afetos produtores de densidade nas disputas dentro de propriedades e territórios.

A noção de atmosfera ser solicitada tanto por *Los Dueños* quanto por *Los Decentes* evidencia uma maior presença da relação do corpo e do sensorio por parte desse cinema e, é através dela que investiga-se como ambos tocam em processos políticos contemporâneos.

2.3 Los Dueños: gestualidades, imaterialidade e propriedade

Los Dueños (Agustín Toscano, Ezequiel Radusky, 2013), como o próprio título indica, se desenvolve a partir da disputa entre quem são os verdadeiros donos da casa patronal em uma propriedade rural: os patrões ou os empregados (popularmente chamados de “caseiros”). Este filme, em comparação com outros estudados neste trabalho, se distancia, de um certo modo, do aspecto da narrativa mínima, pois é possível delimitar um pequeno arco narrativo, mesmo que ainda frágil, no qual conflitos e ações se desencadeiam, mas sem um ponto de vista ou focalização.

Entretanto, este se torna um objeto relevante ao se recuperar a proposta de Del Río (2008, p.30¹⁶³) de “equilíbrio instável” entre um plano de significados estruturados como a narrativa e a dinâmica dos corpos reverberadora dos momentos afetivos que, “colorem a nossa percepção da coerência narrativa ao nos encorajar a encontrar sinais de desordem dentro do sistema de valores e crenças ordenadamente codificados”. Nesse sentido, interessam os aspectos materiais que compõem a atmosfera, que permitem a compreensão do acionamento da noção de “estranho” e perigoso na categoria classe popular, mesmo a construção das personagens de classe pela narrativa propondo um caminho diferente deste. Ou seja, a análise da atmosfera permitindo a compreensão de como o filme busca, no espectral, uma historicidade impregnada que envolve o corpo de classe em uma gestão social de perigo, de modo a que: “Tais ligações não são criadas pelo medo, mas podem já estar posicionadas dentro do imaginário social” (AHMED, 2004, p.66¹⁶⁴)

¹⁶³ “(...) in fact color our perception of narrative coherence by encouraging us to find signs of disarray within its neatly codified system of values and beliefs.”

¹⁶⁴ “Such linkages are not created by fear, but may already be in place within the social imaginary.”

O propulsor do conflito narrativo é a ida da família proprietária da casa a um casamento próximo da propriedade rural, se hospedando na habitação e rompendo com a rotina dos caseiros, que usufruem do patrimônio, às escondidas, nos momentos de ausência dos donos. A chegada das irmãs Pía (Rosário Bléfari) e Lourdes (Cynthia Avellaneda), junto com os seus respectivos maridos, Manuel (Nicolás Aráoz) e Gabriel (Daniel Elías), (o último sendo uma espécie de gestor do lugar, mas sem viver por ali) perturba a rotina da família de empregados que moram em uma pequena casa anexa a propriedade: a mãe Alicia (Liliana Juárez), seu esposo Rubén (Germán de Silva)¹⁶⁵ e o filho Sergio (Sergio Prina). A partir disso, microtensões e atritos no interior do plano passam a formar uma atmosfera densa, que se amplifica pela iluminação e paisagem sonora, liberada em poucos momentos, se acumulando a cada plano.

Retomando a definição da figura do invasor em Souto (2018) como aquele que traz à tona as relações de poder que perpassam sobre um território, o filme faz um movimento ambivalente de posicionar a chegada dos patrões como disparador das inquietudes e ansiedades que perpassam os encontros entre corpos de diferentes classes (invasores), ao mesmo tempo que coloca sobre os caseiros o estereótipo de que estes estariam sempre a espreita para tomar o lugar e os modos de vida dos proprietários. Com isso, a obra parte da hierarquia imaterial na qual há uma delimitação espacial nítida entre casa/arredores, e quais corpos devem ocupar qual lugar neste território, para, em seguida, tensionar essa divisão sem assumir a perspectiva de um ponto de vista.

Los Dueños também se difere de filmes que compõem o *corpus* desta pesquisa, como *Los Labios* e *La Novia Del Desierto*, que, de modo geral, partem para exploração e um olhar demarcado e alicerçado pelos corpos das personagens, no primeiro caso seguindo três profissionais da saúde e, no segundo, da trabalhadora doméstica Teresa (Paulina García). Em ambas as obras é a partir desses corpos que se passa a explorar materialmente o mundo que circula em seus arredores, já em *Los Dueños* há um movimento contrário de exploração espacial, de modo que a noção de propriedade se torna o lugar a partir de onde se observa a movimentação dos corpos e como estes a disputam.

O espaço, com isso, já se apresenta de maneira saturada pois, logo nas primeiras sequências, há um estado geral de incômodo pelos microconflitos entre patrões e empregados, que cria um sistema de forças ao redor da propriedade. Isso se dá pela composição do jogo de

¹⁶⁵ É interessante a presença de Germán de Silva (o caminhoneiro também de nome Rubén de *Las Acacias*) novamente representando um papel de sujeito da classe popular, este parece compor uma parte do texto estelar do ator.

luzes em *chiaroscuro* que cria uma *mise-én-scène* produtora da atmosfera abstrata e latente tensa. Em diversas passagens, é difícil que se perceba algo para além do objeto ou corpo que está localizado pelo foco de luz, fazendo com que as laterais do *frame* estejam imersas na escuridão¹⁶⁶, de modo que algo pareça estar sempre em iminência de surgir pelas bordas do quadro. Associado a isso, há pouca profundidade de campo, trazendo a relação câmera-atores deixando seus corpos em evidência, mesmo em operações nas quais a geografia de cena seja ampla, como em um plano de conjunto, por exemplo.

Esse aspecto, inclusive, é levantado pela fortuna crítica do filme, classificado de modo geral como “inquietante” e, dos objetos trabalhados até aqui, é a única obra em que o termo “luta de classes” emerge nos textos. Roger Koza fala de um espaço tanto material quanto das relações, um tipo de violência simbólica de classe “que contextualiza os vínculos que espreita de vez em quando, e não somente pela aparição tardia de uma arma de fogo.”¹⁶⁷ Já Diego Battle (mesmo realizando a crítica de uma perspectiva autoral), destaca o modo com que se explora “em pequenas doses” a inquietação que perpassa o cruzamento entre esses dois mundos e, os conflitos que emergem disso, através do corpo:

Por momentos, parece como se Toscano e Radusky se regozizam um pouco com o lado mais perverso da trama (que tem a ver com o sexual e com os abusos de poder) e estão muito perto de cair no tratado moral à la Michel Haneke sobre a paranóia e o pânico burguês mas, por sorte, têm o pudor suficiente como para não ir mais além do necessário. O filme é *muito cru e inquietante*, mas essas qualidades são feitas desde as mais puras ferramentas cinematográficas e não desde o discurso instrutivo.¹⁶⁸

Dentro das “ferramentas puramente cinematográficas” pode-se pensar na atmosfera sonora sendo um dos elementos primordiais para que a obra mire em direção ao corpo espectral, visando gerar essas inquietações e tensões. Há uma acumulação de sons diegéticos¹⁶⁹ próprios da natureza (grilos, cigarras, mosquitos, um tipo de uivo, corujas etc)

¹⁶⁶ A cópia utilizada na análise é a oficial transmitida pelo serviço de *streaming Cine Ar Play* através do link: <https://play.cine.ar/INCAA/produccion/1288>. Como o caráter escuro na colorização da imagem parece, em determinados momentos, ser excessivo, imaginou-se que essa característica poderia ser fruto de fatores próprios do *streaming*, realizou-se, com isso, uma comparação com as imagens de *still* de divulgação, que comprovaram que essas são qualidades próprias do filme.

¹⁶⁷ “La violencia simbólica que contextualiza los vínculos asoma cada tanto, y no solamente por la aparición tardía de un arma de fuego.” <https://vos.lavoz.com.ar/cine/la-interseccion-nuestro-comentario-de-la-pelicula-los-duenos>

¹⁶⁸ “Por momentos, parece como si Toscano y Radusky se regodearan un poco con el costado más perverso de la trama (que tiene que ver con lo sexual y con los abusos de poder) y están muy cerca de caer en el tratado moral a-lo-Michael Haneke sobre la paranoia y el pánico burgués, pero por suerte tienen el pudor suficiente como para no ir más allá de lo necesario. El film es muy crudo e inquietante, pero esas cualidades están conseguidas desde las más puras herramientas cinematográficas y no desde el discurso aleccionador.” <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/los-duenos-nid1682754>

¹⁶⁹ Uma observação interessante da maneira com que o tipo de realismo dos filmes do cinema argentino

presentes na grande quantidade de cenas noturnas, mixados no primeiro plano sonoro, tendo destaque próximo que o *foley* de passos e dos *props* de cena. É importante lembrar o papel da paisagem sonora em ativar aspectos hápticos/multissensoriais no cinema pois, de acordo com Gil (2005, p.153): “a atmosfera sonora adquire, por vezes, uma importância que excede a atmosfera visual”.

Laura Marks (2000) teoriza a possibilidade de “sons hápticos”, que dizem respeito a uma memória formada no corpo. O conceito que expressa de forma objetiva essa relação com a percepção é o de “sinestesia”, muito utilizado na literatura voltada ao som no cinema, relativo ao aparato perceptivo humano. De acordo com Sonnenchein (2001), a impressão do mundo sobre o corpo acontece de modo conjunto, visão, audição e tato ao mesmo tempo, de modo a que determinados sons imediatamente remontem à sensações corporais como, por exemplo, sons de vento forte gerando a sensação de frio. Além disso, o autor também destaca o potencial da paisagem sonora, devido a sua imediatez, de muitas vezes ser sentida e não cognitivamente percebida, podendo reverberar corporalmente, pois o aparelho auditivo recebe todos os sinais sonoros, sendo esses filtrados pela consciência. Ilustrativo desse processo é o fato de, muitas vezes, alguém perceber que determinados sons eram incômodos apenas quando estes cessam, por exemplo o som amplificado de um ar-condicionado, motores, etc. Sonnenchein (2001, p.83, grifo nosso) sintetiza essa dinâmica em relação a noção de espaço:

Pistas visuais e auditivas definem nossa percepção do espaço e seus aspectos variados: tamanho, distância, perspectiva, direcionalidade, subjetiva (*espaço emocional*, e movimento). Os parâmetros do espaço que transmitem essas pistas através do som incluem alcance de frequência (*pitch* e timbre), intensidade, e reflexões (eco e reverberação, ou *reverb*).

Pode-se, a partir disso, falar em uma noção de desconforto e apreensão associadas à dinâmica entre sons e imagens principalmente mediante contrastes. O uso do *chiaroscuro* (branco e preto contrastantes) e as dinâmicas de amplificação e declínio sonoros são elementos centrais para despertar o corpo espectral, fazendo com que este esteja em uma posição de vigilância e atenção. Ainda de acordo com Sonnenchein (2001), o aspecto emocional do espaço se relaciona ao movimento natural de habituação da percepção (tanto sonora, quanto visual), podendo a ausência de disparidades entre amplificação sonora relaxar o espectador. Segundo o autor, esse efeito “se dá pelo cansaço dos nervos, respondendo

contemporâneo parece visar a uma memória corporal do espectador é no pouco uso dos sons extra-diegéticos, ou seja, sons que não estejam diretamente no espaço ficcional. A trilha sonora não-degética, por exemplo, é um recurso utilizado somente em *La novia del desierto*, *Hoy partido a las 3* e *Los Decentes*. Sendo que, nos dois primeiros casos a paisagem musical está presente em raras passagens, apenas enquanto espécies de *leitmotifs*.

menos cada vez que são estimulados em um padrão constante. Se esse padrão muda em qualquer qualidade sonora (velocidade, amplificação, *pitch*, etc) você estará muito mais consciente de sua presença” (SONNENCHEIN, 2001, p.94¹⁷⁰).

A alteração na amplificação sonora em *Los dueños* se dá principalmente em continuidade com os cortes entre ambiente externo (natureza/mata) e interior da casa. A localização espacial do espectador também se determina pela paisagem sonora, em especial via reverberação¹⁷¹ que, pelo “contraste de volume determina a distância”, se relacionando diretamente com “as nossas expectativas contextuais” (SONNENCHEIN, 2001, p.84¹⁷²). Nesse caso, uma atmosfera sufocante e claustrofóbica se cria pois, associada a pouca profundidade de campo da imagem, a composição de sons da natureza em primeiro plano, gera uma dinâmica de “pouco espaço”, como se estes estivessem reverberando em um pequeno cômodo. O espectador, com isso, é convidado a se localizar em meio a esse “pequeno espaço” carregado de tensões.

Uma passagem que exemplifica a relação entre os planos da materialidade fílmica e narrativo (no acréscimo de tensões) é no momento que Alícia presenteia a patroa Pía com um prato de empanadas. A imagem anterior a essa sequência é durante o dia e clara, dos patrões e empregados em uma caminhonete. Tem-se uma elipse na qual há um corte seco para uma imagem escura. Alícia, em plano aberto, sai do fundo do plano (em meio a mata escura) carregando uma vasilha, a câmera faz um leve pan lateral (evitando assim o corte) acompanhando a personagem, até que esta para, posicionada em demarcação de um recorte em plano médio, na frente do portão e chama Pía. Durante os 42 segundos em que a câmera realiza essa espécie de “pequeno plano-sequência”, o ruído da mata está em primeiro plano e há pouca iluminação sobre o corpo da personagem, principalmente seu rosto, sem que seja possível o reconhecimento de sua expressão e gestos. Há, portanto, uma tensão presente que acumula por reverberar a primeira cena na qual Alícia lida com Pía. Na próxima cena, quando Pía come uma das empanadas, imediatamente reclama de estarem picantes em excesso.

¹⁷⁰ “This effect, **habituation**, is due to the tiring of the nerves, responding less as they are stimulated in a constant pattern. If this pattern changes in any of the sound qualities (speed, loudness, pitch, etc) you will be much more aware of its presence.”

¹⁷¹ Em síntese, reverberação ou *reverb* é o direcionamento e reflexão de uma onda sonora no espaço. Toda onda sonora parte do objeto emissor (que possui uma velocidade de vibração/*pitch*) esta se reflete nos materiais que encontra. Por exemplo, um grito agudo dentro de um quarto com paredes de madeira (estas tendem a absorver a onda sonora) e o mesmo grito em um banheiro com pisos (que tendem a refletir a vibração do som). Isto é, a espacialização sonora no cinema é responsável pela sensação do espaço ou, como sugere Opolski (2009, p.134): “Assim como na análise musical, o conjunto dos gestos sonoros gera uma frase ou um enunciado de som, e estes, de acordo com a maneira com que se relacionam, criam a imagem sonora no espectador.”

¹⁷² “Distance from sound source is indicated by both its intensity and frequency spectrum relative to other sounds in the environment, and to our contextual expectations (...) The contrast of volume is what determine the distance.”

Sentindo o ardor que não passa, faz gestos agitados, toma água, até ir ao banheiro lavar o gosto da pimenta.

Narrativamente não se sabe se a empanada extremamente picante se localiza como uma agressão premeditada por parte de Alícia mas, a sequência mencionada anteriormente, na qual se expressa a relação entre as duas personagens, reverbera um sentido de disputa, transformando a comida em uma espécie de tiro em uma pequena guerra latente. Na sequência em questão Pía, recém-chegada na propriedade, lê um livro sentada a mesa e indiferente a Alícia, que lhe prepara e serve o café da manhã. A cena inicia com um plano detalhe das mãos de Alícia retirando com uma faca as partes queimadas de uma torrada, enfatizando o aspecto laboral. Corte. Plano médio de Alícia ao fundo e Pía lendo. Alícia vem para o centro do plano com uma bandeija e serve o café e Pía permanece impassível. Durante esse gesto há um corte para o *close* no rosto de Alícia, que observa Pía com uma expressão dura, movimentando os olhos como se observasse cada detalhe da outra, do mesmo modo que se repara em algo diferente, estranho. Na composição sonora, em segundo plano, há um som de timbre grave (tenso), como um motor que segue até o fim da cena. A irmã Lourdes e o marido Gabriel chegam e, Alícia repete o gesto de um olhar que repara constantemente. Outro gesto que destaca a dinâmica de tensão (e disputa de poder) é quando Gabriel vai cumprimentar Alícia, e deixa a mão na parte de trás do pescoço da empregada, a segurando e a puxa levemente pedindo que esta vá pegar o doce caseiro que faz para que experimentem.

