

Paisagem afetiva e o mundo como devir

Por Raquel do Monte *

Resumo: O texto apresenta em forma de ensaio teórico as considerações sobre aspectos estéticos e ontológicos contidos nos filmes *Transeunte* (Erik Rocha, 2010) e *O Andarilho* (Cao Guimarães, 2007) com vistas à compreensão da paisagem afetiva, respaldada pelo gotejamento filosófico que a poética dos cineastas suscita. Para tanto, ocorre uma ênfase e um mergulho nos filmes na tentativa de revelar camadas imagéticas que reverberam dimensões ligadas a escritura fílmica que busca fraturar visualidades instituídas, promovendo experiências de olhar singulares.

Palavras-Chave: paisagem afetiva, estética fílmica, cinema contemporâneo

Abstract: The text presents as a theoretical essay the considerations about aesthetic and ontological aspects contained in the films *Transeunte* (Erik Rocha, 2010) and *O Andarilho* (Cao Guimarães, 2007) with a view to understanding the affective landscape, backed by the philosophical drip that the poetics of Filmmakers. In order to do so, emphasis is placed on films in an attempt to reveal image layers that reverberate dimensions linked to the film script that seeks to fracture established visualities, promoting singular looking experiences.

Keywords: affective landscape, filmic aesthetics, contemporary cinema

Introdução: a experiência e paisagem afetiva do cinema contemporâneo

Falar de paisagem afetiva é mergulhar dentro da constelação de filmes que reverberam certo estar no mundo veiculado no cinema contemporâneo e que trazem à tona uma experiência estética singular, produzida dentro de uma atmosfera sensível que representa imagetivamente uma dimensão ontológica. No entanto, antes de prosseguirmos rumo às veredas que nos conduzem ao universo formado por filmes como *Transeunte* (Erik Rocha, 2010) e *O Andarilho* (Cao Guimarães, 2007), é necessário refletir acerca do que compreendemos ser o cinema mundial hoje, tendo em vista a fragilidade que pode ter certo pensamento totalizante que não vislumbram nele os inúmeros modos de pensar, fazer e construir narrativas fílmicas, considerando as suas instabilidades, as suas formas fluídas e fronteiriças. Pensar o cinema produzido nos últimos trinta anos é considerar seu caráter múltiplo, sua transnacionalidade e, acima de tudo, substantivar suas singularidades. Nesse quadro, as vivências ligadas às representações e às apresentações das temporalidades e das espacialidades são postas em evidência, bem como é ensaiado um novo modo de relação com o realismo. Soma-se a isso, ainda, o dado de que no cinema contemporâneo, há espaço para um novo realismo, colado nas potencialidades mais íntimas da máquina-câmera na tomada, no seu modo de conformar a matéria da narrativa cinematográfica (Ramos, 2008:11).

Sendo assim, diante do exposto, pode-se inferir que compreender as produções tuteladas sobre a ideia do contemporâneo é considerar e abrigar também as atmosferas cingidas à nostalgia, à melancolia, ao vazio e ao desejo de representação de uma outra cartografia afetiva, sobretudo. Nesse cinema, que traz a afetividade como sua grande marca, a subjetivação da experiência e das vivências surge como principal característica, promovendo a resignificação dos olhares, das corporeidades, das filiações (ideológicas,

políticas, históricas, econômicas, culturais e sociais) e afirmando-se como veículo que traz em si a possibilidade de transubstanciar a sensível, provocando a fratura que lança o sujeito observador no entre-lugar perceptivo e existencial. Composto de múltiplas faces esse cinema produz efeitos que extrapolam a ordem instituída e dialogam com outros modos de sentir. Ele é produtor de presenças que viabilizam afetos, que escapam dos esquemas sensório-motores instituídos. Nesse modo de encenar a vida e o mundo, ou melhor, a vida-no-mundo, evidencia-se a desnaturalização da relação entre sujeito e objeto, tudo materializado pelo dispositivo cinematográfico.

