

REVISTA MARACANAN

Dossiê

Encontros nas margens: percursos urbanos, corpo e desejo na filmografia de Marcelo Caetano

*Encounters at the margins: urban itineraries, body and desire in Marcelo
Caetano's filmography*

Fabio Allan Mendes Ramalho*

Universidade Federal da Integração Latino-
Americana
Foz do Iguaçu, Paraná, Brasil

Recebido em: 31 dez. 2019.

Aprovado em: 02 abr. 2020.



* Professor Adjunto do Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Doutor e Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco; Especialista em Jornalismo Cultural pela Universidade Católica de Pernambuco; graduado em Administração pela Universidade de Pernambuco. (fabioallanm@gmail.com)
ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0003-0654-1265>
CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8757925297456590>

Resumo

Neste artigo, pretendemos discutir como os locais públicos e as zonas liminares desempenham um papel central nos filmes *Bailão* (2009), *Na sua companhia* (2011) e *Corpo elétrico* (2017), dirigidos por Marcelo Caetano. O que está em jogo nestas obras é a própria possibilidade de experienciar espaços urbanos como lugares de encontro afetivo e desejo erótico. Mediante um investimento em relações e itinerários à margem, traçamos uma tensão e também uma ambivalência recorrente em relação às cidades que os personagens habitam. A forma cinematográfica destaca a cidade como topografia imaginada e, ainda, como um plano de percepção composto por várias modulações entre desconexão e pertencimento, disciplina e prazer, proximidade e exclusão.

Palavras-chave: Cidade. Corpo. Sexualidade. Cinema Brasileiro. Marcelo Caetano.

Abstract

In this article we aim to discuss how public spaces and liminal zones play a central role in Marcelo Caetano's *Bailão* (2009), *By your side* (2011), and *Electric body* (2017). What is at stake in these films is the very possibility of experiencing urban locations as sites for affective encounters and erotic desire. Through an investment in relations and itineraries that take place in the margins, we trace a tension as well as a recurrent ambivalence towards the cities the characters inhabit. The cinematic form highlights the city as an imagined topography and also as a plane of perception composed of several modulations between disconnection and belonging, discipline and pleasure, proximity and exclusion.

Keywords: City. Body. Sexuality. Brazilian Cinema. Marcelo Caetano.

1. Introdução

Neste trabalho, discutiremos um conjunto de filmes brasileiros contemporâneos que inscrevem no centro de suas propostas a pergunta pela possibilidade de explorar os espaços urbanos como lugares de encontros sexuais e amorosos, cartografias desejanter e potências de criação. São eles *Bailão* (2009), *Na sua companhia* (2011) e *Corpo elétrico* (2017), de Marcelo Caetano. Mediante um investimento afetivo em percursos alternativos, dissidentes, tais obras traçam uma recorrente tensão em torno das cidades e dos sujeitos que as habitam. Ao longo do texto, buscamos apresentar de que maneira a forma cinematográfica desponta nestes filmes como recurso para sublinhar os interstícios e ambivalências que se estabelecem entre público e privado, proximidade e exclusão, desconexão e pertencimento, disciplina e prazer.¹

Sendo zonas de entrecruzamento e de passagem, de exploração sensível e de perambulação, de heterogeneidade e de choque, as cidades constituem o lugar privilegiado no qual a imaginação cinematográfica vai recorrentemente demarcar zonas de contato, pontos para a instauração de encontros e enlaces. Ao assumirmos uma abordagem interdisciplinar e comparativa, o que buscamos enfatizar a partir do cinema é ainda uma inflexão do conceito de “margem” não apenas como condição social, econômica e geográfica, mas também como campo de afirmação de experiências, práticas e subjetividades que se estabelecem fora das normas das sociedades contemporâneas. A urbe se torna, assim, um território no qual ensaiar modos imaginativos de viver, produzir relações e transformar a realidade.

2. Modernidade, desejo e perambulação

A reflexão sobre as formas da experiência na modernidade contribuiu para delimitar um escopo de questões voltadas para o problema da vida nas cidades, gerando amplas discussões que não poderiam ser resumidas sem que perdêssemos de vista a própria história e complexidade desse pensamento. Não obstante, alguns aspectos permitem apontar os traços daquilo que seria uma forma moderna de percorrer e habitar o espaço urbano. O trabalho de Walter Benjamin nos indica um caminho, sobretudo em suas análises a respeito de Paris como

¹ Deixaremos de fora desse *corpus* o média-metragem *Verona* (2013), do mesmo diretor, pois, se nele existe também a construção de um circuito de afetos e uma centralidade do corpo e das relações homossexuais, falta-lhe justamente a inscrição do espaço urbano, que aqui nos interessa particularmente. Em *Verona*, a retirada dos personagens para uma casa de campo constitui justamente o afastamento em relação aos movimentos da cidade que poderiam impulsionar o pequeno grupo – formado ora por três, ora por cinco homens – rumo a um “lá fora” capaz de postular outras possibilidades e de multiplicar os encontros. Os três filmes sob análise são: *Bailão*. Direção: Marcelo Caetano. São Paulo, 2009. (16 min.). Disponível em: <https://vimeo.com/46066663>. Acesso em: 27 nov. 2019; *Na sua Companhia*. Direção: Marcelo Caetano. São Paulo, 2011. (22 min.). Disponível em: <https://vimeo.com/46047890>. Acesso em: 27 nov. 2019; e, *Corpo Elétrico*. Direção: Marcelo Caetano. São Paulo: Vitrine Filmes, 2017. (1h. 35 min.).

a cidade que condensa e emblematiza as transformações sociais e urbanas que transcorreram ao longo do século XIX e primeiras décadas do século XX. Suas análises se inserem em um contexto no qual tais questões vinham sendo colocadas desde perspectivas não raras vezes conflitantes, que viam as dinâmicas urbanas e as multidões de transeuntes ora com entusiasmo – entendendo-as como campo fértil, repleto de possibilidades – ora com suspeita, apontando-as como sintomas de uma sociedade cujo pretense desenvolvimento a impelia à constituição de um aglomerado irreconciliável consigo mesmo – modo de vida de indivíduos entregues a uma coexistência a um só tempo tumultuada e solitária. Benjamin situou aí a intensificação de um processo que abrangia desde as formas de transporte até as novas tecnologias; das reconfigurações da força de trabalho e das ocupações que se desenvolveram no meio urbano até os novos materiais usados para erguer as edificações; da iluminação pública aos novos modos de exposição e aos valores assumidos pela forma mercadoria; das novas maneiras de apreender o tempo até as mudanças culturais e psicológicas desencadeadas pela experiência da velocidade e do novo.