Essa passagem, logo ao início do filme, é importante pois, corporalmente, isto é, através dos gestos, esses personagens se apresentam completamente fora de harmonia, tanto na relação patrões e empregados, quanto entre os donos. Lourdes tenta conversar com Pía, que responde pouco, Gabriel chega e beija a esposa com um gesto de evitação ao investimento corporal desta. Pía, por sua vez, abre um sorriso quando Gabriel chega e se torna sociável, deixando o livro de lado. Há, neste plano médio, uma circulação de atritos e desconfortos tanto por parte das irmãs em relação a Gabriel, quanto de Alícia e seus patrões, configurando uma disputa de quem possui ou tem poder sobre quem.

Narrativamente a rivalidade entre patrões e empregados é colocada pelas falas, Gabriel como administrador sempre propõe ideias opostas as de Rubén e Sérgio. O filme o constrói como alguém que não sabe o que faz, o saber sobre a propriedade é dos empregados, seja em como cuidar e lucrar com a venda de gado, como abrir um portão, como chegar até a propriedade e, até mesmo, qual chave é a correta para abrir determinada porta. Entretanto, sensorialmente, há uma carga que envolve essa concorrência pela propriedade somente pelo

encontro entre os corpos e afetos que se desprendem pelo espaço, mas também na dinâmica do uso de objetos: Pía, ao comer a empanada apimentada, é enquadrada em plano médio na lateral direita do quadro limpando a boca com uma escova elétrica. O uso desse objeto é atualizado e colocado em diálogo direto pelo filme quando Sergio, em uma das entradas escondidas na casa, é enquadrado no mesmo plano médio mas na lateral esquerda, utilizando a mesma escova de dentes.

Desse modo, *Los dueños* toca na dinâmica da propriedade enquanto um afeto de segurança, que é questionado pelas relações sobre o espaço. Como definido por Safatle (2016, p.23), a posse é pensada pela inflexão neoliberal como demarcação de predicados, isto é, como aquilo que define o indivíduo e que se estabelece como um campo no qual a pessoa possuidora demarca um modo privilegiado de reconhecimento, e: “eleva-se a posse a um modo naturalizado de relação”. A dimensão relacional de um espaço enquanto predicado, ainda segundo o autor, está presente na definição de “proletariado” na medida em que esta categoria possui afetos específicos, que se fundamentam não apenas na condição de trabalhadores assalariados e desprovidos de propriedades, mas como grupo sem predicados que apoia uma economia psíquica com potencial não de suprimir a classe burguesa, mas criar disrupção em sua hierarquia de relações:

Por isso, ao ser desprovido de propriedade, de nacionalidade, de laços com modos de vida tradicionais e de confiança, em normatividades sociais estabelecidas, ele pode transformar seu desamparo em força política de transformação radical das formas de vida. Para tanto, devemos compreender que a afirmação da condição proletária não se confunde com alguma demanda de reconhecimento de formas de vida desrespeitadas, claramente organizadas em suas particularidades. [SAFATLE, 2016, p.236]

Dessa forma, o jogo de poder dentro do filme não se desenvolve por uma luta, propriamente, mas pela contínua desestabilização entre forças provocadas pelos gestos e falas. A inserção tanto por parte do espectador quanto dos personagens nessa atmosfera tensa, estabelece uma relação de inquietação e ansiedade, como definida por Ahmed (2014, p.227¹⁷³), enquanto deslizamento entre corpos e objetos, como “algo sendo criado de algo: uma impressão vacilante de nervosismo pode fortalecer sua sustentação quando nos dão um rosto para estarmos nervosos sobre”. Um exemplo dessa produção ansiosa e de medo se dá pela constante colocação dos personagens de classe com seus rostos escondidos, obscurecidos

¹⁷³ “But something is being created from something: a wavering impression of nervousness can strengthen its hold when we are given a face to be nervous about.”

pela composição fotográfica, suas intenções sejam obscurecidas narrativamente e também pelo plano, tocando no imaginário afetivo de classe despossuída e a espreita. Tanto no caso de Alícia ao caminhar no escuro, quanto Rubén vestindo sempre um boné que lhe oculta a luz do rosto, também durante as cenas noturnas, quanto Sergio em diversos momentos escondido na escuridão observa, como um *voyeur*, Lourdes.

A noção de trabalho se insere como interrupção nessa lógica, pois, os personagens se comportam de modo oposto a ela. De acordo com Safatle (2016, p.165) como submissão à uma hierarquia de prioridades, aderência a um padrão, e “ocupar o espaço de determinada forma, limitar a atenção, adiar certas exigências de satisfação”. Parte de uma afirmação para ser reconhecido diante de uma “autoridade fantasmática” que se insere no circuito dos afetos. O trabalhar implica em ser reconhecido por um Outro, que funciona como uma espécie de dimensão imaterial que impõe regras sobre determinados corpos. A servidão, com isso, seria a internalização dessa autoridade, “pois a pressão da internalização das disposições disciplinares que me permite trabalhar e evitar a dispersão da vontade sustenta-se, em larga medida, na crença dessas disposições serem elementos fundamentais para a formação subjetiva de uma identidade psicológica desejada” (SAFATLE, 2016, p.165).

Através disso, as tensões que circulam por essa propriedade e a atmosfera imaterial das relações de trabalho invocadas e tocadas pelo filme, reforçam a noção de estranhamento ligado ao mundo do trabalho. O estranho (*Unheimlich*), portanto, tem relação direta com esse modo de posicionamento do corpo na relação patrão e empregado, que toca nas linhas de força do poder, e rompendo-as. Ainda de acordo com Safatle (2016), a superação do trabalho alienado, isto é, a desnaturalização das relações de submissão ao tempo e espaço, se vincula diretamente com a abertura de circulação do estranhamento. O atrito da não submissão à servidão naturalizada, como expressam esses personagens, pela maneira como ocupam o espaço e o observam, torna-se uma afirmação do estranho, opondo-se ao modo de espoliação afetiva, descrita por Safatle (2016, p.164) como a presença de: “(...) uma espoliação no mundo do trabalho que não é apenas a *espoliação econômica do mais-valor*, mas é *espoliação psíquica do afeto de estranhamento*. O mesmo afeto que define a possibilidade de relação do sujeito consigo para além das ilusões de transparência reconquistada pela consciência.”



Figura 15 - Escova como objeto de circulação/saturação afetiva e disputa.



Figura 16 – Ênfase no olhar atento e observador de Alicia



Figura 17 - Corpos de classe sempre à espreita como “figuras obscuras”

O Estranho¹⁷⁴, também aparece em Ahmed (2014) na economia afetiva como corpos concebidos “fora de lugar”, não somente enquanto presença ou recusa da presença em uma hierarquia, mas situados em uma geografia espacial produzida pelas aderências postas sobre alguns corpos. Há, nesse tipo de circulação, o reconhecimento do estranho sendo, segundo a autora, um imperativo moral de proteção da propriedade, que se relaciona diretamente com o medo e a antecipação de dor, ferimento ou prejuízo. Ao trazer Safatle (2016) para esta discussão, é possível associar com a proteção de predicados, definidores dos sujeitos no mundo contemporâneo. Ahmed (2014, p.211¹⁷⁵) define e sintetiza a dinâmica de economia do estranhamento da seguinte maneira:

Em vez de o estranho ser alguém que nós não reconhecemos, *alguns corpos são reconhecidos como estranhos*, como corpos fora de lugar. Reconhecer alguém como estranho é um julgamento afetivo: um estranho é aquele que parece suspeito; aquele que espreita. Eu me tornei interessada em como alguns corpos são “em um instante” julgados como suspeitos, ou como perigosos, como objetos a serem temidos, um julgamento que pode ter consequências letais. Não pode haver nada mais perigoso para um corpo do que o acordo social de que este corpo é perigoso.

Dessa forma, o estranho é percebido como “figura obscura” (AHMED, 2014), podendo ser qualquer um e do qual não se sabe as intenções, saturação que é “*apontada*” (*pointed*) na direção de alguns mais do que outros: “esse ‘pode ser qualquer um’ portanto apenas aparece como uma possibilidade em aberto, se alongando no horizonte, no qual *o estranho reaparece como aquele que está sempre a espreita nas sombras.*” (AHMED, p.212, grifo nosso¹⁷⁶). Através disso, o movimento de colocação dos corpos trabalhadores como sempre a espreita da propriedade e de seus objetos recupera, em direção ao corpo espectral, a historicidade impregnada por esse sistema hierárquico de proteção de predicados, posicionando na imagem a pressão de que estes corpos Estranhos (pois conscientes da ordem disciplinar do trabalho) estivessem prontos a atacar, sempre a espreita.

¹⁷⁴ Tanto Ahmed quanto Safatle recuperam e adaptam a noção de *Unheimlich* (experiência de estranhamento) do texto homônimo de Freud (1919) que, grosso modo, fala de um deslocamento daquilo que é familiar, ligada a um tipo de narcisismo resistente ao processo de castração na infância, isto é, algo residual que se transfere para outros objetos.
Ver: FREUD, Sigmund. O Estranho (1919). In: **Uma neurose infantil e outros trabalhos**. E.S.B., Vol. XVII, Rio de Janeiro: Imago, 2006.

¹⁷⁵ “Rather than the stranger being anyone we do not recognise, some bodies are recognised as strangers, as bodies out of place. To recognise somebody as a stranger is an affective judgement: a stranger is the one who seems suspicious; the one who lurks. I became interested in how some bodies are ‘in an instant’ judged as suspicious, or as dangerous, as objects to be feared, a judgement that can have lethal consequences. There can be nothing more dangerous to a body than the social agreement that that body is dangerous.”

¹⁷⁶ “This ‘could be anyone’ thus only appears as an open possibility, stretching out into a horizon, in which the stranger reappears as the one who is always lurking in the shadows.”

Esse movimento poderia reforçar a imagem de perigosos sobre esses corpos, entretanto, não o realiza pois todo tipo de acumulação que vem nestes planos é esvaziado da dimensão imaterial do medo nos momentos seguintes, quando o filme apela para o uso da comédia nas situações de fuga da casa, ou em situações em que riem juntos. O “alívio cômico” (ou *gag* como Diego Battle ressalta em sua crítica do filme), não compartilhado entre os padrões, permite a desestabilização da circulação dessa imagem sombria e temerosa.

Com isso, o filme recupera a dinâmica das relações patronais de modo a gerar tensão sobre a familiaridade das relações e recolocar a dimensão estranha e conflituosa desses encontros. Assim como os outros filmes explorados até aqui, a obra não propõe um discurso de futuro ou restitui a esses sujeitos poder mas, retira da obscuridade e da suposta naturalidade os tipos de afetos que regem as relações entre diferentes classes. Tocam e retorcem, através dos atritos entre esses corpos, restituindo a essa naturalidade sua dimensão estranha.

Do mesmo modo, essa “ontologia da insegurança” reaparece em *Los Decentes*, como o medo da perda daquilo “que é”, uma produção do medo enquanto afeto que organiza o social. O espaço, nesse sentido, também compartilha de uma saturação liberada pelos corpos, os quais o corpo fílmico toca, principalmente em seus usos do *tableau*.

2.4 *Los Decentes: geografias do medo, contenção e movimento dos tableaux vivant*

Los Decentes (Lukas Valenta Rinner, 2017) é um filme sobre contrastes, tanto espaciais/atmosféricos quanto entre corpos. A obra gira ao redor de Belén (Iride Mockert), uma empregada doméstica de Buenos Aires, que vai trabalhar em um *country* nos arredores da cidade, morando em um pequeno quarto na casa dos patrões: Diana (Andrea Strenitz¹⁷⁷) e seu filho Juan (Martín Shanly). O local onde vivem faz divisa com o lado dos “Outros”, aqueles que estão fora da ordem e fronteira do condomínio fechado, especificamente uma comunidade de naturalismo tântrico¹⁷⁸, a qual Belén passa a frequentar.

¹⁷⁷ Andrea Strenitz, tem um texto estelar oposto ao comentado anteriormente acerca de Germán de Silva, tendo realizado, em anos próximos ao lançamento de *Los Decentes*, dois outros filmes nos quais representa um papel parecido ao de Diana, a mulher rica e patroa excessivamente preocupada com a imagem e detalhes da própria casa. Esses filmes são: *Barrefondo* (Jorge Leandro Colás, 2017) e *La Paz* (Santiago Loza, 2013).

¹⁷⁸ *Tantra* de acordo com o *The Brill Dictionary of Religion*, enquanto um conjunto de textos, aparece no primeiro milênio em religiões orientais como no Hinduísmo, Budismo e Shivanismo. De modo geral, pode ser sintetizado como “um conjunto de aplicações de práticas rituais, corporais e técnicas mentais, com a finalidade de obtenção, na vida de alguém, capacidades extraordinárias (*siddhi*) ou a libertação de todas as condições mundanas (*mukti*)”. No Ocidente, esse conjunto de práticas muitas vezes é associado, ainda segundo o verbete, como um tipo de arte pornográfica próxima a movimentos de *yoga*, excluindo seus aspectos religiosos.

“*Tantra* (*Skt.*, ‘woven chain,’ ‘web,’ ‘instruction book’) denotes, in general, a pathway of practices

O filme realiza, já em seu início, através do posicionamento corpo-câmera, uma contextualização da compressão de forças aplicadas sobre o corpo laboral. Na sequência de cerca de dois minutos e meio, que funciona como uma espécie de prólogo do filme, um plano médio fixo mostra, uma de cada vez, candidatas à vaga de trabalho, centralizadas e, ao fundo, uma janela para a rua movimentada. A voz rouca, que o espectador não tem acesso à sua imagem (acusmática), faz perguntas como disponibilidade de morar na casa de patrões, experiências anteriores, se possuem filhos ou não e, termina sempre com a frase: “Deixe a porta aberta, por favor” (“*Déjame la puerta abierta, por favor*”). Uma a uma, as candidatas se sentam no centro do plano, respondem brevemente e saem, dando lugar a outra. Sem nenhum corte, Belén é a terceira e, logo de início, é possível perceber uma *estranheza* expressiva em seu comportamento em comparação com as demais. A personagem, encurvada, séria e rígida, faz um movimento parecido com Alicia de *Los Dueños*, observa de cima a baixo o ponto do qual a voz surge, a reparando de modo atento, desconfiado e respondendo como a contragosto. Nesse sentido, Belén é inserida em uma categoria geral do trabalho doméstico, não é a primeira e nem a última a se sentar e ser submetida aos mesmos tipos de perguntas, mas ao mesmo tempo é colocada em um lugar diferente por sua rigidez nas expressões corporais e faciais. Seu corpo, nesta cena, é puramente instrumento e função.

A ausência de cortes, nesse contexto, cria uma ênfase na temporalidade acelerada neoliberal, como já destacado anteriormente por Page (2009) enquanto outro tipo de relação tempo-espço, chamado pela autora de “efeito de contemporaneidade”, que se associa ainda com o formato do improvisado, do espontâneo e de poucos recursos formais. Através disso, essa cena também pode ser chamada de prólogo por se diferir formalmente do resto do filme na medida em que não utiliza de muitos artifícios e operações formalistas em sua construção, apenas a câmera fixa, sem trilha musical, o som direto das falas, paisagem sonora dos carros que passam pela rua ao fundo e um telefone que toca todo o tempo dentro da sala. Também chama atenção para o contexto em questão a bandeira da Argentina, presente através da janela no canto direito do quadro, ao lado de Belén e das outras.

Esses objetos e sonoridades no interior do plano criam um complexo de elementos ativos que operam como forças sobre o corpo de Belén e das outras, pois produzem uma

along which ritual, corporeal, and mental techniques are applied, in order to obtain, in one's lifetime, extraordinary capacities (siddhi) or deliverance from all worldly conditions (mukti).” (VON STUCKRAD, 2006, p.1845)

Esse ser o tipo de crença que o filme destaca é sintomática na medida em que também se relaciona com uma linguagem de libertação dos poderes do corpo, questão fundamental para pensar o afeto em livre circulação no corpo de Belén como interferência na estrutura molar, que a fixa sobre determinado lugar.