Desterritorialização¹ é um termo fundamental para pensar o cinema contemporâneo e a forma de enunciação estética que ele reproduz ao apresentar a paisagem afetiva. Ele indica a experiência vivida sobre uma linha de fuga na qual o devir acontece. Desterritorializar-se é antes de mais nada estabelecer novos contatos com a espacialidade circundante a fim de que se construam novas marcas impregnadas de afetividade. Para pensar o termo é importante também lançar-se na compreensão do que viria a ser território e esse é pensado essencialmente na sua versão existencial. Ele é apresentado não como algo delimitado ou ligado a uma geografia e sim como sendo o local onde as potencialidades sensíveis se tornam fluídas e migram constantemente, ficando à deriva em função da dimensão subjetivante que a própria relação com o território permeia. Deste modo, o cinema de errância se conecta com este bloco de sensações que deriva do movimento e da sensação de desterritorialização, pois na sua própria constituição é imprescindível esta saída e retorno do território do meu para o seu, da abertura para o fechamento. No

¹ Desterritorializar-se é compreendida aqui dentro de um contexto construído pelo pensamento deleuziano trazido em *Mil Platôs* e *O Anti-Édipo*. O termo deve ser pensado como um conceito e visto a partir da sua relação com a ideia do território. No caso do cinema contemporâneo o desterritorializar-se aproxima-se do que Deleuze e Guattari neologizaram como a desterritorialização absoluta, momento de desejo e pensamento, que equivale a viver sob uma linha abstrata ou de fuga, em que, por exemplo, o nômade se reterritorializa sobre a sua própria desterritorialização (Deleuze & Guattari, 2008:14). O agenciamento nomádico indica o território não limitado.

plano que se relaciona com a materialidade fílmica, desterritorializar-se diz de uma construção que permite a fuga, que incorpora a fluidez como um elemento sem desejar estruturá-la pela instituição de formas fixas, que se movimenta dentro do próprio fluxo. Nesse caso, o dispositivo cinematográfico media a relação da matéria-cinema² com os processos subjetivantes que existem dentro dela mesma. Diante dessa reconfiguração da posição analítica é que trago para o corpus desse artigo duas produções, *O Andarilho e Transeunte*. Ao fazê-lo, reafirmo a posição teórico-analítico e epistemológica com a qual consubstancio meu pensamento, bem como aponto para a dimensão metafísica que tal escolha reverbera; portanto, trazer para o primeiro plano cinematografias que indicam um pensar o homem no mundo.

Para compreender o mundo afetivo apresentado nas duas obras que formam o corpus de análise desse artigo, considereirei como procedimento metodológico um gesto ensaístico que prevê, inclusive, a escrita em primeira pessoa e a experiência estética produzida pela minha relação com os filmes. Tal escolha, ontológica por natureza, cristaliza num breve intervalo de tempo um duplo movimento: solapar no filme de maneira imanente com vistas a percorrer seus extratos subterrâneos e viabilizar voos transcendententes que favoreçam a conexão com a dimensão extrínseca do objeto cinematográfico. Deste modo a pergunta que viso responder diante de tal mergulho é: que experiência de paisagem afetiva essas obras reverberam no mundo?

Transeunte e a resistência ao mundo da técnica

Assistir ao filme *Transeunte* (Eryk Rocha, 2010) é uma experiência singular, pois há toda uma materialidade imagética colocada na tela reverberando uma existência no mundo traduzida por um olhar flutuante que vagueia entre as

² Chamo de matéria-cinema os componentes nascidos da articulação da linguagem cinematográfica e que dão ao filme, por exemplo, uma materialidade composta de códigos e de processos de decodificação.

formas fixas³ e uma abertura ao preenchimento de significado. Nas primeiras imagens, que saltam em preto e branco, há uma aura estranha que se forma em torno da sucessão de planos. Aos poucos vou me dando conta que aquele perambular quase frenético da câmara ocorre nas proximidades e dentro de um cemitério. Um *contra-plongée*, câmara mergulhada enquadrando de baixo para cima, percorre o céu e algo ainda indiscernível àquele instante cai do alto. Depois, vejo flores e a dança que alguém com um balde d'água faz para molhá-las, tudo erupciona na tela impregnado de texturas. Peles, flores, gotas de água formam materialidades que traduzem um mundo que se revela no mínimo, no detalhe.