Tais transformações, bem como a multiplicidade de estímulos delas decorrentes, teriam não apenas conduzido ao surgimento de novas formas de vida e de organização em sociedade, como também estendido seus efeitos à própria percepção humana, alterando-a.² Dispositivos de captação e disseminação de imagens como a fotografia e o cinematógrafo tomaram parte nesta mudança perceptiva, uma vez que radicalizaram a mediação tecnológica na apreensão dos fenômenos sensíveis, operaram uma passagem do valor de culto ao valor de exposição na arte e instauraram um princípio de serialidade na produção, tornando em certa medida obsoletas as noções de autenticidade e unicidade das obras. Além disso, eles manifestaram a capacidade de conceder ao público uma imagem das massas e da banalidade cotidiana, da amplitude e dos ritmos da vida moderna.

Nas palavras de Giuliana Bruno, o “filme é um produto da modernidade, a era da metrópole, e expressou um ponto de vista urbano desde sua origem”.³ Cinema e espaço urbano se encontram, assim, agrupados sob o signo da modernidade, em um laço pensado ainda a partir da analogia entre o trem e a câmera, sugerida dentre outras razões pelo fato de ambos combinarem movimentos circulares e longitudinais.⁴ Tal associação, no entanto, vai muito além dos mecanismos de funcionamento das máquinas ou de seu protagonismo, no que diz respeito tanto à modificação das paisagens quanto à reconfiguração da visualidade através das imagens mecânicas. O aspecto mais relevante aqui é o fato de que ambos, dispositivo cinematográfico e topografia urbana, abastecem a imaginação pública com todo um repertório cultural, técnico e perceptivo para pensar os modos de existência emergentes e abrir caminho para a sua inserção no mundo visível.

² BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 169.

³ BRUNO, Giuliana. Visual Studies: Four Takes on Spatial Turns. *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 65, n. 1, p. 23-24, Mar. 2006, p. 23.

⁴ AUMONT, Jacques. *O olho interminável... Op. cit.*, p. 53.

Neste sentido, as observações de Jacques Aumont – segundo o qual o cinema surge no momento de passagem do “momento prenante” para o “momento qualquer”⁵ – não parecem tão distantes da convicção que, segundo Benjamin, teria sido manifestada por Charles Baudelaire: a de que é ao indivíduo comum que cabe o lugar do herói moderno, não tanto porque ele é um herói, mas porque *desempenha este papel*”.⁶ Tal observação nos sugere algumas implicações: primeiramente, o fato de que a irrupção da vida das pessoas comuns como matéria de interesse estético amplia os domínios da arte, possibilitando o estabelecimento de novos vínculos entre a experiência e as formas culturais em circulação. Em segundo lugar, situa em outra perspectiva o olhar que a arte lança sobre os habitantes da cidade, questão que repercute na posição que os personagens e o espaço urbano assumem nas obras. Ainda, configura um campo de visibilidade sem precedentes, pautado por um crescente interesse pelas formas de vida à margem e alguns de seus tipos característicos: o assalariado, o trapeiro, o apache, a prostituta, o caixeiro viajante, dentre outros. Por fim, a pergunta sobre o lugar do herói na modernidade demarca no cotidiano um potencial de encenação capaz de reconfigurar as maneiras pelas quais o leitor/espectador percebe a si próprio, aos outros e ao seu entorno.

Para continuarmos com as observações de Jacques Aumont: a já mencionada analogia entre trem e cinema vai mais longe e se estende ao fato de que ambos “transportam o sujeito para a ficção, para o imaginário, para o sonho e também para outro espaço onde as inibições são, parcialmente, sanadas”.⁷ Este universo de ficção e sonho se encontra replicado na cidade dita real, não tanto devido à tendência a disseminar os discursos pautados pelo anseio por uma cidade idealizada, imaginária, mas porque sonho e fantasia, sendo partes do desejo que o transeunte investe no seu percurso, emprestam uma forma às aspirações que o impelem a empreender suas buscas:

Conforme as belas análises de Walter Benjamin, se o homem habita uma cidade real, ele é, ao mesmo tempo, habitado por uma cidade de sonho. A realidade onírica remete aqui ao sonho coletivo, ao sonho do coletivo, ao desejo do corpo coletivo, suas utopias e esperanças abortadas, as miragens e fantasmagorias que o assediam. Os trajetos reais dos personagens na cidade remetem aos trajetos do sonho coletivo, como se houvesse duas cidades superpostas, uma real, outra imaginária, e a apologia de um trânsito metódico entre elas.⁸

O caráter diferencial e a intensa mobilidade manifestados pela cidade real impedem sua fixação. As imagens e discursos operam uma espécie de corte em seu fluxo, não apenas porque isolam um instante, mas porque decorrem de um recorte sempre parcial e precário, alçando ao campo do visível o fragmento de uma rede mais complexa que é inapreensível em sua totalidade. Esse desejo de representação é mobilizado pelos mecanismos de poder, cujos

⁵ AUMONT, Jacques. *O olho interminável... Op. cit.*, p. 51.

⁶ “Pois o herói moderno não é herói – apenas representa o papel do herói. A modernidade heroica se revela como uma tragédia onde o papel do herói está disponível”. BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 94.

⁷ AUMONT, Jacques. *O olho interminável... Op. cit.*, p. 53.