VER: VON STUCKRAD, Kocku (Ed.). **The Brill Dictionary of Religion**. Leiden: Brill, 2006. (I).

hierarquia na qual aqueles corpos centralizados não ocupam ativamente o espaço, sendo este presente enquanto categoria já saturada de afetos. Desse modo, se estabelece uma primeira relação entre forma e força, se constituindo com base nestas pequenas percepções, a atmosfera como aquilo que não é dito, mas que se expressa de maneira precisa, pois esta “tem a capacidade de criar um sentido específico entre os elementos que têm o seu lugar no mundo” (GIL, 2005, p.22)

A circunscrição que envelopa o corpo de Belén em boa parte do filme também se expressa pela semelhança com uma operação frequente que analisou-se em *La novia del desierto* (Cecilia Atán, Valeria Pivato, 2017) no primeiro capítulo deste trabalho, em que a personagem trabalhadora doméstica Teresa (Paulina García) aparece frequentemente reenquadrada/emparedada dentro do plano. O mesmo se dá em *Los decentes*, com Belén repetidas vezes sendo duplamente enquadrada por vãos de portas e janelas. Dessa forma, há uma primeira expressão da relação entre espaço e atmosfera na contração destes tipos de planos pelo duplo recorte sobre o corpo da personagem, reforçando uma dinâmica de exteriorização da esfera molar (DEL RÍO, 2008), das identidades e papéis fixos do indivíduo, de maneira a restringir as possibilidades de movimento deste corpo. Invoca, com isso, uma história na qual essa corporeidade se molda enquanto presença no mundo, transformada em puro instrumento de trabalho e, portanto, tendo suas capacidades de criação e transformação (esfera molecular) circunscritas.

Esse tipo de operação reverberará narrativamente próximo a metade do filme, quando Diana, com insônia, acorda Belén para que esta lhe faça companhia e, já meio adormecida, chama a empregada de Nancy, reforçando, com isso, o caráter substituível e a ligação superficial com Belén para além de sua função na casa. Contudo, essa fala também é responsável por tocar em uma relação patronal de proximidade e distância, isto é, recupera uma visão paradoxal de fixação do corpo doméstico como uma espécie de intruso ao mesmo tempo que este habita o espaço íntimo da casa, sendo um estereótipo que visa: “fixar o significado do outro, mas a repetição que é requerida para permitir tal fixação os torna [determinados corpos] um lugar de insegurança em vez de segurança (...)” (AHMED, 2004, p.64¹⁷⁹). Com isso, a tensão que emerge no gesto de Belén, que tenta soltar sua mão segurada por Diana meio adormecida, sua expressão de desgosto e o respirar fundo voltando a encostar-se no sofá, expõem a necessidade de constrição sobre seu corpo para que essa seja uma relação segura, mas apenas para patroa e sua posição.

¹⁷⁹ “Stereotypes seek to fix the meaning of the other, but the very repetition that is required to enable such a fixation renders them a site of insecurity rather than security (...)”

O espaço, nessa lógica, é uma categoria preponderante que se expressa como corpo em “estado paranóico” (SAFATLE, 2016) na medida em que é trabalhado de modo saturado de funções, planejamentos e restrições sobre a movimentação de outros corpos e objetos. Há presente, uma geografia das dicotomias entre um dentro/fora ou um nós/eles, exteriorizada em uma série de planos abertos. Logo no início, Belén, após os créditos iniciais, aparece dentro de uma *van* indo se mudar para o *country*. Nesses breves planos, o primeiro indício de uma expressão de medo como lógica de gestão do ambiente: muros de diferentes tipos e cores com grandes arames farpados, cerca elétrica e um detalhado planejamento paisagístico, visando disfarçar as fronteiras/divisórias com gramas e plantas que as recobrem/camuflam¹⁸⁰. O primeiro grande contraste (que afetará outros momentos do filme) se registra na composição interna de um plano aberto no qual há um recorte, que divide ao meio um muro cercado do lado esquerdo do plano e, no direito, uma pequena rua com crianças que brincam entre lixo e alguns cães que circulam. Imediatamente, esse plano se contrapõe ao seguinte, da entrada do *country*, lugar asséptico, com guardas e diversas placas de sinalização. Em uma esfera representativa, esse tipo de empreendimento se relaciona com o processo de “modernização excludente”, destacado por Svampa (2005, p.49¹⁸¹), sendo a adoção de:

[...] formas territoriais cada vez mais radicais, ilustradas de maneira emblemática pelo processo de autosegregação de classes médias superiores, através da expansão das urbanizações privadas (*countries*, bairros privados), assim como pela segregação obrigada de um amplo contingente de excluídos do modelo, refletida na multiplicação de vilas de emergência e dos assentamentos.

As tensões que envolvem esse modelo de organização social são linhas as quais materialmente a obra esbarra e satura, de uma maneira que, pode-se argumentar, é próxima a *Los Dueños*, com a diferença de que essas relações latentes e densas não escapam via *gag*/riso mas se intensificam a cada plano, culminando na irrupção de violência ao final da obra¹⁸². Em outras palavras, o filme também trabalha com uma atmosfera latente densa/tensa e, essa

¹⁸⁰ Em relação a esse tipo de planejamento excludente há o curta-metragem documental realizado em 2006 pela diretora Lucrecia Martel, *La ciudad que huye*, na qual a diretora explora de carro os arredores de *countries* e o estilo de vida verde como máscara que recobre divisões baseadas em uma homogeneidade das elites portenhas.

¹⁸¹ “[...]la modernización excluyente fue adoptando formas territoriales cada vez más radicales, ilustradas de manera emblemática por el proceso de autosegregación de las clases medias superiores, a través de la expansión de las urbanizaciones privadas (*countries*, barrios privados), así como por la segregación obligada de un amplio contingente de excluídos del modelo, reflejada en la multiplicación de las villas de emergencia y los asentamientos.”

¹⁸² É possível lembrar do exemplo recuperado em Del Río (2008), no início deste capítulo, em relação a cena de “O medo consome a alma”, o filme intensificando uma atmosfera latente de contenção dos atritos, de maneira que esta escoar em forma de violência.

primeira contextualização opera expressando “aquilo que é”, ou seja, a ordem das coisas diretamente associada à lógica do medo como proposta por Ahmed (2004, p.64¹⁸³), sendo preservação pelo anúncio de ameaça proposta por esse estilo de urbanização, pois o: “Medo pode não estar preocupado somente com a preservação do 'eu', mas também de 'nós', 'aquilo que é', ou 'a vida como a conhecemos', ou até mesmo 'a vida em si mesma'.”

Através disso, o *country*, no filme, é trabalhado imaterialmente como uma geografia do medo, pois demanda uma regulação constante (exposta através das inúmeras placas) determinadora de que, se alguns podem se movimentar livremente por aquele espaço, é necessária a paragem ou diminuição de velocidade de outros, como citado anteriormente em Espinosa (2015) e em Ahmed (2004), na distinção entre os corpos ser formada pela dinâmica de velocidades e não por suas substâncias. Isto é, alguns corpos podem se mover precisamente por colocarem outros em uma posição de restrição e fixidez.

O primeiro contraste com a comunidade naturista, em termos de lógica de organização espacial, se dá pela facilidade de acesso que Belén tem ao local e, pelo recurso da utilização de placas na composição dos cenários. Ao adentrar no *country* vê-se, além dos guardas e portões com cercas, uma placa que lê-se “Sr. Conductor, identifique-se antes de ingressar com documento de identidade e seguro do carro... radar vigia, severas multas (*Sr. Conductor, identifiquese antes de ingresar con documento de identidad y seguro del automotor... radar vigila, severas multas*). Em contraposição, quando a personagem entra na comunidade, apenas abre o portão onde lê-se em uma placa: “Mantenha a porta fechada, a magia pode escapar” (*Mantenga la puerta cerrada, se puede escapar la magia*). Além dos sentidos da frase, duas lógicas de organização do espaço opostas são projetadas e, conseqüentemente dois modos de relação corpo-espço.

Aos primeiros 40 minutos do filme há uma dinâmica de paragem sobre o corpo de Belén, um adensamento das pressões do espaço sobre suas possibilidades de movimentação e, nesse sentido, é possível recuperar a argumentação de Del Río (2008), na qual propõe que as imposições e emparedamentos sobre determinados corpos podem gerar um tipo de compressão produtora de movimentos de disrupção. Com isso, duas passagens são demonstrativas dos microgestos de tensão do corpo fílmico e da relação entre os corpos das personagens, que vão se acumulando. Na primeira, logo ao início do filme, um plano de conjunto mostra Belén limpando o chão, duplamente enquadrada por um largo vão de porta e, Diana aparece chamando atenção para o piso ser de um material especial e só pode ser limpo

¹⁸³ “Fear might be concerned with the preservation not simply of ‘me’, but also ‘us’, or ‘what is’, or ‘life as we know it’, or even ‘life itself’.”

com um produto específico que segura nas mãos, jogando um pouco no chão. Enquanto Belén esfrega o piso com um rodo, Diana narra e controla a velocidade dos movimentos da outra; “Isso, muito bem... Com suavidade... Gentilmente” (“*Así, muy bien...con suavidad, gentil*”) e parada, observa o corpo da empregada em seu esforço. Já em outra passagem, Juan (que é tenista profissional) em um plano aberto, treina no jardim correndo enquanto Belén, atrás do muro de vidro da piscina, limpa agachada e recortada pela divisória quadrada.

Esse tipo de recurso será constante durante o filme e reforça uma contenção de forças, pressões espaciais na relação com o corpo de Belén criando um processo de tensão acumulada no plano, mesmo que narrativamente não exista um embate entre patrões e empregada até o momento final de violência. Também é interessante observar uma micronarrativa entre Belén e um dos guardas do *country* (Mariano Sayavedra¹⁸⁴) que faz uma série de investimentos amorosos sobre a personagem e esta apenas o responde do mesmo modo que age em outras cenas: monossilábica e rígida. Os dois vão em um parque de diversões, estão em um brinquedo giratório e o filme realiza dois planos médios subjetivos do ponto de vista dele e dela. Ao fundo, borrão de movimento e os dois estáticos em meio a uma música de batidas agitadas, formando um contraste, gerador de estranheza justamente pela discordância entre ritmos. Há, com isso, o indicador de outro tipo de ordem, de gênero e desejo, o qual pressiona a personagem.

A interação entre movimentação e paragem também se reflete no uso constante do *tableau vivant* para caracterizar o espaço da comunidade naturista. De acordo com Del Río (2008, p.68¹⁸⁵), esse tipo de operação formal, compreendida usualmente como apenas paragem de movimento, opera ativamente com o corpo “enquanto um lócus intenso de força – um campo de energia concentrada que o filme eventualmente liberta, quer gradualmente ou abruptamente”. Nesse sentido, a utilização deste recurso é sintomática da experimentação e liberação de um fluxo afetivo de Belén, refletindo gradualmente em sua mudança de postura a partir das interações na comunidade. A passagem de inserção da personagem, a primeira vez que esta se despe, é expresso em um *tableau* com referência direta à pintura italiana “O nascimento de Vênus” (1483), de Sandro Botticelli, que ilustra o nascimento da deusa representativa do amor e da beleza. Desde esse momento, sintomático em associação com o quadro, Belén passa aos poucos a abrir seu corpo para a circulação livre dos desejos, pulsando para além das amarras e restrições de mobilidade na atmosfera paranóica do *country*,

¹⁸⁴ O nome do personagem não é dito em nenhum momento do filme, sendo creditado como *Guarita*.

¹⁸⁵ “I propose a notion of the *tableau* (and its body) as an intense locus of force – a field of concentrated energy that the film eventually releases, whether gradually or abruptly.”

propondo, desse modo, outra *aisthesis*: “um impulso em direção à mutação dos afetos, impulso em direção à capacidade de ser afetado de outra forma. Nossa sujeição é afetivamente construída, ela é afetivamente perpetuada e só poderá ser superada afetivamente (...)” (SAFATLE, 2016, p.38).

É possível argumentar que a exploração dos corpos da comunidade naturista, em suas texturas, dobras e flacidez, associada as intensidades de cor e, principalmente do uso do som, propõem uma inserção do espectador nessa dinâmica. Assim como em *Los Dueños*, há no *country* a diferenciação de paisagens sonoras pelo acúmulo de sons de natureza, em associação com sons de máquinas (como geladeiras, lavadora e ar condicionado), criando uma atmosfera sonora de tensão. Isso se reflete no modo com que, a todo momento, parece que algo irá romper e a relação narrativamente tranquila entre Belén com seus padrões será quebrada. Por sua vez, na comunidade, a paisagem sonora cria diferentes níveis de espacialização entre os sons de natureza, ouve-se separadamente pássaros, água, pisadas sobre a grama. Nesse sentido, há um contraste sonoro entre um espaço que pressiona ativamente a percepção e outro que se associa ao relaxamento.

Como propõe Sonnenschein (2001, p.86, grifo nosso¹⁸⁶): “O espaço ao redor do som conota uma relação que pode ser ouvida e sentida no nível narrativo”. A dinâmica de contraste sonoro, dessa forma, associada com o conceitual teórico trabalhado até aqui, *reverbera*, via corpo fílmico, tanto nos corpos em tela quanto no espectador, o processo de tensão entre paragem/movimento, circunscrição/produção. Através disso, é importante se pensar o corpo espectadorial em ativa participação, ocupação do espaço fílmico e partilhamento das atmosferas reverberadas por este, relação essa proposta por Marks (2000, p.149-150¹⁸⁷):

Se alguém entende a visualização de um filme como troca entre dois corpos – do espectador e do filme – então a caracterização do espectador como passiva, vicária, ou projetiva deve ser substituída por um modelo de um espectador que participa na produção da experiência cinematográfica. Em vez de testemunhar o cinema através do *frame*, janela, ou espelho, o espectador compartilha e performa o espaço cinematográfico dialogicamente.

Outra sequência que exemplifica a relação de convite do corpo espectadorial é a da noite de “celebração tântrica” do grupo. Um dos membros da comunidade (interpretada pela

¹⁸⁶ “The space around the sound connotes a relationship that can be heard and felt on a narrative level.”

¹⁸⁷ “If one understands film viewing as an exchange between two bodies – that of the viewer and that of the film – then the characterization of the film viewer as passive, vicarious, or projective must be replaced with a model of a viewer who participates in the production of the cinematic experience. Rather than witnessing cinema as through a frame, window, or mirror, the viewer shares and performs cinematic space dialogically.”



Figuras 18 e 19 - Belén (3) como categoria geral ao mesmo tempo que se diferencia pela estranheza expressiva



Figura 20 - Duplo enquadramento e dinâmica de movimento/paragem em relação ao corpo patronal

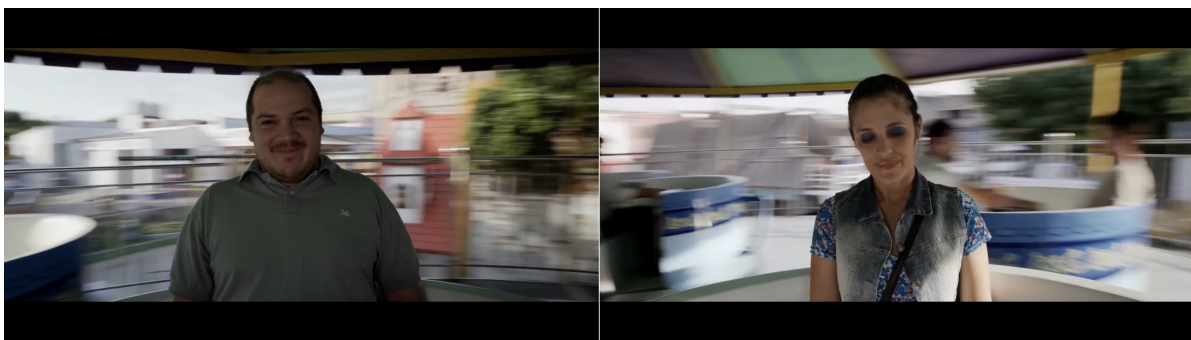


Figura 21 - Paragem/movimento e desconexão expressiva



Figura 22 - *Tableau vivant*: primeiro momento de inserção de Belén na comunidade naturista (esquerda), referência direta a pintura “Nascimento da Vênus” (direita).