⁸ PÁL PELBART, Peter. Cidade, lugar do possível. In: *Vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2000, p. 43.

procedimentos têm como fim o controle sobre tal multiplicidade dispersa, propiciando uma extensão dos seus domínios. Não obstante, a insuficiência ou, em última instância, o fracasso resultante de qualquer tentativa de representação retroalimentam o movimento que os discursos pretendem fixar, garantindo a abertura da cidade como território nunca inteiramente circunscrito. Assim, o controle e a imaginação operam, ambos, no visível, mas com ao menos uma grande diferença que os distingue: o primeiro está amparado na ação restritiva sobre a multiplicidade urbana com vistas ao poder, enquanto a conformação de um repertório compartilhado abre caminho para pensar a cidade para além dos limites que a circunscrevem.⁹ Nesta segunda perspectiva, tudo que está fora de campo remete aos possíveis de uma cidade.¹⁰

Se é verdade que “perder-se na cidade” implica a aquisição de um saber,¹¹ tal aprendizado repousa em grande parte sobre a ação de traçar cartografias capazes de subverter os trajetos funcionais – previstos, programados – dos espaços urbanos para apreender suas configurações mais excêntricas, observar seus tipos, desfrutar de um anonimato apenas possível porque toda a heterogeneidade e a dispersão do território impedem o controle total sobre o mesmo. A cidade moderna, com suas áreas limítrofes e zonas de penumbra, sua agitação e impermanência, seria aquela capaz de permitir uma maior liberdade de experimentação, na medida em que propicia múltiplas oportunidades de exposição e interação e, ao mesmo tempo, dificulta as operações de classificação e/ou rastreamento dos seus habitantes.

A possibilidade de diluir-se na massa e, ao mesmo tempo, preservar certo grau de privacidade configura o tipo de arranjo sobre o qual se fundam e podem ser pensadas duas formas modernas de habitar a cidade: a do *flâneur* e a do detetive. O primeiro seria aquele que se sente suficientemente à vontade nas ruas, percorrendo-as como se estas fossem um interior, explorando a cidade como um labirinto e fazendo, enfim, uma espécie de “botânica do asfalto”, na medida em que se dedica a colher nas fisionomias e nas paisagens a inspiração e o estado de espírito que o conduzem a um modo peculiar de perceber o seu entorno – algo como uma apreensão estética do espaço e da época.¹² O detetive, por sua vez, seria aquele que, apoiando-se também na habilidade da observação, mostra-se capaz de recompor, a partir dos vestígios, a trajetória de um anônimo a fim de recobrar-lhe a identidade, à qual será atribuída a responsabilidade pelos atos criminosos. Como argumenta Ricardo Piglia, o detetive configura

⁹ Um “duplo fenômeno”: “selvageria da desordem cotidiana; assepsia da ordem discursiva”. PERLONGHER, Néstor. Poética urbana. In: *Prosa plebeia: ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue, 1997, p. 71.

¹⁰ PÁL PELBART, Peter. Cidade, lugar do... *Op. cit.*, p. 48-49.

¹¹ BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas II*: Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 73.

¹² BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas III*... *Op. cit.*, p. 192; 203; 34. De fato, dentre as habilidades que configuram a experiência da *flânerie* destaca-se a possibilidade de alcançar um tipo de observação distraída que se distancie tanto da indiferença quanto do deslumbramento. Este último seria mais comumente associado à figura do “basbaque”.

um tipo muito especial e sofisticado de leitor: aquele que “se interna no mundo da cultura e age como um especialista”.¹³

O fato de que a cidade seja “o lugar onde a identidade se perde” constitui simultaneamente uma oportunidade e uma ameaça, e é em grande parte em resposta a isso que surgem as duas figuras anteriormente mencionadas.¹⁴ Ambas sustentam uma habilidade aprendida que lhes permite atravessar o interior e o exterior, a multidão e a privacidade, configurando nestes trânsitos um ponto que se situa entre a curiosidade e a distração, a imersão e o distanciamento, a segurança e o perigo, o tédio e o entusiasmo. Na aspiração a essa instável conciliação entre zonas e qualidades conflitantes residiria um desejo de modernidade, a forma de um engajamento cuja configuração está historicamente situada.

Que essa modernidade desejada nem sempre seja vivida tal como descrita em sua cidade-protótipo, suposta capital de todo um século, não chega a ser uma novidade. Em primeiro lugar porque, no que diz respeito às possibilidades de apagar os rastros e conexões que permitiriam circunscrever para determinadas existências uma posição ou lugar fixo em meio à multidão, é importante observar que elas não se restringem às condições específicas encontradas em Paris ou em qualquer outra metrópole moderna da época analisada por Benjamin. De fato, poderíamos mesmo argumentar que, em cidades nas quais a desordem vem minar de modo mais incisivo as iniciativas institucionais estabelecidas com vistas a controlar o espaço urbano, essa ineficácia vai favorecer a proliferação de formas de vida tidas como desviantes. Em segundo lugar, porque a marginalidade esteve sempre presente nas reflexões sobre os diferentes modos de habitar o espaço urbano. Se artistas, teóricos e cronistas da vida nas metrópoles com frequência lançaram mão das potencialidades do espaço urbano em sua abertura para o inesperado, podemos dizer que eles estiveram também desde cedo interessados em tensionar os limites desse mesmo espaço, pensar suas interdições e pontos cegos, de modo que as áreas limítrofes e as vidas que se conduzem nas margens assumem um lugar decisivo na configuração da cidade como lugar da experiência. Assim, se é verdade que o pensamento sobre a modernidade em certo sentido apagou os seus outros, é notável também que as práticas e sujeitos marginais exerceram grande atratividade, chegando mesmo a fornecer os elementos para o aprendizado de múltiplas maneiras de percorrer a cidade.¹⁵

A persistência da margem se faz perceber, então, mesmo nos contextos mais favoráveis à errância. Na Paris do século XIX, as galerias constituíam “um meio-termo entre a rua e o interior da casa” e, por isso mesmo, forneciam as condições para que a *flânerie* se desenvolvesse “em toda sua plenitude”.¹⁶ Não obstante, esta topografia estaria incompleta se

¹³ PIGLIA, Ricardo. Leitores imaginários. In: *O último leitor*. São Paulo: Companhia das letras, 2006, p. 81.

¹⁴ *Ibidem*, p. 78.

¹⁵ Sobre o apagamento dos outros pensamentos alternativos à modernidade nas análises de Benjamin, omissão do contexto colonial que seria parte de uma “dimensão internacional” do capitalismo, cf.: KRANIAUSKAS, John. Cuidado, ruínas mexicanas!: “Rua de Mão Única” e o inconsciente colonial. In: *A filosofia de Walter Benjamin: Destruição e experiência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p. 149-164.

¹⁶ BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas III... Op. cit.*, p. 35; 34.

desconsiderássemos o já mencionado interesse, tão presente em Baudelaire, por todos aqueles que ocupam a “periferia da sociedade e da cidade grande” – o criminoso, o conspirador, o apache – ou se ignorássemos a simetria entre o poeta e o trapeiro valorizada em sua obra.¹⁷ Seria preciso igualmente lembrar a importância que assume, para o pensamento de Benjamin, a prostituta e sua relação radical com o mercado.

Por sua vez, a evidência da margem se faz presente também nos contextos em que os processos de modernização ocorreram sob as circunstâncias de uma relativa defasagem ou descompasso em relação às cidades europeias, sendo que estas atuariam como centros cujos fluxos viriam catalisar as transformações de uma “modernidade periférica”. Partindo de um tempo e de um espaço bastante específicos – a Buenos Aires de 1920 e 1930 –, Beatriz Sarlo observa que, na literatura, a margem passa a ocupar uma posição de maior evidência:

O cenário das bordas já não é o lugar literário dos Outros considerados como pura alienação, como ameaça à ordem social, à moral estabelecida, à pureza do sangue, aos costumes tradicionais; tampouco se trata somente dos Outros a que é preciso compreender e redimir. São Outros que podem configurar um nós com o eu literário de poetas e intelectuais; são Outros próximos, quando não um *eu mesmo*.¹⁸

Desse modo, podemos afirmar que não apenas entre as cidades europeias e as metrópoles periféricas, mas também no interior de cada uma delas, ocorre um constante movimento de mescla e interpenetração. O que implica dizer que não há algo como uma experiência incontaminada da cidade: o enfraquecimento dessas polarizações é parte constitutiva do moderno. Dito isso, o que nos interessa não é a configuração de tipos marginais que ocupariam a cidade, nem a demarcação de posições fixas em torno de um binômio centro-periferia, mas os aspectos que poderiam apontar para algo como uma margem ou liminaridade presente nas formas e movimentos da vida urbana. É nesse sentido que encontramos, na produção audiovisual de Marcelo Caetano, uma perspectiva contemporânea particularmente interessada em traçar dinâmicas de uma exploração afetiva da cidade a fim de situar, na própria rede de relações que os filmes imaginam e mapeiam, a configuração de zonas marginalizadas da experiência.

3. “No meio desse desbunde deve haver um lugar para nós”

No primeiro plano de *Bailão* (2009), um globo prateado começa a girar, refletindo uma miríade de luzes e tendo ao fundo o piso quadriculado do salão. Em seguida, vemos uma fachada filmada a partir da outra calçada, entrecortada por carros em movimento e animada pelos ruídos da rua. É o ABC Bailão, tradicional casa noturna destinada majoritariamente a um público masculino com faixa etária que percebemos acima da média das baladas paulistanas.

¹⁷ BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas III... Op. cit.*, p. 77-79.

¹⁸ SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007, p. 180. Tradução nossa.

Uma sucessão de planos da pista de dança, que agora já começa a ficar povoada, mostra-nos rostos com traços marcados pelo tempo, cabeças calvas e cabelos grisalhos. Na trilha sonora escutamos um bolero. Em seguida, vemos planos de um homem caminhando pelas ruas durante o dia. A câmera o acompanha, seguindo-o por trás. O curta segue uma estrutura clássica: planos com imagens dos entrevistados atravessando distintos espaços urbanos são acompanhados por suas falas em *voz over*. Os relatos discorrem sobre certa temporalidade do desejo e suas manifestações, bem como sobre as diferentes táticas de efetivação do encontro sexual.¹⁹

Há uma profusão de calçadas e fachadas que configuram acessos a espaços cifrados, destinados a práticas desviantes. *Bailão* traça no espaço fílmico uma arquitetura do trânsito e do desejo, para parafrasearmos Giuliana Bruno, que é feita de muitos limiares, zonas de passagem, negociações e sobretudo gradações.²⁰ No tipo de dinâmica mapeada pelo curta de Marcelo Caetano, o sexo não se define por um ato que acontece ou não acontece, simplesmente: ele encontra múltiplas formas e graus de satisfação mediante a prática do *cruising*, entendido como conjunto de formas de aproximação e interação sexual em contextos públicos e semi-públicos.

O interesse do filme por zonas liminares incide especialmente sobre a configuração do cinema pornô: a cortina que separa o corredor e o espaço interno em que são exibidos os filmes reabilita o imaginário longamente alimentado acerca da constituição do espaço da sala escura como dispositivo de suspensão da realidade cotidiana. Nesse sentido, o limiar que o frequentador atravessa, a cortina vermelha, demarca a possibilidade de um atravessamento entre o dentro e o fora que é emblemática da maneira como os personagens negociam os seus prazeres. O estabelecimento de um corte entre interior e exterior é manejado para ativar a promessa não apenas da consumação de um intercurso sexual, mas das múltiplas formas de satisfação do desejo de olhar, ainda que não sem poucos conflitos. As práticas sexuais por meio das quais estes homens conseguiram, ao longo do tempo, dar vazão às suas inclinações mais indizíveis ocupam uma posição conflitiva em relação à performatividade heteronormativa que – conforme depreendemos de seus relatos – orientou em grande medida a construção de suas identidades sociais.²¹ Afinal, ao mesmo tempo em que suscita um senso de possibilidade que, em seu limite, leva à reativação de certas “esperanças utópicas”, a prática do *cruising* pode também, de acordo com José Esteban Muñoz, ser remetida a “economias libidinais elitistas, excludentes e ferozmente hierarquizadas”.²²

De fato, muitos dos encontros que a configuração urbana assumida pelos grandes centros potencializa estão marcados pela efemeridade e pelo imediatismo, aspectos que

¹⁹ *Bailão*. Direção: Marcelo Caetano. São Paulo, 2009. (16 min.). Disponível em: <https://vimeo.com/46066663>. Acesso em: 27 nov. 2019.