Figura 23 - *Tableau vivant*: composição corporal em forma de nó, livre circulação dos desejos contida no plano.



Figura 24 - Contraste abertura corporal (comunidade) e corpo sem possibilidades de movimentação (*country*).

atriz e *performer* Ivanna Colonna Olsen¹⁸⁸) canta a balada romântica dos anos 1970 *Este pecado de quererte*, de Ricardo Dupont. A câmera desliza acompanhando o corpo de Belén, que dança em meio aos corpos nus, a segue através de um pan lateral suave até parar sobre o corpo da *performer* e se aproximar lentamente. Por cerca de dois minutos, o filme parece assumir outro ritmo, lento e divagante, como a se movimentar em reflexão direta com os corpos que dançam pelo espaço. Cria-se aí uma suspensão, que é interrompida de modo quase violento pelo corte seco para um plano médio lateral de Belén, uniformizada no fundo branco asséptico da casa patronal.

Através disso, as concentrações afetivas culminam em irrupção de violência, de modo a ser o canal de escape dessas tensões, criadas pelo corpo filmico e corpos na tela que, por fim, escoam para o plano narrativo. Ao final do filme, há a última tensão extrema, gerada pela morte de um dos membros da comunidade tântrica ao ser eletrocutado pela cerca elétrica que divide os dois espaços, resultando no fechamento do local pela polícia, algo antes já proposto pelos moradores do *country*. Belén, junto com os companheiros, articula um plano e o grupo invade, com armas, o espaço do condomínio, em um embate físico com os guardas, culminando na morte de todos.

Por último, é importante ressaltar que a política espacial do condomínio, em sua fronteira com corpos nus (despidos de normas, orientações de desejo e regulações várias), propõe uma organização excessiva, produtora de uma corporeidade regulada de pertencimento social. Relaciona-se a espoliação dos afetos de estranhamento proposta por Safatle (2016, p.27) que visa eliminar a indeterminação e seus modos próprios de despossuir, isto é, fechada apenas em seus predicados: “Uma sociedade cujos sujeitos não se abrem a tal violência é composta de formas de vida divorciadas do que lhes permite se mover. Nem todas as violências equivalem-se em sua destrutividade.” Nesse sentido, o embate irrompe a partir da aproximação impossível entre os dois pólos e, precisamente, da pressão realizada pela vontade de homogeneização, geradora de compressão e de manutenção, podendo ser sintetizada pela aproximação de corpos que escapam a regra:

[...] o medo da degeneração, delírio e desintegração como mecanismos para preservar 'aquilo que é', se torna associada mais com alguns corpos do que outros. A ameaça de tais outros a formas sociais (que são a materialização das normas) é representada como uma ameaça de se desviar ou ser desviado de valores que vão garantir a sobrevivência. Esses vários outros incorporam o

¹⁸⁸ Ivanna Colonna Olsen é uma performer e ativista argentina. Teve sua estreia no cinema com *Los Decentes* e em 2018 também participou de *Las Hijas del Fuego*, filme que incorpora a proposta estética da pornografia, dirigido e escrito por Albertina Carri.

fracasso da norma em tomar forma; é a aproximação de tais outros corpos que 'causa' o medo de que formas de civilização (a família, a comunidade, a nação, a sociedade internacional civil) tenham degenerado. [AHMED, 2004, p.78¹⁸⁹]

Através dessas tensões, colocadas pela gestualidade e pelo espaço fílmico, *Los Decentes* propõe um adensamento entre linhas de forças afetivas, de modo a tocá-las e torná-las evidentes, sensíveis. O filme ressalta, portanto, a impossibilidade de criação do novo, da produção de sujeitos políticos em um regime de regulamentação e do anúncio do medo como forma de repetição de modos de vida, os quais determinam movimentos para alguns em função da retirada de possibilidade de movimentação de outros. Mas, ao mesmo tempo também ressalta, via pressão dos enquadramentos e funcionalizações corporais, aberturas de modos de experimentação e fuga.

A partir da análise de *Los Dueños* e *Los Decentes* (filmes que se distanciam temporalmente cerca de quatro anos), é possível identificar uma preocupação com tensões espaciais geradas pela regulação do indivíduo via propriedade enquanto afeto de segurança. Ambos os filmes partem de uma lógica de contrastes para ressaltar, pela materialidade fílmica, uma dimensão imaterial de organização do social que coloca a aproximação do Outro de classe como ameaçador. Esse tipo de estruturação, como argumenta Safatle (2016, p.29), traz em si o impedimento de geração do novo:

Por fim, há de se insistir que nunca seremos capazes de pensar novos sujeitos políticos sem nos perguntarmos inicialmente sobre como produzir outros corpos. Não será com os mesmos corpos construídos por afetos que até agora sedimentaram nossa subserviência que seremos capazes de criar realidades políticas ainda impensadas. Mais do que novas ideias, neste momento histórico no qual a urgência de reconstrução da experiência política e a necessidade de enterrar formas que nos assombram com sua impotência infinita se fazem sentir de maneira gritante, precisamos de outros corpos. Para começar outro tempo político, será necessário inicialmente mudar de corpo. Pois nunca haverá nova política com os velhos sentimentos de sempre.

Ao jogar luz sobre as linhas de forças responsáveis por administrar o modelo de gestão

¹⁸⁹ “[...]the fear of degeneration, decline and disintegration as mechanisms for preserving ‘what is’, becomes associated more with some bodies than others. The threat of such others to social forms (which are the materialisation of norms) is represented as the threat of turning and being turned away from the values that will guarantee survival. These various others come to embody the failure of the norm to take form; it is the proximity of such other bodies that ‘causes’ the fear that forms civilization (the family, the community, the nation, international civil society) have degenerated.”

social do medo, esses filmes, portanto, tentam implodí-las e reestruturá-las, sem apontar para uma solução determinante. Sintomático dessa preocupação é o fato de ambos os títulos ressaltarem adjetivos “donos” e “decentes”, idicando questões de propriedade e moralidade, materialidade e imaterialidade para, com isso, retorcê-las e questioná-las. Convocam, com isso, o corpo espectral a ocupar esse espaço também de modo a estar em tensão, visando articular uma memória corporal acumulada para, por fim, tentar produzir aberturas, formas de despossuir o indivíduo espectador de seus próprios predicados de segurança, isto é, criação de abertura na relação entre diferentes corpos.

Parte-se, com isso, para explorar o modo com que esses corpos irrompem no espaço através de um outro tipo de *mise-èn-scène*. Visa-se a compreensão destes para além da coreografia como narrativa, ou seja, sem uma escrita prévia de sua função, em uma *mise-èn-scène* que privilegia, com ainda mais ênfase, o corpo e o gesto enquanto política de desestabilização e reinvenção do Outro. Baseado nas noções importadas da dança, o próximo capítulo procura investigar como uma coreografia dos corpos, inserida em uma espécie de dispositivo afetivo, procura potencializar o toque em sua expressão transformadora e desestabilizadora.

3 MISE ÈN SCÈNE DO TOQUE

I cannot speak, the words on my body are in another language I cannot read (...) My fingers explore your body as I invent you with my touch.
Erin Manning – *The Perfect Mango* (1995)

O cinema contemporâneo é marcado, especificamente em uma chave que parece suspeitar e se distanciar de uma narrativa clássica e coesa, pela exploração da ambiguidade própria do real, que tem reflexos na maneira de se pensar a *mise èn scène* ou *puesta en escena*. Como discutido anteriormente, há presente hoje uma desconfiança e um questionamento do cinema enquanto dispositivo de representação de uma realidade exterior.

Com isso, em uma historicização do modo com que a encenação foi teorizada no cinema, Oliveira Jr (2013) argumenta que o “mergulho no sensório”, refletido pela vontade de expressar o presente no contemporâneo, faz com que o próprio conceito de *mise èn scène* seja complexificado. Esses filmes habitariam uma “zona de indeterminação” frente as definições que foram propostas (sem consenso) até meados dos anos 1980. De modo geral, o cinema foi visto como um organizador ou filtro da matéria bruta e externa do real, que se expressaria e potencializaria através da organização por parte de um autor ou *metteur èn scène* da coreografia dos atores, da iluminação, dos planos, etc.

Esse elemento foi considerado, muitas vezes, mesmo em sua ambiguidade e indefinição, a essência do cinema, seu “núcleo pulsante” (OLIVEIRA JR, 2013). A organização do espaço cênico pensada em função de se tirar o melhor do texto, passar da horizontalidade da escrita do roteiro para a verticalidade no sentido de oferecer coesão, ou seja, como configuração espacial de cena, a bidimensionalidade do *frame*, com a finalidade de potencializar o drama em termos de ação narrativa. O quadro nessa definição seria, portanto, um olhar sobre o mundo, característica herdada pelo cinema de modalidades cênicas preexistentes como, por exemplo, o *vaudeville* e o teatro, e teria, com isso, o objetivo de explorar:

O potencial de efeito de cada movimento, de cada olhar, de cada palpitação do corpo, que no teatro precisava do excesso e da mímica para se amplificar, tem a seu serviço, no cinema, o quadro – e o plano, em sentido mais vasto (que leva em conta duração, movimento, foco, reconfiguração permanente do quadro etc). (OLIVEIRA JR, 2013, p.16)

Seria por essa organização que o acesso ao mundo sensível se daria como um filtro de

ordenação do real, concebido principalmente em função da significação, colocação de ordem baseada em um sentido preexistente. A disposição dos elementos de forma coesa formaria o estilo e, por essa razão, tornou-se central na criação da ideia de autoria no cinema. É através do controle do diretor sobre o espaço cênico e os modos de encenação que seu estilo se afirma, sendo esse o objeto central nas críticas, por exemplo, da *Cahiers du Cinema* nos anos 1960-70 (OLIVEIRA JR, 2013).

Entretanto, a partir dos anos 1990, inicia-se a exploração de certos “dispositivos de percepção” no centro das obras, motivo pelo qual repensar uma ideia de *mise en scène* se torna fundamental, pois essa chave, não se conecta mais com a ideia da performance dos atores em função do drama, da história, mas em um escorrer dos eventos materiais. O plano passa a ser construído não como uma composição do todo narrativo, e sim enquanto um bloco ou recorte “aleatório” do momento, que se une aos outros tendo como figura central o corpo que é guia de seu recorte: “no lugar onde costumeiramente se viam cenas bem demarcadas, com contornos exatos, agora se apresentam eventos de bordas esfarrapadas, eventos de contornos fluidos, imprecisos” (OLIVEIRA JR, 2013, p.98).

Uma amplificação do pró-filmico se dá a partir de um borramento entre as fronteiras do plano, que se tornam mais porosas. Rompe-se com a noção de um contorno no qual há um recorte de espaço-tempo finito e bem localizado, diferente do tempo da narração encerrada em um universo diegético bem demarcado. O que muitos desses filmes parecem tentar incorporar, mesmo que ainda em uma chave narrativa, é um fluir e fruir próximo a experiência de mundo em sua abertura constante ao inesperado. Uma montagem que visa imitar um curso sem um único objetivo, explorando pequenos objetos, texturas e elementos que circulam pelo espaço desses filmes.

Constitui-se, dessa forma, uma lógica baseada na sensação e não na encenação em um sentido estrito de organização e estruturação dos corpos. As “molduras do plano” se tornam incertas, sem um recorte preciso e fixo. Indo nessa mesma direção, Vieira Jr (2012) pensa o tecido filmico de uma série de filmes contemporâneos como articulando uma rarefação de informações racionais apreensíveis. A profusão sensorial concebida através de uma disposição de planos de maneira fluida, na qual a montagem só justificaria o caos desse mundo em constante escoamento pela câmera, ampliando, segundo o autor, uma sensação de “estar com” ou “estar no mundo”, gerando um convite para que o espectador fosse colocado diretamente no espaço-tempo do filme.

Associado a esse diagnóstico geral, Oliveira Jr (2013) destaca uma mudança na

própria concepção espetatorial, que se relaciona com essas imagens não como estando “diante” e sim “imerso” no fluir sensorial e, cria um trânsito de afetos e intensidades, no qual Vieira Jr (2012, p.66) realça que:

Em comum, tais cenas (e filmes) possuem essa predileção de uma forma de narrar na qual o sensorial é valorizado como dimensão primordial para o estabelecimento de uma experiência estética junto ao espectador: em lugar de se explicar tudo com ações e diálogos aos quais a narrativa está submetida, adota-se aqui um certo tom de ambiguidade visual e textual que permite a apreensão de outros sentidos inerentes à imagem.

O corpo torna-se, dessa forma, o guia para o desenvolvimento desse transcorrer dos planos. É a partir de seus movimentos que a câmera se organiza de modo a acompanhá-lo em seus gestos cotidianos, formando, com isso, uma dinâmica de relação entre espaço, corpo e câmera que se deslocam de maneira a estabelecer o convite com o corpo do espectador. Pode-se dizer, marcam uma vontade de romper com a distância confortável da separação entre mundo diegético e realidade, buscando imergir o espectador nos eventos da imagem que, assim como é com os personagens, o ultrapassam: “o olhar é carregado por um manancial e se perde dentro dele. O espectador não precisa ir contra ou a favor do que vê. Basta-lhe habitar um espaço criado para a convivência entre corpos e imagens.” (OLIVEIRA JR, 2013, p.101)

A *mise-èn-scène* concebida, portanto, como organização e *mise-en-place* dos atores em um cenário é a que está chegando ao fim, segundo Oliveira Jr (2013). Não há nesses filmes apenas um “herói” entendido como o eixo central a partir do qual a cena se organiza, mas um trabalho sobre ritmos, durações e sonoridades do cotidiano em que pouco se converte em “ação”. Desse modo, aprofundar-se na esfera das sensações teria como consequência, segundo Elsaesser e Haegener (2010, p.12¹⁹⁰), teorizar o cinema como “parecendo preparado para deixar para trás sua função como um 'mediador' (da representação da realidade) a fim de se tornar uma 'forma de vida' (e assim uma realidade em si mesma).”

Ao observar, no cinema contemporâneo, a emergência de passagens em que há uma centralidade dos corpos em movimento, Baltar (2017) chama atenção para uma atualização que constituiria um “regime de atrações”¹⁹¹. Um modo de relação do cinema com o corpo que ressalta o papel político deste enquanto lócus de disputas, ou seja, esse corpo concebido não

¹⁹⁰ “(...) seems poised to leave behind its function as a “medium” (for the representation of reality) in order to become a 'life form' (and thus a reality in its own right).”

¹⁹¹ Para uma discussão mais aprofundada sobre um regime de atrações no cinema contemporâneo e suas implicações, ver:

BALTAR, Mariana. **Por um cinema de atrações contemporâneo**. In: XXV Encontro Anual da Compós (Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação), 2016, Goiânia. XXV Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Goiás, 07 a 10 de junho de 2016., 2016. v. 1. p. 1-21

apenas como instrumento da racionalidade mas também como local de reinvenção e arena política. Através disso, a autora propõe uma atualização entre o “cinema de atrações” ou primeiro cinema como mobilizador de afetos e engajamento sensório.

De modo geral, o primeiro cinema (*early cinema*) é rediscutido por Gunning (2006) partindo da argumentação de que uma historicização do cinema foi baseada na hegemonia da narração, na qual cineastas como Meliès e Porter foram reconhecidos em suas contribuições para o desenvolvimento narrativo do cinema. O autor contrapõe essa lógica, propondo que no período pré-1906 havia presente uma certa vontade de exibição, de explorar o potencial do meio em dar a ver, menos como articulação narrativa e mais como um exibicionismo explorado com constantes gestos de chamar atenção do espectador, por exemplo, pelo ato de olhar para a câmera como estabelecendo uma conexão com a audiência ou os *close ups* utilizados não para dizer algo mas como uma atração, um modo de sedução. O corpo, dessa forma, não era funcionalizado pela necessidade de sequenciamento de ações a partir da causalidade.