²⁰ A liminaridade “corrói oposições tais como imobilidade-mobilidade, dentro-fora, privado-público, moradia-viagem”. BRUNO, Giuliana. *Visual Studies... Op. cit.*, p. 24.

²¹ Os discursos se voltam, sobretudo, para o passado, assinalando um componente geracional indubitável para os acontecimentos rememorados.

²² MUÑOZ, José Esteban. *Ghosts of public sex: utopian longings, queer memories*. In: *Cruising utopia: the then and there of queer futurity*. New York; London: NYU Press, 2009, p. 34.

atribuem certo grau de opacidade às trajetórias singulares, preservando ou tornando ilegíveis as conexões que permitiriam traçar a cadeia de vínculos e funções que o indivíduo mantém e desempenha perante as diversas ordens pelas quais transita: as ordens social, econômica, profissional, familiar, sexual. Sob este ponto de vista, a instabilidade e a impermanência de tais cruzamentos deixam de indicar uma mera negatividade – sintoma da solidão e do empobrecimento da experiência nos grandes centros – para configurar linhas de fuga, na medida em que criam a possibilidade de abertura para uma experimentação mais livre, um tipo de dinâmica ou jogo capaz de colocar em suspenso, mesmo que parcialmente, as inibições e ancoragens fornecidas pelas identificações prévias.

As vozes dos personagens demarcam uma cumplicidade e ao mesmo tempo um persistente conflito entre biografia e desejo: a narração de um fragmento de suas vidas se organiza como o relato de processos a partir dos quais se coloca em jogo muito mais do que a possibilidade da relação sexual. A sexualidade emerge dessa fala numa acepção forte, como via para constituir subjetividades e grupos, recriar formas de pertencimento e habitar a cidade. É assim que se configura o *Bailão*, portanto: como manifestação material – espacial e concreta – de uma comunidade possível, na medida em que atualiza, a partir das margens, um imaginário urbano onde é possível ser outro, ser anônimo, ser ninguém ou qualquer um.

Um personagem de *Bailão* afirma: “comecei a perceber que não era eu sozinho no mundo que tinha interesse por homem”.²³ A comunidade homossexual que floresce na clandestinidade se funda no reconhecimento e, não raras vezes, no pacto de manutenção de uma duplicidade dos códigos de sociabilidade. O *cruising* demanda, assim, um tipo específico de leitura da cidade, que, nesse caso, é de ordem muito distinta daquela empreendida pelo “detetive”. Os adeptos da prática não leem o espaço urbano a partir da norma e da identidade, e sim contra elas, numa constante busca pelas brechas – nesse sentido, podemos dizer que empreendem uma contraleitura. Um dos conflitos que atravessam os depoimentos do curta é justamente o do desejo como delito. Transpassar limites entre os corpos, ensaiar a reciprocidade, sempre incerta, é correr o risco do flagra, da resposta violenta, da punição. Some-se ao rechaço intrínseco de sexualidades desviantes, tomadas como anomalias, a incidência de formas de controle num contexto de exacerbação dos discursos de saúde pública e de intensificação dos estigmas. A prática do *cruising* se torna ela mesma, após a emergência da pandemia de HIV/Aids, uma forma de fantasmagoria, uma vez que instaura um outro tipo de laço entre trauma histórico e desejos coletivos – ou “desejo de um corpo coletivo”, para retomar a ideia de Peter Pál Pelbart anteriormente citada.²⁴

O curta de Marcelo Caetano encontra nas vozes que colhe ao longo de sua duração a conformação de uma memória cultural que dá testemunho de contradições enraizadas no cerne das subjetividades homossexuais masculinas. Suas histórias trazem inscritas, como contrapartida ou subtexto, não um “modelo”, algo a que voltar nostalgicamente, mas uma

²³ *Bailão*. *Op. cit.*, 2 min. e 35 s.

²⁴ MUÑOZ, José Esteban. *Ghosts of public... Op. cit.*, p. 41-42; PÁL PELBART, Peter. *Cidade, lugar do... Op. cit.*, p. 43.

série de perguntas direcionadas ao presente do tempo fílmico, que é também o nosso tempo como espectadores – tempo esse no qual vemos sucederem intensas transformações na configuração das cidades e das suas complexas cartografias. As inúmeras maneiras pelas quais o poder da norma atravessa os corpos desemboca em considerações por vezes bastante cruas sobre os modos pelos quais as condicionantes sociais do desejo se manifestam em subjetividades cindidas. Conforme afirma um dos personagens: “o meu desejo foi ensinado a se manifestar somente em situações ligadas à marginalidade”.²⁵ A questão política tecida por essas vozes é uma que se funda na ambivalência e na negociação. Ela se conecta a posições de sujeito que operam pequenas “insurgências” ou “rebeldias”, conforme expressa um dos homens, porém nem sempre engendrando uma ruptura mais radical com a lógica normativa.

A promessa da cidade, para os homens entrevistados em *Bailão*, é a de ofertar uma ampla gama de lugares onde seria possível ensaiar a experimentação do corpo sem o peso de prestar contas à identidade nem de corresponder à sua imagem social; sem a obrigação de equivaler sempre, sem rasuras nem restos, a uma ideia preconcebida de si mesmos. Fora, portanto, da família e do mundo do trabalho. Talvez, por isso mesmo, a ênfase recaia sobretudo na vida noturna das cidades como universo de possibilidade, aventura, fuga dos marcos restritivos da masculinidade. A noite é explicitamente vinculada ao feminino como qualidade associada ao obscuro, ao indefinido, ao marginal, em contraposição à claridade e à primazia da razão que regem o dia, mais tradicionalmente associado ao tempo produtivo, à ordem e à convenção.

Os depoimentos dão testemunho, enfim, de uma história de interdições tanto diretas quanto internalizadas – como quando um dos homens afirma que “a possibilidade de ter uma relação vivendo juntos não existia”²⁶ –, mas também das táticas individuais e coletivas que emergem como resposta. Essas e outras passagens do curta tornam mais pungente a cena final, uma imagem-síntese para o trabalho coletivo levado a cabo ao longo de gerações: o filme termina mais uma vez com um plano *plongée* do salão quadriculado, iluminado pelas luzes coloridas do baile, mas dessa vez ocupado por dois homens que dançam, assinalando essa tarefa infundável, a de inventar formas possíveis de amar.