Forma-se, com isso, um conflito e dinâmica entre a diegese narrativa e o exibicionismo do corpo que, segundo Gunning, chama atenção das vanguardas cinematográficas dos anos 1920 (principalmente em consonância com as das artes plásticas), como o surrealismo, futurismo e dadaísmo. O autor atualiza essa relação de atrações também para as longas cenas de luta, em filmes de diretores como Francis Ford Coppola e George Lucas, ou seja, o primeiro cinema como uma outra ontologia do corpo que se pulverizou por diferentes períodos da história do meio, que tem como característica, em suma:

O cinema de atrações gasta pouca energia criando personagens com motivações psicológicas ou personalidades individuais (...) Eu escolho esse termo em partes para [destacar] a relação com o espectador que essa última prática de vanguarda compartilha com o primeiro cinema: aquela da confrontação exibicionista em vez de absorção diegética. (GUNNING, 2006, p.384¹⁹²)

Recuperando a teorização de Gunning, Baltar (2017, p.4) propõe que a interação e o jogo dos corpos com a câmera, em diversas produções no contemporâneo, provoca um “efeito afetivo”, gerando disrupção no tecido narrativo. Afeto corresponde, nessa dinâmica, a uma intensidade sensorial que entra em tensão direta com “a visão semântica do narrado”, sendo

¹⁹² “The cinema of attractions expends little energy creating characters with psychological motivations or individual personality (...) I pick up this term partly to [underscore] the relation to the spectator that this later avant-garde practice shares with early cinema: that of exhibitionist confrontation rather than diegetic absorption.”

uma atualização do regime de atrações, diferenciado do conceito “cinema de atrações” pois amplia: “a dimensão especificamente material do conceito e o alia a uma rede mais complexa que envolve o tecido fílmico (sua materialidade) e também dispositivos que engendram modos de endereçamento do espectador centrados na dimensão sensorial afetiva.”

Configura-se, dessa maneira, uma convivência mútua entre atrações e narrativa, a qual a autora chama de um “equilíbrio instável” entre esses dois regimes estéticos. Ao se pensar o corpo em uma esfera de mostraçãõ nesse cinema de narrativas rarefeitas, mas, ainda assim, narrativamente construídos, pode-se pensar nesses momentos como “eventos performativo-afetivos”, como proposto por Del Rio (2008, p.4¹⁹³). Segundo a pesquisadora, evento quer dizer algo não programável, que irrompe sem a possibilidade de ser contido pelo movimento narrativo. Nesse sentido, o corpo é pensado de modo a superar o investimento do espectador na mímeses, ou seja: “em um nível ontológico: corpos como executores, geradores, produtores, performers de mundos, de sensações e afetos que não carregam laços com um mundo externo ou realidade transcendental.”

A relação do corpo em movimento na coreografia de seus gestos, de acordo com Lepecki (2006), faz parte da própria concepção kinética da modernidade e sua vontade de disciplinar os corpos, deixando pouco espaço para a espontaneidade e para a criação. Mesmo tomando como foco a dança, ele propõe que esta saia de seu campo encerrado para que seja possível pensar o movimento em todos os modos de performance.

O autor se associa a um movimento recente de recuperação, ou “esforço brutal” de unir arte e política novamente. Essas duas atividades humanas se co-constituem, como argumenta Lepecki (2011), ao produzir ficções. O autor recupera as categorias de política e polícia em Rancière para pensar o modo com que a dança e o movimento se articulam na partilha do sensível, isto é, suas possibilidades de ativar novos modos de criação e enunciação, de reorganização do que é visível e invisível, de ocupação na *aisthesis*. De modo geral, polícia para Rancière (2012) diz respeito àquilo que organiza, que delimita o que deve ocupar certos lugares, é o que determina quais sons são falas e quais são apenas ruídos. Já a política seria movimento incessante, que incomodaria a partilha do sensível, transformando aquilo que é considerado ruído, em fala. Isto é, a política é o que produz dissenso na ordenação atual do mundo.

Por ser um processo dinâmico, se relaciona com duas categorias fundamentais da dança, que aqui também traduzimos no conceito de *mise-èn-scène*: espaço e movimento. Arte

¹⁹³ “(...) at the ontological level: bodies as doers, generators, producers, performers of worlds, of sensations and affects that bear no mimetic or analogical ties to an external or transcendental reality.”

e política seriam duas atividades relacionadas à esfera da abertura de potências: “Esse âmago tem uma dinâmica; é em si mesmo dinâmico, cinético, no sentido de que dissenso produz a ruptura de hábitos e comportamentos, e provoca assim o debandar de toda sorte de clichês: sensoriais, de desejo, valor, comportamento, clichês que empobrecem a vida e seus afetos.” (LEPECKI, 2011, p.3- 4)

A própria concepção de coreografia, que pode ser associada a encenação em um sentido clássico da *mise-èn-scène*, nasce como um modo de controle dos corpos sobre determinado espaço, ligados diretamente a noção de texto ou autoria. A genealogia da palavra diz respeito a impossibilidade de gestos e movimentos despreziosos:

A primeira versão da palavra “coreografia” foi cunhada em 1589, e dá título a um dos mais famosos manuais de dança desse período: *Orchesographie*, do padre jesuíta Thoinot Arbeau (literalmente, a escrita, *graphie*, da dança, *orchesis*). Comprimidas em um mundo, unidas uma a outra, dança e escrita produziram relacionalidades carregadas e qualitativamente insuspeitas entre sujeito que se move e sujeito que escreve. Com Arbeau, esses sujeitos se tornaram um e o mesmo. E através dessa não tão óbvia assimilação, o corpo moderno se revelou completamente como uma entidade linguística. (LEPECKI, 2006, p.7¹⁹⁴)

Essa “escrita do movimento” é associada pelo autor, em texto de 2011, à noção de polícia, como proposta por Rancière como o que coreografa os gestos e o estar no mundo dos corpos. Já a política seria a abertura de possibilidades de criação, o corpo entendido como potência de criação no mundo, ou seja, os gestos sem função prévia, o corpo desfuncionalizado abrindo outros processos de subjetivação.

Apresenta-se, dessa forma, o papel político do corpo em uma *mise-èn-scène* aberta, como a dos filmes aqui estudados. Além disso, há a possibilidade de associação direta entre a concepção de Lepecki com a noção de corpo exploradas em Ahmed (2004), concebido por esta como elemento que anima as relações sociais, como algo que invoca, pela economia afetiva, uma historicidade impregnada em um duplo movimento de presentificar o passado, desconstruindo-o ao mesmo tempo que aponta para um futuro que não se sabe qual é. Tem em si a capacidade de perturbação, de desterritorializar um espaço constituído, e é através dessa característica que se torna possível pensá-lo em relação ao espaço no cinema e quais os modos

¹⁹⁴ “The first version of the word “choreography” was coined in 1589, and titles one of the most famous dance manuals of that period: *Orchesographie* by Jesuit priest Thoinot Arbeau (literally, the writing, *graphie*, of the dance, *orchesis*). Compressed into one word, morphed into one another, dance and writing produced qualitatively unsuspected and charged relationalities between the subject who moves and the subject who writes. With Arbeau, these two subjects became one and the same. And through this not too obvious assimilation, the modern body revealed itself fully as a linguistic entity.”

com que lida com uma ordem social, como e quando esta se inscreve. Entender os espaços nos quais esses corpos se engajam, sua arquitetura, é fundamental, pois é através dos: (...) gestos e movimentos do corpo em performance que forças incorpóreas e afetos se tornam expressão-evento que atestam para os poderes de ação e transformação do corpo” (DEL RIO, 2008, p.4¹⁹⁵).

A hegemonia estaria sempre tentando circunscrever os corpos a determinadas funções e lugares, isto é, se colocando contra esse processo performativo de subjetivação e, com isso, Lepecki (2006) propõe que se pense, para além do campo exclusivo da dança, o que chama de uma “ontologia política do movimento”, a qual teria poder de balançar estruturas, sendo capaz de transformá-las em ruínas, abrindo a possibilidade de criação de outras, nas quais exista uma dinâmica mais inclusiva de sujeitos excluídos historicamente:

Escapar da poeira histórica é se recusar a uma sedimentação da história em camadas ordenadas. A paragem do ato/movimento mostra como a poeira da história, na modernidade, pode ser agitada de modo a borrar as divisões artificiais entre o sensorial e o social, o somático e o mnemônico, o linguístico e o corpóreo, o móvel e o imóvel. Poeira histórica não é simplesmente uma metáfora. Quando pensada literalmente, revela como forças históricas penetram fundo nas camadas internas do corpo: poeira sedimentando o corpo, operando para tornar rígida a rotação suave das junções e articulações, fixando o sujeito em caminhos e passos excessivamente prescritos, fixando o movimento a certas políticas do tempo e do espaço. (LEPECKI, 2006, p.15¹⁹⁶)

Pensar as passagens em que o gesto e o toque se presentificam na *mise-èn-scène* sem uma função, sem uma disposição direta ao significado, permite entender os modos com que o tecido fílmico concentra energia afetiva, provocando uma desordem de sentidos capaz de retirar, nessa relação, lugares preestabelecidos. Muitas vezes, o deslocamento puramente sensorio e kinético, é apontado e experienciado como excessivamente abstrato, impenetrável e incompreensível. Contrapondo esse raciocínio, Del Rio (2008, p.174¹⁹⁷) defende que essa dificuldade, muitas vezes endereçada por parte do espectador, se dá justamente “pela nossa própria alienação cultural diante da experiência sensual e corpórea.”

¹⁹⁵ “(...) gestures and movements of the performing body, incorporeal forces or affects become concrete expression-events that attest to the body's powers of action and transformation.”

¹⁹⁶ “To exit from historical dust is to refuse the sedimentation of history into neat layers. The still-act shows how the dust of history, in modernity, may be agitated in order to blur artificial divisions between the sensorial and the social, the somatic and the mnemonic, the linguistic and corporeal, the mobile and immobile. Historical dust is not simple metaphor. When taken literally, it reveals how historical forces penetrate deep into the inner layers of the body: dust sedimenting the body, operating to rigidify the smooth rotation of joints and articulations, fixing the subject within overly prescribed pathways and steps, fixating movement within a certain politics of time and of place.”

¹⁹⁷ “(...) because of our own cultural alienation from sensual and bodily experience”.

A vontade do tocar o outro na dinâmica dessa ontologia do corpo no cinema, poderia, com isso, dizer respeito a uma tentativa de recuperação de uma experiência corporal e sensorial com a alteridade, uma vontade de estar junto no mundo partindo de uma não-hierarquia entre sujeitos e a valorização desse Outro como tão complexo e dotado de questões como o Eu. Ou melhor, constituindo, através desse processo, um “entre-lugar”, no qual esses corpos sejam movimento puro, formando um nó afetivo, próximo, desse modo, ao conceito de ressonância e não de identificação como distinto em Paasonen (2011, p.16¹⁹⁸):

Isso [ressonância] não é uma relação de identificação no sentido de reconhecimento de semelhança, nem é meramente uma questão de projeção [...] Para ressoar um com o outro, objetos e pessoas não precisam ser similares, mas eles precisam se relacionar e conectar um com o outro. Ressonância engloba o emocional e cognitivo assim como o sensorial e afetivo, e aponta para um considerável esforço envolvido em separar os dois.

Conceituando as relações entre a dinâmica narrativa e corpo, busca-se, com isso, pensar os filmes *Los Labios* (2011, Santiago Loza, Iván Fund) e *Hoy partido a las 3* (2017, Clarisa Navas) no modo com que ambos, partindo da premissa do contato físico com o Outro, colocam em movimento uma *mise-èn-scène* do toque, na qual a vontade de tocar, tanto por parte da câmera quanto da coreografia dos corpos na tela, acontece forma a criar uma configuração de experiência de classe, de maneira a unir, ou deixar de separar, a hierarquia entre “privilegiados” e “periféricos”. Cria-se, através disso, uma união pelo saber corporal que destitui esses lugares fixos. Como na citação de Erin Manning na abertura deste capítulo: é através do gesto de tocar que se (re)inventa o Outro, que se dá forma para além da linguagem e significação.

3.1 As mãos, os poros: a vontade de tocar a alteridade

“Como filmar a alteridade? Como a filmar quando, ademais, é equivalendo a dos despossuídos? A compaixão é tão assimétrica como a desconfiança e o desprezo”. É assim que o crítico Roger Koza¹⁹⁹ inicia seu comentário sobre o filme *Los Labios*, dirigido por Iván

¹⁹⁸ “This is not a relation of identification in the sense of recognition of sameness, nor is it merely an issue of projection (...) To resonate with one another, objects and people do not need to be similar, but they need to relate and connect to one another. Resonance encompasses the emotional and cognitive as well as the sensory and affective, and it points to the considerable effort involved in separating the two.”

¹⁹⁹ <http://www.conlosojosabiertos.com/los-labios/> “¿Cómo filmar la otredad? ¿Cómo filmarla cuando, además, es equivalente a los desposeídos? La compasión es tan asimétrica como la desconfianza y el desprecio”

Fund e Santiago Loza. Essa questão talvez seja a essência para se pensar uma união entre estética e política no cinema contemporâneo quando há, cada vez mais, uma suspeita generalizada para com a narrativa enquanto construção ideológica (independente de qual seja), como um olhar preestabelecido e organizador do/sobre o Outro.

O filme parte de uma narrativa mínima: três profissionais da saúde, Coca (Adela Sánchez), Noé (Eva Bianco) e Luchi (Victoria Raposo) vão para uma região no interior argentino fazer um levantamento dos problemas físicos e condições sanitárias do local. Se são médicas ou enfermeiras não se sabe exatamente, o nome da cidade, que apareceria no carro da prefeitura, também é cuidadosamente apagado na pós-produção, demonstrando que o objetivo não é um relato antropológico de denúncia das adversidades de uma região específica. Em vez disso, o tecido filmico se comporta de modo a produzir uma configuração de experiência com um Outro que convoca o espectador, de forma a tentar desarmá-lo da proteção oferecida pela distância da tela.

Um exemplo disso aparece na própria maneira com que a tessitura filmica oferece pistas dessa vontade de quebrar com uma barreira: logo quando as três personagens chegam no local onde viverão temporariamente, um hospital abandonado e prestes a ser demolido, a câmera enquadra um plano de conjunto das personagens entrando em uma sala através de um vidro com uma parte quebrada. É possível vê-las com mais nitidez a partir dessa fresta aberta que, já em uma das sequências finais, depois de todas as experiências de contato com o Outro, será quebrada a pedradas por Luchi em uma tentativa de aliviar a intensidade afetiva acumulada no corpo. Outro enquadramento segue a pedrada, agora é possível que se veja o outro lado sem uma divisão, metáfora do convite a sentir os desconfortos do encontro sem os alívios de uma narrativa explicadora. Opondo, através disso, o que Del Rio (2008, p.210, grifo nosso²⁰⁰) chama de “estado de dormência”: “Invisibilidade, ignorância, esquecimento, *distância* - esses são os nossos mantos protetores contra os afetos do mundo, incluindo os nossos próprios.”

Los Labios segue o que parece ser uma tendência dos últimos filmes argentinos: a criação de um dispositivo de encontro com o real. Partem de um roteiro ficcional, mas com aberturas para o mundo no sentido de que trabalham com atores não profissionais nativos da região. Em entrevista em ocasião da exibição no *Thessaloniki Film Festival*²⁰¹, na Grécia, os

²⁰⁰ “Invisibility, ignorance, forgetfulness, distance – these are our protective mantles against the world's affects, including our own.”

²⁰¹ Entrevista disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rU2_vzZm9_8. Nela, os diretores ainda comentam que a inspiração para se pensar um dispositivo sensorial para o filme veio do livro “Paixão segundo G.H.”, de Clarice Lispector, no qual há um trecho sobre o mergulhar no mundo, que destacam: “Não contei que, ali sentada e imóvel, eu ainda não parara de olhar com grande nojo, sim, ainda com nojo, a massa branca

diretores comentam que convidaram os moradores do local a responder as perguntas das atrizes, podendo inventar ou contar a própria vida. Essa abertura torna-se perceptível pela *mise-èn-scène*, que se forma de maneira a buscar aproximar-se de determinados gestos que surgem do improviso desse contato, como; uma criança que aparece ao fundo, uma crise de riso ou as mãos que espantam os insistentes mosquitos.