No curta seguinte do diretor, *Na sua companhia* (2011), a abertura da noite como convite à perambulação é reencenada. A movimentação noturna da cidade é vista da janela de um apartamento, filmada primeiramente no que parece ser o plano-ponto-de-vista de um dos personagens, depois já ao nível do solo, como que liberando-se dessa perspectiva subjetiva para acompanhar os fluxos, misturar-se entre os passantes, somar-se às dinâmicas pouco legíveis de um entorno que se encontra, em muitos momentos, esvaziado pela temporalidade peculiar da madrugada. Em certo momento, chegamos a uma praça cheia de pessoas interagindo entre si, silhuetas iluminadas apenas pela luz artificial dos postes, quando então

²⁵ *Bailão*. *Op. cit.*, 6 min. e 28 s.

²⁶ *Ibidem*, 5 min. e 16 s.

reencontramos, por fim, os dois personagens que antes estavam deitados nus na cama. Descobrimos assim que eles também desceram, aderiram ao chamado da cidade.²⁷

Se a experiência urbana se estabelece sobre um “saber sentido”, amparado na apreensão das paisagens e dos percursos como algo experimentado e vivido”, ela implica uma presença física que é capaz de absorver e processar estímulos em uma escala intensiva.²⁸ Tais variações de intensidade decorrem, portanto, de um engajamento do corpo que o torna capaz de capturar as oscilações de um mesmo ou de vários ambientes. Temos, assim, a ideia de “plano de percepção” na qual se funda a interação entre os corpos e a cidade.²⁹ Como observa Néstor Perlongher:

Este perder-se na cidade, requisito de seu “conhecimento” exploratório, é então intensivo. De que tipo de conhecimento se trata? Falta a clássica distância/oposição entre o sujeito e o objeto. Quem se perde, perde o eu. Se eu me perco... Errar é uma submersão nos odores e nos sabores, nas sensações da cidade. O corpo que erra “conhece” com o seu deslocamento.³⁰

Seguindo esse entendimento, podemos delinear uma dimensão afetiva da experiência urbana, assentada sobre a noção de um saber do corpo e operada a partir de múltiplos deslocamentos impulsionados menos por um objetivo específico do que pelo próprio prazer da errância. Essa experiência envolve uma relação complexa que se estabelece entre o sujeito, a paisagem e a coletividade de transeuntes e cuja consequência é a perda ou apagamento, mesmo que temporário, da identidade. Com isso, a ênfase recai sobre um grau de despersonalização presente em certos modos de experimentar a cidade. Neles, o que se encontra em jogo não é tanto uma “personalidade”, mas uma singularidade; não um sujeito unificado ou “eu” consciente que processa e elabora todas as informações colhidas pelo ambiente, mas um corpo que entra em relações com outros corpos. O corpo presente seria aquele que é afetado pelo ambiente, mas, que, ao mesmo tempo, afeta e investe a sua potência sobre o território, de modo a apreendê-lo e transformá-lo, instaurando com isso uma relação da qual todos os elementos envolvidos resultam modificados.

Como dito anteriormente, em *Bailão* a alusão mais explicitamente cinematográfica figura no curta a partir da importância histórica das salas escuras para experimentações diversas em torno de práticas sexuais dissidentes. Por seu turno, em *Na sua companhia* o cinema reaparece como dispositivo que produz relações, mas dessa vez mediante uma ênfase nos modos pelos quais a câmera demarca posições entre quem filma e quem é filmado. O registro audiovisual se converte no catalisador de um jogo erótico: o aparato técnico de filmagem, inserido no espaço diegético e operado pelos personagens, funciona como mediador durante incursões exploratórias ao corpo do outro: sinais, pelos, cicatrizes, tatuagens são inscrições que revestem o corpo de signos a serem decifrados, não à distância, mas mediante uma exploração tátil. A centralidade da câmera e a maneira como ela organiza jogos de

²⁷ *Na sua Companhia*. Direção: Marcelo Caetano. São Paulo, 2011. (22 min.). Disponível em: <https://vimeo.com/46047890>. Acesso em: 27 nov. 2019.

²⁸ BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas III... Op. cit.*, p. 186.

²⁹ PERLONGHER, Néstor. Poética urbana... *Op. cit.*, p. 144.

³⁰ *Ibidem*, p. 143-144. Tradução nossa.

sedução retorna numa sequência posterior, durante a qual homens sambam em meio a uma festa. Essa breve sequência é filmada sem nenhuma intenção naturalista. De fato, os homens dançam em primeiro lugar *para* a câmera, postados numa perspectiva frontal, olhando diretamente para esse ponto que alinha olhares: o olhar da câmera, o do cinegrafista e o nosso de espectadores.³¹

Nessa mesma festa, em certo ponto ensaia-se uma cerimônia de casamento relida sob a perspectiva de uma reconhecível paródia homossexual.³² A ostensiva teatralidade demarca os papéis de gênero e, em especial, a comoção daquela que pode ser lida visualmente como a “noiva”, com buquê em punho. Se em *Bailão* havia uma cisão por vezes intransponível entre os impulsos desejantes e as regras hegemônicas de sociabilidade, aqui, como fala a “noiva” em certo ponto, “o amor que não podia dizer seu nome agora grita”.³³ Que essa cerimônia tradicional assuma contornos paródicos é algo que fica reforçado pelos planos seguintes: a dança recomeça, as pessoas agora sambam não mais em rodas ou grupos, mas em pares, numa coreografia de corpos que se aproximam e se alternam, olhares que se cruzam e peles que se tocam. O desejo segue seu fluxo, os afetos não se cristalizam em formações sedimentadas pelo rito tradicional. Reafirma-se, de algum modo, que a própria circularidade faz parte da história e do rito dessas comunidades. A circularidade é em si mesma promessa, arrebatamento e jogo. Cercada de ambivalência, essa dinâmica suscita paixões igualmente sutis: não se trata da oposição binária entre fidelidade ou traição conjugal, mas de questões mais ambíguas, como aquela, cercada de tensão, que implica distinguir ou correlacionar ciúme e inveja. Ao emergir na fala de um dos personagens de *Na sua companhia*, esta tensão assinala de forma mais contundente a questão dos acessos e limites que marcam o trânsito de diferentes corpos nos múltiplos circuitos sexuais e afetivos nos quais se inscreve o desejo.

Anos depois, no primeiro longa-metragem dirigido por Marcelo Caetano, as condicionantes que marcam diferentes corpos e posições sociais, bem como as desigualdades daí resultantes, ganham uma inflexão muito mais, digamos, afirmativa, movendo-se em direção a uma celebração ainda mais enfática da potência dos corpos em detrimento das forças sociais de captura. *Corpo elétrico* (2017) sustenta desde seu título uma ênfase patente nas presenças físicas em cena. Nele, as figurações do corpo cinemático se articulam em consonância com as múltiplas formas de sua inserção em regimes de produção social, econômica, subjetiva, sexual e afetiva. Isso se delinea sobretudo com a centralidade conferida ao mundo do trabalho e também às dinâmicas sexuais e amorosas que vão tecendo uma rede de encontros. Elias (Kelner Macêdo), o protagonista, é um jovem que se insere nos fluxos da

³¹ Temos aí, uma vez mais, um alinhamento de corpos e miradas que tem sido crucial para pensar as corporeidades no registro audiovisual, reforçando com isso o fato de que, quando falamos em corpo no cinema, referimo-nos sempre a essa multiplicidade de corpos e olhares, com todos os seus desdobramentos.

³² É ambígua também a própria noção de família, que parece ser apenas outro nome para essa comunidade onde perceptivelmente prevalece uma sociabilidade não-heteronormativa.

³³ *Na sua Companhia*. *Op. cit.*, 13 min. e 38 s.

cidade compondo relações com outros corpos que sustentam diferentes inscrições no que se refere às performatividades de gênero e também aos marcadores de raça, classe, idade.³⁴

Nesse filme de poucos conflitos diretos há, no entanto, tensões que pairam: a família ausente; os silêncios que pontuam certas conversas, instaurando o não-dito na temporalidade do cotidiano; a pressão exercida pelo superior hierárquico da fábrica para que sejam resguardadas certas separações que organizam a experiência social – as esferas da intimidade e do trabalho e seus papéis sociais correspondentes. De fato, a disciplina e o prazer, as forças constrictivas do social e as pequenas subversões organizam o filme em torno de uma constante modulação. Cabe observar, no entanto, que essas duas dimensões – a ordem dos prazeres e a ordem produtiva – nunca chegam a se organizar em torno de uma dualidade engessada. A obra manifesta um fascínio pelas formas de divertimento como elementos dotados de um estatuto social, no sentido de estarem atrelados a certa experiência de classe: a bebida, o sexo, a dança, as práticas esportivas, bem como a ênfase em certas localidades, tais como o boteco, a rua na saída da fábrica, a casa de periferia, o campo de futebol de várzea, o interior de um ônibus que serve ao prolongamento de uma celebração. Nesse sentido, a amizade é também uma juntura que se estabelece a partir da circulação, como no plano-sequência dos trabalhadores perambulando à noite, cansados, mas ainda dispostos a estarem juntos. A câmera se desloca entre os pequenos grupos que se fazem e desfazem durante a caminhada, eles também se reconfigurando sempre, assumindo uma composição que nunca chega a tornar-se estática.³⁵

A experiência circula também pela palavra: à medida que a cadeia de encontros se desdobra, o relato das práticas é levado adiante, passando a integrar também a dinâmica erótica. O ato de contar constitui, assim, outra dimensão do sexo. Ele instaura um vínculo de cumplicidade entre sujeitos para os quais a posse, a exclusividade e a dissimulação comumente associadas às estruturas de relação monogâmicas pareceriam ter sido, em grande medida, superadas ou ao menos colocadas em suspenso. A exposição que Elias faz de suas peripécias forja uma partilha, sem deixar grande margem a arestas como as que, em *Na sua companhia*, assinalavam de maneira mais marcada um conflito subjacente.

Uma tática desviante que o filme estabelece consiste em evitar qualquer cristalização de posições sexuais e hierarquias do corpo: há uma ênfase decidida no toque, na pele, na boca, no investimento erótico em mamilos e pés, mais que em genitais. Podemos lembrar do que em *Bailão* já despontava como repertório de formas desviantes de contato: como diz um dos entrevistados, “o namoro começava com a perna”.³⁶ Não é o olhar, necessariamente, o meio privilegiado que demarca uma abertura à proximidade. Pode ser um membro, um toque esquivo. A diferença é que, se naquele curta esse desvio se colocava como sutileza aprendida em contextos nos quais a aproximação envolve sobretudo um cálculo de risco, em *Corpo elétrico* esse desvio se funda menos na consciência de um perigo – de ser pego, de ser

³⁴ *Corpo Elétrico*. Direção: Marcelo Caetano. São Paulo: Vitrine Filmes, 2011. (1h. 35 min.).

³⁵ *Idem*.

³⁶ *Bailão*. *Op. cit.*, 3 min. e 38 s.

violentamente rechaçado – do que numa liberdade de exploração que expande os limites daquilo que pode ser tomado como cartografia corporal na relação sexo-afetiva. A pele se espraia, o toque se dissemina.

Nisso tudo – no fascínio por certa sensibilidade operária, na partilha das peripécias através da fala, na desierarquização das zonas erógenas do corpo – parece haver um tipo de utopia. As assimetrias e diferenças de acesso – ao sexo, ao afeto – não necessariamente deixam de existir, mas parecem colocadas pelo filme num parêntese. Operários, imigrantes, *drag queens*, travestis, bichas afeminadas: em *Corpo elétrico* parece existir para todas as pessoas a possibilidade do sexo, da afetividade e das trocas intersubjetivas entre alteridades. Esses corpos atravessados por fluxos de energia e pela potencialidade do encontro poderiam ser tomados assim, também, como uma espécie de corpo utópico, entendido não como um corpo que transcende ou escapa às contingências, mas que nelas se instala, tomando-as como campo de experiências. Uma utopia não apesar do corpo ou contra o corpo, mas do corpo.