A primeira sequência do filme torna-se pista de qual a relação será estabelecida entre espectador e corpo fílmico. Coca, sentada na rodoviária, rosto inexpressivo, cantarola uma canção sem significados, apenas uma espécie de mantra ou os barulhos próprios de uma mãe que entoa pequenos sons em uma canção de ninar improvisada. Dois minutos se passam no enquadramento em *close* lateral esquerdo sobre o rosto da personagem até que sua canção se sobrepõe a uma sequência que Noé aparece caminhando por um campo gramado, o mesmo no qual as personagens caminharão juntas ao final do filme. Noé segue, a câmera na mão a acompanha, até que para, não interessada em seguir e a personagem continua. Corte. Coca mexendo nas malas sem movimentar a boca, mas o som direto da cantiga continua até o momento em que ela se apresenta a Luchi e Noé, gerando estranhamento devido ao assíncronismo. Nenhum dado racional é apresentado, mas há um cenário de tensão, uma primeira intensidade afetiva é criada nessa montagem.

Tem-se o primeiro plano de conjunto em que as três aparecem pela primeira vez juntas, sentadas lado a lado. Um outro padrão do filme é o de tudo que o espectador sabe sobre essas personagens vem de sua expressão facial, dos seus gestos, do modo com que reagem às situações pelas quais passam. Em nenhum momento verbalizam questões sobre o passado ou desejo de futuro, nem mesmo o que pensam sobre os lugares pelos quais circulam. É importante, por isso, o modo com que a câmera se comporta da primeira sequência de apresentação dessas personagens: Noé parada, sem fazer um movimento corporal, apenas os olhos circulam. Luchi, a que aparenta ser mais nova, está inquieta, tentando se ajustar no banco em meio as malas e Coca, a mais velha, se ajeita na cadeira esticando as costas e respirando cansada, o bocejo inicial na abertura do filme é o que reverbera nos outros momentos da personagem. *Close* nos rostos, revelando as texturas da pele, o mesmo nas mãos, uma iluminação lateral que expõe a porosidade, as rugas, os detalhes expressivos da face.

amarelecida por cima do pardacento da barata. E eu sabia que enquanto eu tivesse nojo, o mundo me escaparia e eu me escaparia. Eu sabia que o erro básico de viver era ter nojo de uma barata. Ter nojo de beijar o leproso era eu errando a primeira vida em mim - pois ter nojo me contradiz, contradiz em mim a minha matéria." LISPECTOR, 1925-1977 Clarice. **A paixão segundo GH**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. 179 p.



Figura 25 - Luchi e o primeiro contato com a criança que está sendo consultada.



Figura 26 - Coca é tocada por Luchi, sem que essa corresponda ao movimento.



Figura 27 - Nó afetivo, junção e não hierarquia entre os corpos, se tornam um só.

Quando embarcam no ônibus, o filme inicia uma série de enquadramentos de mãos, este será seu gesto obsessivo até o fim. Mãos que arrumam a mala, que seguram um cigarro, que ajustam o casaco e que seguram o volante do ônibus. No meio do pequeno corredor, o enquadramento em *close* vai de uma mão em busca da outra enquanto as demais pessoas se ajustam em seus bancos até parar sobre o rosto de Noé. Evita-se a quebra do corte, criando um fluxo que conecta esses corpos e visa aproximar espectador com o aspecto tátil e sensório.

O funcionário da prefeitura, Raul (Raul Lagge), invoca através do primeiro dado racional o imaginário da pobreza com a fala: “Esse bairro é um bairro bastante problemático e marginal... e tem gente com muitas necessidades” (“*El barrio es un barrio bastante problemático y marginal (...) y hay gente con muchas necesidades.*”). A estrada de chão, o ambiente que parece isolado da cidade, suas construções e pavimentação parece corroborar com esse imaginário, que suscita um olhar antropológico rompido, logo em seguida, pelo filme.

As três aparecem sempre explorando os ambientes com os olhares, a câmera as acompanha ora solta, ora se fixa para enquadrar pequenos objetos que compõem aquela paisagem como: uma garrafa vazia que rola pelo chão e um móvel velho. Na primeira exploração, quando chegam ao local onde ficarão hospedadas, observam através do tátil, mexem nas coisas e tocam, gesto enfatizado pela câmera próxima. O toque, em *Los Labios*, é sinônimo de saber, de conhecimento do mundo.

Luchi é uma das personagens que reverbera essa vontade do tecido fílmico. A mais nova do grupo, é uma das únicas a sorrir nas primeiras sequências do filme, sem ser correspondida. Ela, assim como uma criança, parece buscar conhecer o mundo pelo toque. Questão que se expressa em diversos primeiros planos da sua mão ao encontro da mão dos moradores. Isto é, desterritorializa o toque da medicina, que visa investigar o corpo do outro com uma função de análise. Luchi, diferente das outras duas personagens, nunca aparece examinando os pacientes, mas sempre acompanhando as consultas e mantendo contato com as crianças do local. É ela quem segura um bebê no colo pelo simples gosto. É como se sua subjetividade se entrelaçasse com o corpo do filme e reverberasse no espectador, ou seja, não constitui propriamente a identificação no sentido clássico do termo, mas um encontro, uma comunhão entre esses corpos pelo imaterial que se presentifica no toque.

O olhar-tátil de Luchi também repercute no desconforto que expressa após os contatos. Ao decorrer do filme, a personagem se torna cada vez mais tensa, parada, com olhar fixo quando está no hospital-casa, essa intensidade afetiva que irrompe em lágrimas. Todas as

passagens anteriores parecem reverberar no choro, que resulta de um retirar dos lugares estabelecidos pelo contato com o outro. Também é interessante a maneira com a qual o filme confirma seu olhar infantil no gesto de Coca tentando acalmá-la, próprio de uma mãe que cuida da criança de colo. Coca afaga as costas da garota dizendo: “Boa...boa.. você tem que descansar. Vamos, que te levo para a cama” (“*Buena...Buena... vós tenes que descansar. Vamos, que te llevo a la cama*”). Fala reforçada pela coreografia da cena, na qual Luchi está sentada, e Coca a observa de cima. Noé permanece impassível cortando tomates. Há um corte seco e Luchi aparece dormindo no colo de Coca.

De acordo com Ahmed (2000, p.12²⁰²), o ser movido pelo corpo do outro a partir do tato pode resultar em um fluxo de sensações e afetos reconhecidos como dor, e é por essa experiência que se tem um reconhecimento da dimensão do próprio corpo: “É através de tais encontros dolorosos entre esse corpo e outros objetos, incluindo outros corpos, que superfícies são sentidas como 'estando lá' em primeiro lugar. Para ser mais precisa, a impressão de uma superfície é um efeito de tais intensificações de sensação.”

Duas cenas são interessantes para se observar a concentração afetiva desse toque e a dinâmica entre a criação e suspensão de uma superfície ou divisão entre os corpos. Luchi aparece carregando um idoso que está fraco, em direção ao carro da prefeitura. A câmera os segue de modo tão próximo que as outras personagens aparecem apenas como fragmentos. Coloca-o no banco da frente e se senta atrás, a câmera faz um *travelling* para frente, se aproximando de modo que o rosto de Luchi parece conectado ao do idoso enquanto acaricia sua cabeça em um gesto de cuidado. Algumas cenas depois, Luchi aparece no hospital, visitando-o na UTI sozinha. Câmera em *close* na sua mão encostando lentamente na do enfermo, esta se fecha na mesma velocidade e esse enquadramento permanece por mais alguns segundos, até ser rompido por uma elipse.

Esse momento puramente kinético e sensório, invoca a sensação tátil, háptica, que forma um nó afetivo através da duração e o efeito de silêncio formado pela diminuição da amplitude da paisagem sonora. Concentração de afetos que convida espectador a se engajar com o movimento, próximo a definição de “desordenamento dos sentidos”, desse puro deslocar que parece dilatar o tempo, em Del Rio (2008, p.174²⁰³), descrita como:

²⁰² “It is through such painful encounters between this body and other objects, including other bodies, that surfaces are felt as 'being there' in the first place. To be more precise the impression of a surface is an effect of such intensifications of feeling”.

²⁰³ “(...) one might argue that an alternative model of sensory-motor situations does exist, one which, following an affective-performative logic, engages qualitative, as opposed to quantitative, aspects of movement. In this model, the image severs the viewer's consciousness from motivating links and instead offers itself as pure sensorial and kinetic intensity.”

(...) pode-se argumentar que um modelo alternativo de situações sensório-motoras existe, um que, seguindo uma lógica afetiva-performativa, engaja qualitativamente, oposto aos aspectos quantitativos do movimento. Nesse modelo, a imagem separa a consciência do espectador de links causais e, em vez disso, se oferece como intensidade puramente sensorial e kinética.

Em passagens como esta, não existe mais diferença ou separação hierárquica, se tornam um só corpo que pulsa em direção ao espectador. A matéria desses dois corpos pelo tecido fílmico se torna uma coisa só, criando conexão e produzindo pensamento não pensado pelo saber corporal que emerge do toque, próximo ao que Martin (2016) chama de epistemologia extra-visual, ressoando no físico e rompendo com a ordem cartesiana entre mente-corpo. Desloca lugares e, por isso, produz dissenso na ordem estabelecida entre esses dois corpos, expressa a ligação descrita por Ahmed (2000, p.11²⁰⁴) como o ser movido pelo outro: “Então o que nos une, o que nos conecta com este ou aquele lugar, ou com este ou aquele outro, de forma que não podemos permanecer removidos deste outro, é também o que nos move, o que nos afeta de tal modo que não estamos mais no mesmo lugar.”

Isso também ocorre em um contraponto criado na montagem. Nela, a personagem lê o relatório com os problemas encontrados nos bairros, o número de doentes, a falta de água potável, etc. Submerso na voz que descreve os problemas sociais, passam imagens das três caminhando pela estrada de terra, pelos rostos das pessoas do bairro também em *close*, de mãos que acariciam um vira-lata enquanto as médicas pesam as crianças. A oposição entre o que é descrito em sentidos generalistas sobre a pobreza e os infortúnios do local é conectado com as imagens desses corpos como donos de si, em momentos do seu cotidiano, são as pessoas descritas e não são ao mesmo tempo.

Segundo Del Rio (2008), os finais dos filmes tendem, em muitos casos, a reestabelecer uma ordem no plano molar, a recolocar tudo novamente em “seu devido lugar”. *Los Labios* realiza um movimento completamente oposto a esse pois, na cena final, as três caminham pelo mesmo campo apresentado na primeira sequência e vão em direção a crianças que brincam no bairro da beira de um rio. Aos poucos, entram no meio da brincadeira e também começam a jogar barro, a escorregar, a transitar e a câmera dessa vez não para enquanto Noé segue, mas entra junto e desliza em meio aqueles corpos que, cobertos de lama, tornam-se quase impossíveis de serem diferenciados. Se ainda havia algum resquício de divisão entre Eu e Outro, este é implodido no último momento, que também expressa a reverberação final de

²⁰⁴ “So what attaches us, what connects us to this or that place, or to this or that other, such that we cannot stay removed from this other, is also what moves us, or what affects us such that we are no longer in the same place.”

todos os toques em uma não-hierarquia. Esse mesmo argumento também é manifesto na percepção da fortuna crítica do filme, com uma descrição precisa dos momentos finais da obra:

Mas *Los Labios* é misteriosamente luminosa. Sua perspectiva política pertinente pode ser percebida em uma cena extraordinária na qual uma das médicas, depois de uma festa, acorda na cama de um homem que (cantando para ela) a levou para sua casa. O sexo ficará fora de campo, mas a tomada de consciência da médica ao olhar em volta e entender em um instante as condições de vida de seu amante fugaz condensa a lucidez do filme. E depois chegará ao bellissimo plano final no qual as crianças da zona e as médicas brincam no barro na costa de um rio. O incomensurável e a distância com a vida dos outros permaneceram esteticamente suspensos por uns minutos. É uma esperança razoável, e mesmo bonita. (ROGER KOZA²⁰⁵)

Em suma, os modos de enquadrar aqui descritos parecem partir do mesmo princípio também no filme que será analisado na próxima seção, mas o faz de modo diferente. A aproximação com o Outro em *Los Labios* é a do primeiro plano, da vontade da câmera de tocar isoladamente esses corpos, como se quisesse participar da lentidão e do contexto. Já o que se verá em *Hoy Partido a las 3*, a relação plano e atrizes é de uma fluidez em que há a explosão de energia própria da dinâmica do jogo e de uma vontade de socialização de um grupo que já não é hierarquizado, pois não existe ali a presença física de um outro de classe.

O toque em *Los Labios* visa recuperar algo que parece perdido na relação indivíduo e social, como uma vontade de superação de uma barreira invisível que se expressa e que a própria materialidade do filme parece se debater e encostar. Já em *Hoy Partido a las 3*, esse mesmo princípio será celebração de uma não-hierarquia de classe, em que não existem cerimônias pois não existe um Outro definido, não há barreiras nos modos com que esses corpos se relacionam. Um é repressão de desejos, expressa o modo com que se é encerrado nos corpos e que a câmera visa ultrapassar, em *Hoy partido a las 3*, mostra sua livre circulação, a câmera parece não ter limites.

Com isso, analisa-se *Hoy Partido a las 3* não enquanto um comparativo, mas na vontade e proximidade de pensar a igualdade que se estabelece pela encenação e circulação

²⁰⁵ “Pero Los labios es misteriosamente luminosa. Su pertinente perspectiva política se puede verificar en una escena extraordinaria en donde una de las médicas, después de una fiesta, se despertará en la cama de un hombre que (cantándole) la llevó a su casa. El sexo quedará en fuera de campo, pero la toma de conciencia de la médica al mirar alrededor y entender en un instante las condiciones de vida de su amada fugaz condensa la lucidez de la película. Y después llegará el bellissimo plano final en donde los niños de la zona y las médicas juegan en el barro a la orilla de un río. Lo inconmensurable y la distancia con la vida de los otros quedarán estéticamente suspendidos por unos minutos. Es una esperanza razonable, incluso hermosa.” <http://www.conlosjosabiertos.com/los-labios/>

desses corpos em contato, seguindo preceitos próximos a *Los Labios*, elemento esse interessante de se observar também pela distância temporal dos filmes, o primeiro lançado em 2011 e o outro ao final de 2017.

3.2 Sociabilidade e celebração: *Hoy partido a las 3*

O contato também é premissa base da diretora Clarisa Navas em *Hoy Partido a las 3* (2017): um time amador de futebol feminino espera a hora da partida começar. Esse “fiapo narrativo” funciona como pretexto para que várias linhas de fuga sejam exploradas e micro-histórias desenvolvidas através de personagens ambíguas e, pode-se invocar a definição deleuziana recuperada por Del Rio (2008), rizomáticas, pois não possuem passado e nem manifestam seus objetivos para além do presente narrativo. Outro aspecto é a tensão entre documentário e ficção ao se utilizar atrizes não-profissionais em sua totalidade, dois elementos que se assemelham a *Los Labios*.

Em um sentido temático, *Hoy partido* é um ponto fora da curva em meio a produções da última década. Além de explorar o interior periférico argentino na cidade de Corrientes, localizada no nordeste do país, o filme destaca o futebol feminino enquanto lugar de experimentação de uma sociabilidade de classe. Tendo em comum com *Los Labios* a centralidade de personagens femininas como guias da exploração formal filmica.

Através disso, o filme possui um cenário principal onde a maior parte da obra acontece: um campo de terra e seu entorno, com casas humildes, trabalhadores em seu dia de descanso que param para assistir ao pequeno torneio. A exploração sensível desse cenário traz a tona certa dimensão de classe fora de um aspecto narrativo, mas um primeiro índice de experiência de circulação e experimentação destes corpos diante da atmosfera daquele espaço. A relação com esse ambiente também é ressaltada pela *mise-èn-scène* através das cores em tom sépia, enfatizando o aspecto “poeirento” e pela paisagem sonora que destaca o som de insetos e o *foley* dos passos sobre a terra seca. Cria-se, com isso, uma atmosfera que, associada à fluidez da câmera e a ênfase sobre as texturas ambientes, prepara o espectador para um convite ao engajamento com essa configuração de experiência.