No campo de experiências que o filme mapeia, a princípio ninguém está excluído, nenhuma corporeidade está fora dos marcos de possibilidade. No entanto, há ainda os limites: a exaustão, a intoxicação. O corpo que sucumbe aos movimentos repetitivos da atividade laboral ou aos excessos que são também a eventualidade dos percursos exploratórios no plano de percepção. Se as marcas e condicionantes que atravessam as existências em cena não determinam a exclusão a priori de nenhuma corporeidade, elas, no entanto, seguem lá. Tal aspecto reforça a inevitabilidade das ambivalências do corpo: nas palavras de Michel Foucault, “nunca em outro lugar” e “sempre em outro lugar”; ao mesmo tempo “*topia* implacável” e algo que não se deixa apreender a não ser mediante desvios.³⁷

Encontraríamos, talvez, a síntese dessas operações que, nos filmes de Marcelo Caetano, fazem do corpo um campo de forças e potência de criação, na figura que desce a escada quase ao final do curta *Na sua companhia*. Enquanto dubla uma canção que fala sobre lucidez e desatino, amor e desencontro, ela aciona um jogo de máscaras e propõe a partilha de uma sensibilidade com personagens e espectadores. Nós a vemos sob a forma de um corpo que tem ainda sede do outro e que nos olha. Uma presença física que não tem a ilusão da perda de limites – corporais, sociais, urbanos –, mas que manifesta sua força tendo como ponto de partida a própria fragilidade e as contingências, convertendo a si mesma num campo de criação estética.

4. Considerações finais

Nos filmes aqui discutidos, a cidade constitui um território que se presta ao investimento desejante em modalidades diversas de encontro. Em particular, ela suscita o estabelecimento de dinâmicas que envolvem a reconversão de espaços tais como ruas, bares, discotecas, cinemas, banheiros, galerias e centros comerciais, dentre outros, em lugares

³⁷ FOUCAULT, Michel. O corpo utópico, as heterotopias. São Paulo: n-1 Edições, 2013, p. 7-8.

reapropriados para práticas clandestinas, desviantes. Com isso, a metrópole latino-americana que é reiteradamente elaborada pela filmografia de Marcelo Caetano desencadeia um trabalho da imaginação que não deixa de mobilizar tensões históricas. Assim, os encontros sexuais e amorosos que se dão nas margens inevitavelmente apontam para os limites e condicionantes inerentes às maneiras de vivenciar o desejo e o prazer nas sociedades contemporâneas. Que esses encontros sigam se inscrevendo no horizonte de possibilidades que os filmes reiteradamente celebram e atualizam é um traço que nos permite aproximar as sensibilidades destes filmes de uma força utópica.

Para retomarmos Muñoz, a utopia constitui um vislumbre que permite fazer “uma crítica do presente e de seus limites”.³⁸ Nas sociedades contemporâneas, os corpos se encontram fortemente marcados por forças que os esquadriham e dispõem em uma série de hierarquias, categorias e lógicas de poder. Em seu limite, tais lógicas atrofiam o universo da intimidade, ou seja, a capacidade não apenas de desejar e ser desejado, mas também a de circular pelos espaços e pelas redes de encontros; em suma, a capacidade de instaurar circuitos, vínculos de pertencimento cultural, social, afetivo. Nesse contexto, imaginar a cidade como lugar de encontro e, mais do que isso, dotar as obras de um impulso de habitar as margens como território físico e subjetivo é um gesto político.

Ao fazer uso da forma cinematográfica para ensaiar diferentes variações em torno das relações entre espaços urbanos, práticas sexuais e sentidos de comunidade, *Bailão*, *Na sua companhia* e *Corpo elétrico* apontam, conjuntamente, para uma rearticulação muito particular do corpo como elemento de intervenção política, tomado a partir da perspectiva das dissidências sexo-afetivas. A promessa de uma comunidade por (re)articular-se emerge nesses filmes de dois grandes pilares: 1) uma política do corpo que propõe redistribuir os modos pelos quais o desejo e o prazer circulam socialmente, e 2) um marco de sensibilidades que aludem a maneiras de perceber, experimentar e reinventar a cidade e as relações que nela se desenrolam. Essa dupla tarefa opera um entrecruzamento ou sobreposição de temporalidades: o passado retorna via depoimentos, canções e mesmo condensado em certas localidades (o bar, a discoteca, a rua escura), suscitando um olhar que é menos de nostalgia do que de reabilitação daquilo que historicamente permitiu e permite, ainda que sob as limitações de cada momento e dos sujeitos envolvidos, converter a margem num lugar de encontro.

³⁸ MUÑOZ, José Esteban. Ghosts of public... *Op. cit.*, p. 37.

Referências

Fontes

Bailão. Direção: Marcelo Caetano. São Paulo, 2009. (16 min.). Disponível em: <https://vimeo.com/46066663>. Acesso em: 27 nov. 2019.

Na sua Companhia. Direção: Marcelo Caetano. São Paulo, 2011. (22 min.). Disponível em: <https://vimeo.com/46047890>. Acesso em: 27 nov. 2019.

Corpo Elétrico. Direção: Marcelo Caetano. São Paulo: Vitrine Filmes, 2017. (1h. 35 min.).

Bibliografia

AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas II: Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BRUNO, Giuliana. Visual Studies: Four Takes on Spatial Turns. *Journal of the Society of Architectural Historians*, v. 65, n. 1, p. 23-24, Mar. 2006.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

KRANIAUSKAS, John. Cuidado, ruínas mexicanas!: "Rua de Mão Única" e o inconsciente colonial. In: *A filosofia de Walter Benjamin: Destrução e experiência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

MUÑOZ, José Esteban. Ghosts of public sex: utopian longings, queer memories. In: *Cruising utopia: the then and there of queer futurity*. New York; London: NYU Press, 2009.

PÁL PELBART, Peter. Cidade, lugar do possível. In: *Vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

PERLONGHER, Néstor. Poética urbana. In: *Prosa plebeya: ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue, 1997.

PIGLIA, Ricardo. Leitores imaginários. In: *O último leitor*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.