A relação entre documentário e ficção torna-se importante para essa atmosfera pois Navas, mesmo com um roteiro ficcional, parece estar aberta às intervenções que a própria paisagem e vivência daquele cotidiano a oferece: um vendedor de frutas em um caminhão enferrujado descrevendo seus produtos em um alto-falante, as constantes interrupções dos

cães que circulam pelo ambiente, uma carroça que passa logo atrás de uma cena de diálogo. A câmera, nesses momentos, muda os frequentes planos de conjunto do grupo de garotas, para destacar esses outros personagens que por ali circulam, muitas vezes com um foco sendo trabalhado espontaneamente aos pequenos eventos em seu emergir, denunciando uma espécie de interferência desse outro real nos enquadramentos compostos e planejados da narrativa ficcional que se desenrola. Forma-se, portanto, um dispositivo de soluções cênicas no modo de se destacar a profusão sensorial desse cotidiano periférico.

Realizando um levantamento das críticas, é possível notar que o filme não teve uma ampla circulação na Argentina e nem saiu de seu âmbito, mesmo tendo sido concorrente na competência internacional do BAFICI (Festival de Cinema Internacional de Buenos Aires) tendo, como reflexo, a ausência de estudos sobre esta obra. Uma característica interessante, presente na fortuna crítica do filme, é o ressaltar da ideia de um sentimento/sensação como articulador político. Por exemplo, a crítica de Paulo Pécora para a agência pública *Télam*²⁰⁶, ressalta o filme enquanto uma “práxis política alegre do feminismo”, ao que Navas enfatiza, também em entrevista para o jornalista, sua preocupação ao intercalar essa práxis com a classe social: “Para muitas garotas suponho que o futebol também lhes dá a ocasião de cortar com a condena diária por certa questão de classe. Para várias delas representa o espaço onde cada uma pode se reinventar. Lhes dá a oportunidade de ganhar em um contexto no qual se perde quase todos os dias.”²⁰⁷”

Nesse sentido, o comportamento de câmera parece corroborar com a ideia de experimentação, formando passagens afetivo-performativas no sentido proposto por Del Rio (2008). Nos momentos de jogo, a câmera passa a se posicionar também enquanto um corpo, assumindo uma dimensão fluída e circulando em meio as ações, em uma geometria de cena que está menos interessada em reproduzir as situações de classe demarcada, as quais as garotas reclamam durante suas conversas fora do campo de futebol, mas em função de expressar celebração e experimentação sensível. Através dessa dinâmica na relação câmera-atrizes-espaco, o filme se torna interessado em engajar o espectador no escorrer temporal do jogo, desabilitando seus mecanismos de saber estruturados sobre classe, interrompendo a dimensão molar para produzir novos pensamentos e outras possibilidades de subjetivação.

É interessante observar uma proximidade das análises que Del Rio (2008) realiza dos melodramas de Douglas Sirk. Segundo a autora, a circunscrição patriarcal e de classe sobre os

²⁰⁶ <http://www.telam.com.ar/notas/201704/186562-cine-clarisa-navas-bafici-feminismo-futbol.html>

²⁰⁷ “A muchas chicas supongo que el fútbol también les da a ocasió de cortar con la condena diaria por cierta cuestión de clase. Para varias de ellas representa el espacio donde cada una se puede reinventar. Les da la oportunidad de ganar en un contexto en el que se pierde casi todos los días.”

corpos, ou seja, essa tentativa de enquadrá-los, muitas vezes acaba produzindo uma pressão que culmina em uma irrupção afetiva desses mesmos corpos. Nos momentos fora do jogo de futebol, essas mulheres reclamam das suas condições de trabalho, da falta de apoio financeiro para comprarem uniformes novos, além da tentativa de circunscrição patriarcal do lugar da mulher enquanto delicada, “objeto” a ser cuidado pelos figurantes que observam as partidas. Mas dentro de campo, esses corpos se tornam expressão e deslocamento, experimentação pura apenas com a finalidade do jogo. É no modo com que essa fluidez na movimentação da câmera em conjunto com esses corpos que se colidem, deslizam, caem, que a circunscrição social é desestabilizada. A velocidade, em termos de ritmo de edição faz com que essas passagens filmadas com *travellings* de *steadycam* tenham mais força, já que se alterna em dinâmica com os planos de conjunto fixos, ou seja, o tédio da espera, com a erupção de movimentos de câmera e cortes durante o jogo.

Nessas passagens, os corpos se tornam potência de experimentação, moldados justamente pela relação de poder que tenta constantemente enquadrá-las enquanto uma experiência de classe bem demarcada. O que pulsa desses *frames* coloca em movimento forças de deformação e de reinvenção que esses corpos têm sobre si mesmos e sua capacidade de existência, expressando diretamente a dimensão molecular, próxima a definição de Del Rio (2008, p.6²⁰⁸) de espetáculo:

[...] enquanto uma força afetivo-performativa que desestabiliza o equilíbrio de poder entre performer e mundo, performer e audiência (...) os movimentos do corpo e seus gestos são capazes de transformar formas estáticas e conceitos típicos do paradigma representacional em forças e conceitos que exibem potencial transformativo/expansivo.

Não há um privilégio sobre pontos de vista entre as 23 garotas do time, que aparecem, muitas vezes, enquadradas juntas e falando ao mesmo tempo. Nem mesmo há uma hierarquia no modo com que essas personagens são apresentadas, pois aparecem logo em um primeiro momento, na forma de grupo. Os enquadramentos nos quais a câmera desliza em meio aos diálogos sobrepostos, indo em direção a uma e ora a outra em que, em termos de significado, pouco se pode distinguir, demonstra que o filme está mais interessado na materialidade daquele conjunto que se diverte e ri de situações cotidianas do que na estruturação de significação de frases. A materialidade desses diálogos do grupo é destacada também no

²⁰⁸ “(...) spectacle as an affective performative force that upsets the balance of power between performer and world, performer and audience (...) the body's movements and gestures are capable of transforming static forms and concepts typical of a representational paradigm into forces and concepts that exhibit a transformative/expansive potential.”

próprio sotaque dessas mulheres, típico do interior e completamente diferente de outros filmes argentinos, focados no modo de falar portenho.

O desejo enquanto dimensão criativa parece circular livremente pelo filme sem restrições narrativas, culminando em enquadramentos em *close* dos gestos em uma *mise-èn-scène* que enfatiza a sensorialidade dos toques, dos primeiros planos de contatos entre pele e pele, pele e chão, corpo e atmosfera sensível. Um desses momentos se dá na micronarrativa do romance entre Carla (Yaneth Román) e Nicolle (Vanina Franco) destacado em *close* no gesto da chuteira que toca a perna da outra, realizando uma concentração de energia afetiva ao se enfatizar a esfera tátil. Essa circulação do desejo ilimitado também tem relação com a esfera afetivo-performativa em sua dimensão ética, segundo Del Rio (2008, p.212²⁰⁹), pois é mais forte “vital e criativa quando não presta atenção as restrições limitadoras dos sistemas morais que afogam nossos afetos e silenciam nossas paixões.”

Seguindo essa mesma noção do aspecto tátil, o filme é permeado de imagens de mãos que tocam objetos, limpam a poeira do corpo, além da sequência final na qual as garotas jogam em meio ao campo lamacento após a chuva. O barro, o chocar do corpo com a água, o suor que escorre dos corpos, enfatizam uma noção de textura, cheiro e toque, propondo um modo de espectadorialidade corporificada, isto é, visa atingir diretamente o corpo do espectador com aquela vivência. Nesse sentido, se aproxima de uma função primordial do cinema, segundo Del Rio (2008):

[...] uma das principais funções do cinema é trazer consciência aos poderes de afecção do corpo. Tal atividade nem começa e nem termina na sala de cinema, mas a experiência afetiva do corpo em, com e através dos filmes pode agir como um potente tradutor, condutor e transdutor de pensamentos, sensações e afetos que continuam a traçar linhas de fuga junto com uma linha indivisível de transformação, e para além de momentos pontuais de quaisquer origens ou fechamentos. (DEL RIO, 2008, p.213²¹⁰)

Um dos momentos chave dessa vontade de conexão entre tecido filmico, corpos na tela e espectador é quando o grupo de garotas resolve brincar do que chamam de *papelito*. O jogo consiste em conectar a parte do corpo de uma através de um pequeno pedaço de papel em alguma parte diferente do corpo da outra. Cada corpo se conecta com o outro, formando

²⁰⁹ “(...) vital, and creative when it pays no heed to the narrow restrictions of moral systems that drown our affects and silence our passions.”

²¹⁰ “(...) one of the foremost functions of the cinema is to bring to consciousness to the body's powers of affection. Such an activity neither begins nor ends at the movie theatre, but the body's affective experience in, with and through the movies may act as a potent translator, conductor, and transducer of thoughts, sensations, and affects that continue to draw lines of flight along an indivisible line of transformation, and beyond punctual moments of either origins or closures.”

um amálgama ou um corpo gigante. A câmera, nesse momento, se torna mais próxima e faz um *travelling* em *close* pelos corpos enquadrados em seus pedaços; ombros com cabeças, costas com joelhos, espectador conectado como mais um corpo em meio a essa fusão.

É possível associar *Hoy Partido a las 3* com uma tendência já identificada por Page (2009) como um direcionamento desse cinema para vidas periféricas mas, diferente de filmes que foram marcos simbólicos dessa geração como; *Pizza, Birra, Faso* (1998 – Adrián Caetano e Bruno Stagnaro) e *Historia del Miedo* (2014 – Benjamin Naishtat), a demarcação de classe não aparece enquanto problemática e tensão narrativa, mas como celebração afetiva de uma experiência que não se realiza em um nível estruturado. Ou seja, essas não são personagens desenvolvidas a partir de uma observação antropológica de seu contexto como próximo ao período dos anos 1960 ou 1980 e, através disso, podem se aproximar da definição de Del Rio (2008, p.216²¹¹) da sociabilidade em um sentido criativo e de celebração, formando uma micropolítica definida pela autora como:

Micropolítica da paz pode começar não necessariamente pela ausência de sinais externos de guerra, mas talvez no nosso reconhecimento de, e respeito a forma dos poderes de afecção que vivem em cada um dos corpos. Uma micropolítica dos poderes de afecção pode muito bem ser uma das poucas possibilidades que nos restam em nosso desejo de refrear a macropolítica da guerra.

Além disso, também há a aproximação entre um cinema não preocupado com a cena enquanto organizador de uma *mise-èn-scène* pensada como representação de um universo externo, realizado como um filtro do material bruto do mundo. Característica essa própria ao cinema contemporâneo, como destacado por Oliveira Jr (2013), no qual a materialidade do externo é explorada de forma a se colocar em fluxo o real e sensível.

Em suma, *Hoy partido a las 3* aponta para uma renovação da percepção e criação de novos pensamentos/sentimentos que não estão em um nível do texto e do significado, e sim em configurações de experiência. Através de passagens que visam um engajamento direto do espectador com o outro, cria-se a relação imediata com uma política da alteridade via economia afetiva, tornando-se parte de uma “micropolítica da experimentação ética”.

²¹¹ “Micropolitics of peace might thus begin not necessarily in the absence of external war signs, but perhaps in our recognition of, and respect form, the powers of affection that live in every single body. A micropolitics of the powers of affections may indeed be one of the few possibilities left to us in our desire to curb the macropolitics of war.”



Figura 28 - Expressão do desejo que flui livremente através do toque.



Figura 29 - Choque e indiscernibilidade entre os corpos enfatizada pelo plano de conjunto.



Figura 30 - Câmera transita no “nó corporal” do jogo denominado pelas personagens como *papelito*.

Ao destacar uma micropolítica dos afetos no cinema contemporâneo argentino, é possível entendê-lo em um contexto em que as negociações suscitadas pelos movimentos do capital global e o resultado das constantes crises nacionais, coloca questões em relação a uma dinâmica de classes sociais para o cinema. É possível localizar tanto em *Los Labios* quanto em *Hoy Partido*, uma ênfase na dimensão sensória e na coreografia das colisões entre os corpos, que negociam e renegociam constantemente seu lugar no mundo.

Los Labios e *Hoy partido a las 3* têm em comum, portanto, a ausência de focalização que faça com que o espectador se identifique com determinado personagem. Essa característica é fundamental ao pensarmos um modo político das alteridades em simultaneidade, pois esses corpos permanecem “Outros” para o espectador e, é dessa forma que sua relação de contato se estabelece. Uma política de conjunto a partir das diferenças e não, como realizado por muitos filmes políticos canônicos dos anos 1960, impondo uma ideia de povo no sentido de organização do todo. Brian Massumi (2015, p.69²¹²) explica essa diferença apontando a política sendo própria de um cenário contemporâneo e fragmentário, pois: “Não há ponto de vantagem sobre o qual você possa englobar isso tudo, não há uma perspectiva compartilhada a partir da qual se encontrará uma linguagem comum, construir consenso ou racionalidade compartilhada.”

Trabalham, portanto, com uma desconfiança para com a dimensão narrativa como organizadora e, conseqüentemente, encapsuladora de significados que colocam corpos em determinadas funções. Indicando, com isso, novas possibilidades de entendimento da política em produções atuais. O que essas duas obras realizam, a partir da abertura para o choque com o real, é colocar os corpos em cena de modo com que, em vez de serem encerrados na ação, tornam-se possibilidade e potência de invenção de si mesmos. Realizam dissenso ao recolocarem essas personagens/corpos na partilha do sensível/*aisthesis* em um processo de subjetivação que não aponta para um fechamento do plano molar, que seria próximo a

²¹² “The world is too complex to hold to that as a model. The fragmentation of nations into sub-communities, the accompanying increase in the number of nations-states formed from these communities, the destructuring effects of movements of capital, the way these unchained capital flows enable of force a constant movement of people, goods, ideas and information across borders – all of this has created a hyper-complex situation of flow and variation over which there's no effective oversight. There's no vantage point from which you could encompass it all, there's no shared perspective from which to find a common language or build a consensus or share a rationality.”

definição de polícia para Rancière (2014).

É sintomático, portanto, um certo estranhamento, explorado anteriormente, mas que parece permear todo o *corpus* deste trabalho, porque se aponta para o desconhecido, para a incerteza, para as possibilidades de aberturas e criações de outros corpos no campo social. Contudo, cumpre ressaltar que, ao focar no papel do afeto como produtor de uma desestabilização hierárquica nos filmes aqui estudados, não se pretendeu exaltar uma política dos afetos como positiva, já em um sentido moralizante. Os dois filmes trabalhados neste capítulo, e nos anteriores, realizam esse movimento de modo a desestabilizar o plano molar que oprime e retira potência de vida desses corpos. Entretanto, os afetos também têm seu papel na polícia, na colocação de certos desejos e impulsos sobre sujeitos constituídos.

No capítulo 2, explorou-se através do estudo que Ahmed (2004) e Safatle (2016) realizam, os modos com que a aderência à política institucional se forma via afetos. Ahmed ainda ressalta um tipo de discurso reverberador de nação que coloca imigrantes como “invasores”. De acordo com ela, é a partir da distribuição de amor como afeto/emoção sobre um território que o ódio passa a ser colocado sobre os corpos que se apresentam como ameaçando esse espaço. Daí surgem, de modo institucional, problemáticas para além da imigração, como a homofobia (o/a homossexual como rompendo com uma ordem heteronormativa concebida como regra e compulsória), o racismo (o corpo negro ou indígena visto como um Outro que visa ameaçar o privilégio branco formado), a misoginia (o corpo feminino dono de si e de seu próprio desejo ameaçando uma estrutura de poder patriarcal), questões que perpassam todos os seis filmes analisados.

Essa breve digressão do foco deste capítulo torna-se necessária para ressaltar a importância de um estudo das dinâmicas da emoção na economia afetiva em seu papel de formação ideológica, sem que se busque com essa teoria, encontrar a solução de todos os problemas do mundo, colocando sobre os afetos a mesma questão que Elsaesser e Haegener (2010, p.128²¹³) identificam em um insistir sobre o sensorial com o risco de transformar essa esfera em uma: “grande tenda, uma teoria do sentir bem pelo fortalecimento sensório”. Em suma, neste capítulo observou-se a vontade de aproximação e celebração do conjunto, uma espécie de “práxis da felicidade”. Contudo, é importante levar em consideração às ambivalências que o cinema argentino contemporâneo apresenta, com um olhar-corpo para as complexidades dos afetos.

²¹³ “(...) big-tent, inclusive feel-good-theory of sensory empowerment.”

4. CONCLUSÃO

“Mais do que novas ideias, neste momento histórico no qual a urgência de reconstrução da experiência política e a necessidade de enterrar formas que nos assombram com sua impotência infinita se fazem sentir de maneira gritante, precisamos de outros corpos.”

Vladmir Safatle – *O circuito dos afetos* (2016)

No início desta pesquisa, em meados de 2017, o termo classe social e seu derivado “luta de classes” pareciam um tanto distantes, como algo que ficara, no caso argentino, relegado aos períodos de crise. Hoje, surpreende sua presença neste momento de efervescência da América Latina: o Brasil e sua inflexão neoliberal aos seus modos, a Argentina que, temendo por uma volta a 2001, reelege uma chapa peronista e, por fim, o Chile com protestos e a renúncia de seu presidente. A impressão, ao se vivenciar, tanto através do cinema quanto experimentar com o próprio corpo uma política “do chão urbano”, como proposto por Lepecki (2011), é a de uma espécie de eterno retorno em um continente plural, com seus golpes de estado, contemporâneos ou passados, heranças coloniais e, um termo que tem surgido, sua “desglobalização”.

Reaparecem, nos noticiários, questionamentos como “Segue a Argentina sendo um país de classe média?”²¹⁴, agora que aquela classe que passara pelos momentos difíceis da economia do país, começa a sentir os impactos da inflação galopante neste ano, geradora de aumento nos preços de alimentos básicos e tarifas de luz, água, etc. Há uma espécie de ansiedade social que se espalha para além do período eleitoral no primeiro semestre deste ano, com o aumento do número de pessoas voltando para a linha da pobreza e cerca de 35% vivendo abaixo deste limite²¹⁵.

Como comenta Losurdo (2015), é justamente nos períodos de inquietação socio-econômica que os olhares se voltam para as hierarquias presentes em sociedade e para os questionamentos dos motivos de alguns poucos serem detentores de quase 98% de tudo. Segundo ele, o mesmo acontecia em 2008 e, é clara a preocupação presente nos filmes analisados neste trabalho, daí o esforço de relacioná-los a outros materiais midiáticos (notícias, comentários de jornais, etc). Este é um momento no qual a categoria classe social,

²¹⁴ Guillermo Oliveto para o caderno de opinião do *La Nación*: <https://www.lanacion.com.ar/economia/sigue-siendo-la-argentina-un-pais-de-clase-media-nid2233971>

²¹⁵ “Elecciones 2019: inflación, pobreza, deuda pública, qué economía recibirá la próxima gestión.” <https://www.lanacion.com.ar/economia/elecciones-2019-inflacion-pobreza-deuda-publica-que-economia-recibira-la-proxima-gestion-nid2301302>

que nunca deixara de existir, torna-se novamente o foco de atenção, de sensações e esta pesquisa pôde mapear suas trajetórias.

Os afetos relacionados as estratificações sociais parecem ter transbordado agora, aos fins de 2019 e, torna-se impossível (talvez pelos dois anos de mergulho na cinematografia Argentina e suas relações político-afetivas) não associar esses filmes como reverberações desses incômodos que, em algum momento, com o aparentar de terem sido repentinos, escoam ou explodem. Como argumenta Ahmed (2004), ansiedades tendem a gerar seus objetos, a produzir conexões e, observar como esses textos (noticiários ou produzidos via materialidade fílmica) possuem emoções é um trabalho dinâmico, incessante diante das complexidades do mundo contemporâneo. Isto é, há a necessidade contínua de observação de quais objetos são impregnados desses sentimentos e, principalmente como tendência do mundo atual mencionada pela autora, sobre quais corpos se coloca sentimentos de culpa, raiva, ódio, etc. Ou seja, de identificar quais corpos estão sob a letalidade desses sentimentos e a partir de quais circulações certos afetos se aderem. É aí que se encontra a importância do estudo do cinema, com suas questões estéticas próprias e como estas reverberam e recriam o choque com o corpo social.

Esta pesquisa, que começou com um questionamento de “como se pensar a política quando há uma escassez ou rarefação narrativa?”, tomou o caminho do entendimento das relações entre cinema, contexto social e vida. Buscou-se investigar e, demonstrar, os modos com que as formas de sentir relacionadas a essas questões, de certa forma tão brutas, pois tão objetivas (números inflacionários, vendas de estatais, etc), reverberam maneiras de sentir que se expressam no cinema e implicam em outras organizações formais, outros corpos, outras relações entre o corpo fílmico, o corpo na tela e o corpo do espectador.

Durante esse percurso de inventariar uma cinematografia tão numerosa, a abertura para o que essas obras queriam provocar foi fundamental mas, ao mesmo tempo desafiador. Um leitor atento talvez perceba as circulações (não só afetivas) mas intelectuais (e de aprendizado) que se expressam nas vias aqui percorridas. Em alguns momentos, certas obras indicavam caminhos inesperados e, como consequências, associações teóricas inesperadas, o que reforça ainda mais o caráter heterogêneo da cinematografia argentina. Afinal, neste trabalho temas tão diversos como imigração, trabalho doméstico, colonialismo e sexo tântrico, se entrelaçaram respondendo, quase de modo ilustrativo, a pergunta espinosana que funda e inspira toda pesquisa afetiva: “O que pode um corpo?”.

Com isso, se pretendeu explorar e demonstrar, através de um exercício de um outro

tipo de análise filmica que tome os corpos em contato e os afetos se torna fértil para compreensão de questões que escapam aos dualismos e estruturas fixas, mas sem excluí-las do jogo político. Em síntese, explorar a associação possível entre uma tradição narratológica e outra voltada para dimensões imateriais e afetivas, ambas coexistiram durante todo este trabalho. Rompe-se com a noção, ainda tão presente hoje, de uma hierarquia entre razão e emoção, sem que outra se estabeleça de modo invertido, isto é, dando “superioridade” ao corpo e afetos, ambos convivem em um “equilíbrio instável” (DEL RIO, 2008). Reinventar o corpo é produzir novas ideias, novos tipos de racionalidade: “Pois nunca haverá nova política com os velhos sentimentos de sempre.” (SAFATLE, 2016, p.29).

Do mesmo modo que o explorar das obras escolhidas nunca foi tomado como proposta de exaurir esses filmes, esta pesquisa também parece não indicar um fim. A conclusão, dessa maneira, soa mais como uma vírgula do que um ponto final, pois “Corpos e suas afecções estão em perpétuo movimento e mudança, eles não podem alcançar um estado fixo de ser e nunca pode ser dito que faltam em existência” (DEL RIO, 2008, p.209²¹⁶). Portanto, encerrar esta dissertação é, na verdade, colocá-la em movimento, em contato com outros corpos para que ela mesma se reinvente em um pensar junto, se reconstrua e, até mesmo, para que se torne obsoleta em um futuro próximo.

²¹⁶ “Because bodies and their affections are in perpetual motion and change, they can neither reach a fixed state of being nor ever be said to lack in being.”

5. REFERÊNCIAS

- AGUILAR, Gonzalo. **Other Worlds: New Argentine Film**. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2008.
- AHMED, Sara. Communities that Feel: Intensity, Difference and Attachment. IN: KOIVUNEN, Anu and PAASONEN, Susanna (orgs). **Affective Encounters: Rethinking Embodiment in Feminist Media Studies**. Conference proceedings. Series A, N:º 49. Turku, University of Turku, 2000.
- AHMED, Sara. **The Cultural Politics of Emotion**. Nova Iorque: Routledge, 2004.
- ANDERMANN, Jens. **New Argentine Cinema**. Londres: I.b.tauris, 2011.
- BALTAR, Mariana. **Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática**. 2007. Orientador: João Luiz Vieira. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Curso de Pós-Graduação em Comunicação.
- _____. **Afeto e Atrações como forças disruptivas no cinema brasileiro contemporâneo**. 2017. (no prelo. Mimeo)
- BARRENHA, Natalia Christofolletti. **A experiência do cinema de Lucrecia Martel: Resíduos do tempo e sons à beira da piscina**. 2011. 167 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.
- BARRENHA, Natalia Christofolletti. **Espaços em conflito: ensaios sobre a cidade no cinema argentino contemporâneo**. 2016. 1 recurso online (198 p.). Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/321087>>. Acesso em: 31 ago. 2018.
- _____. **Historias Extraordinarias: Cinema Argentino Contemporâneo**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2016. 61 p. Disponível em: <http://cineargentino.com.br/2016/wpcontent/uploads/2016/03/CATALOGO_HISTORIASEXTRAORDINARIAS.pdf>. Acesso em: 28 ago. 2018.
- _____. A cidade e os medos – Historia del miedo (Benjamín Naishtat, 2014). In: **Actas V ASAECA**. Buenos Aires: Asaeca, 2016. p. 1-11.
- DEL RÍO, Elena. **Deleuze and the cinemas of performance: Powers of affection**. Edinburg: Edinburg University Press, 2008.
- DIPAOLA, Esteban. Las formas políticas del cine argentino: montajes, disrupciones y estéticas de una tradición. **Aisthesis**, Santiago, v. 1, n. 48, p.128-140, set. 2010.

ELSAESSER, Thomas. HAGENER, Malte. **Film Theory: an introduction through the senses.** New York and London: Routledge Taylor and Francis Group, 2010.

ESPINOSA, Baruch de. **Ética.** São Paulo: Edusp, 2015.

GIL, Inês. **A atmosfera no cinema: O caso de A sombra do caçador de Charles Laughton entre onirismo e realismo.** Braga: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

_____. A atmosfera como figura filmica. **Actas do III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO.** Volume I, 2005.

_____. A atmosfera filmica como consciência. **Caleidoscópio: Revista de Comunicação e Cultura,** [S.l.], n. 2, july 2011. ISSN 1645-2585. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/caleidoscopio/article/view/2192>>. Acesso em: 11 dec. 2018.

GUNNING, Tom. The Cinema of Attraction [s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. IN: STRAUVEN, Wanda (Org.). **Cinema Of attractions reloaded,** 2006. p. 381-388.

KRATJE, Julia. Voces y cuerpos del servicio doméstico en el cine latinoamericano contemporáneo. **Imagofagia,** Buenos Aires, v. 15, p.1-22, abr. 2017. Disponível em: <<http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1275/1045>>. Acesso em: 10 dez. 2017.

LEPECKI, André. **Exhausting Dance: Performance and the politics of movement.** New York: Routledge, 2006.

_____. Coreo-política e coreo-polícia. **Ilha R. Antropologia,** Florianópolis, v. 13, n. 12, p.41-60, 28 dez. 2011. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). <http://dx.doi.org/10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p41>.

LIRA, Ramayana; BRANDÃO, Alessandra. Mulheres que se (co)movem: cartografias queer latinoamericanas. **Imagofagia,** Buenos Aires, v. 6, p.1-20, out. 2012. Disponível em: <<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/325>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

LOSURDO, Domenico. **A luta de classes: uma história política e filosófica.** São Paulo: Boitempo, 2015.

MARIÑO, Cecília. O mundo do trabalho no Novo Cinema Argentino: Mundo Grua, Bolívia, Pizza, Cerveja e Baseado e as estéticas da precariedade. IN: **O cinema argentino conta suas histórias mínimas.** Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2018.

MARKS, Laura. **The Skin of Film.** Durham, Duke University Press, 2000

MARTIN, Deborah. **The cinema of Lucrecia Martel.** Manchester: Manchester University

Press, 2016.

MASSUMI, Brian. **Politics of affect**. Cambridge: Polity Press, 2015.

OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas: Papirus, 2013.

OPOLSKI, Débora. **Introdução ao Desenho de Som: uma sistematização aplicada na análise do longa-metragem Ensaio sobre a cegueira**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013

PAASONEN, Susanna. **Carnal Resonance: Affect and Online Pornography**. 1a. ed. MIT Press, 2011.

PAGE, Joanna. **Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema**. Durham: Duke University Press, 2009

PODALSKY, Laura. **The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema: Argentina, Brazil, Cuba, and Mexico**. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2011.

PROTEVI, John. **The Edinburgh Dictionary of Continental Philosophy**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF; Martins Fontes, 2012.

RODRÍGUEZ, Ángel. **A dimensão sonora da linguagem audiovisual**. São Paulo: SenacSão Paulo, 2006

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos: Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

SOLANAS, Fernando; GETINO, Octavio. **Hacia un tercer cine**. Valparaíso: VI Festival de Viña del Mar, 1969.

SONNENSCHNEIN, David. **Sound Design: The expressive power of music, voice, and soundeffects in cinema**. Saline: Michael Wiese Productions, 2001.

SOUTO, Mariana. **Infiltrados e invasores: Uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo**. 2016. 208 f. Tese

_____. **Novas emergências das relações de classe no cinema brasileiro: uma pequena reviravolta coletiva?**. **Anais do XXII Compós**, Salvador. 2013.

_____. **Invasores: classe, território e perspectiva no cinema brasileiro contemporâneo**. **Logos**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 25, p.174-191, abr. 2018. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/36171>>. Acesso em: 08 jul. 2019.

SVAMPA, Maristella. **La sociedad excluyente: La Argentina bajo el signo del**

neoliberalismo. Buenos Aires: Taurus, 2005.

TRUJILLO, Lucía. La Argentina kirchnerista:: Alcances y límites de una experiencia democrática sobre la distribución del ingreso (2003-2015). **Polis: Revista Latinoamericana**, Santiago, v. 46, p.1-25, jun. 2017.

VELIZ, Mariano. Introducción: Figuraciones de la otredad en el cine latinoamericano contemporáneo. **Imagofagia**, Buenos Aires, v. 15, p.1-22, abr. 2017. Disponível em: <<http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1291>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

VIEIRA JUNIOR, Erly (Org.). Sobre a dimensão transcultural do realismo sensório no cinema mundial contemporâneo. In: BRANDÃO, Alessandra S.; CORSEUIL, Rnelise R.; LIRA, Ramayana (Org.). **Cinema, globalização, transculturalidade**. Florianópolis: Unisul, 2012. p. 63-83.

6. Filmografia citada (por ordem de lançamento)

Argentina:

Tire Dié (1960, Fernando Birri)

La Hora de Los hornos

La historia oficial (1985, Luis Puenzo).

La Noche de los Lápices (1986, Héctor Olivera)

La amiga (1989, Jeanine Meerapfel)

Labios de Churrasco (1994, Raúl Perrone, “*Trilogía de Ituzaingó*”)

Graciadió (1997, Raúl Perrone, “*Trilogía de Ituzaingó*”)

5 pal peso (1998, Raúl Perrone, “*Trilogía de Ituzaingó*”)

Mundo Grua (1999, Pablo Trapero)

Garage olimpo (1999, Marco Bechis)

Silvia Prieto (1999, Martín Rejtman)

Pizza, birra, faso (2000, Adrián Caetano, Bruno Stagnaro)

Bolivia (2001, Adrián Caetano)

La ciénaga (2001, Lucrecia Martel)

Caja Negra (2002, Luiz Ortega)

Historias minimas (2002, Carlos Sorín)

Kamchatka (2002, Marcelo Piñeyro)

Vagón Fumador (2002, Verónica Chen)

El Abrazo partido (Daniel Burman, 2003)

Los Guantes Mágicos (2003, Martin Rejtman)

Memória del saqueo (2004, Fernando Solanas)

Cama adentro (2004, Jorge Gaggero, Argentina/Chile)

Ronda nocturna (2005, Edgardo Cozarinsky)

Un año sin amor (2005, Anahí Berneri)

Mientras tanto (2006, Diego Lerman)

Los Labios (2010, Santiago Loza e Iván Fund)

Las Acacias (2011, Pablo Giorgelli)

La Paz (2013, Santiago Loza)

Los Dueños (2013, Agustín Toscao, Ezequiel Radusky)

Historia del miedo (2014, Benjamin Naishtat)

Alanis (2017, Anahi Berneri)

Barrefondo (2017, Jorge Leandro Colás)

El futuro perfecto (2017, Nele Wohlatz)

Invisible (2017, Pablo Giorgelli)

La Novia del Desierto (2017, Valeria Pivato e Cecilia Atán)

Los Decentes (2017, Lukas Valenta Rinner)

Hoy Partido a las 3 (2017, Clarisa Navas)

Rojo (2019, Benjamín Naishtat)

Demais nacionalidades:

“O medo consome a alma” (Alemanha, 1974, *Angst essen Seele auf*, Rainer W. Fassbinder)

“Imitação da vida” (*Imitation of life*, EUA, 1959, Douglas Sirk)