Há um clima diferente no ar. Flores, homem, grades, tudo com o sol ao fundo, quase ofuscante. O movimento é intenso. A sucessão de planos, à primeira vista, não parece fazer sentido. Poucos minutos depois refaço a ideia inicial do que seria “fazer sentido” e vejo que o contato com aquele universo produz outras formas de significação, ao mesmo tempo em que convoca a uma outra relação com a lógica instituída via uma gramática fílmica, absorvida por mim, e que diz de uma relação cartesiana entre os planos. Depois desse conjunto de imagens iniciais, em que começo a tatear neste mundo que aos poucos se descortina, é que vejo uma sombra de um homem caminhando com flores nas mãos. Talvez este clima de indiscernibilidade seja comum a muitos filmes; no entanto, aqui, a sensação de suspensão perdura e vai até o fim da obra.

³ Chamo de formas fixas toda uma materialidade evidenciada por objetos, construções, paisagens, sobretudo, que em contato com o olhar humano, que o dota de sentido – permanente, pré-existente, etc.-, ratifica uma rede de significação já existente. Neste sentido, a relação sujeito objeto se constituiria, em parte, pela estabilidade, visto que ao entrar em contato com a materialidade (mundo concreto) as posições de produção de sentido já estão definidas e a função do olhar que circunda é apenas ratificar o já dado, sendo assim haveria uma atitude natural no qual o mundo já foi dado e as atualizações que derivam desta relação sujeito objeto são apenas secundárias em relação ao dado que nasce do contato com o concreto. No mundo das formas fixas os objetos já pré-constituídos de sentido e o papel da consciência ao contato com eles é apenas ativar o processo de significação já dado.

Transeunte é um filme realizado em preto e branco e tem como característica uma câmera solta, na mão. Câmera instável, protótipo de um mundo instável. Com uma encenação que remete ao campo do documentário, a princípio cria-se esta falsa ideia e, aos poucos, o pacto espectral é restabelecido e ao final tem-se a dúvida acerca da ficcionalidade da narrativa. Este jogo lúdico construído para o espectador pelo diretor dialoga com a proposta de movimento e fluidez incorporada pelo personagem e que é realçada pela reincidência de várias sequências de caminhar. É como se houvesse a tentativa de desconstrução dos pressupostos acerca do modo de narrar. A obra fala de um homem, da solidão, da morte, da cidade ou absolutamente nada disso, pois ele revela um desejo de reencontro com um outro significado. Ela discorre sobre a vida, ou melhor afirmando, sobre a existência. Existência e significado. Existência e estética. Existência. Afeto.

O enredo é ambientado no centro de uma grande cidade, que depois saberemos se tratar do Rio de Janeiro, no qual um homem idoso desfila, em frente à câmera, sua rotina. Nela, o cotidiano é invadido por um percurso que pode se dar internamente, no momento em que ele observa o mundo da sua janela íntima, ou pode ocorrer através das inúmeras caminhadas que o personagem faz pela cidade. Esse fato recorrente reflete o ponto de confluência da obra ao encenar a vida de Expedito. A morte evidenciada simbolicamente na ambientação da primeira sequência indica um projeto fílmico que deriva de uma aura mística,⁴ no qual o conhecimento do mundo é reestruturado, redefinido, ao contato com a morte e com o desejo de movimento que nasce da sobrevivência a ela. Tornar-se dinâmico seria quase

⁴ Compreendo o termo místico aqui como sendo uma espécie de campo sensível esboçado para além da esfera racionalizante ocidental fundada e firmada dentro do contexto cultural judaico-cristão. Sendo assim, a aura mística, a qual referi, é aquela formada por uma experiência que transcende o plano de imanência instituído pela própria consciência e vislumbra a intermedialidade entre vários mundos, como o dos mortos e o dos vivos, por exemplo, ou seja, sem pressuposição de sentido ou de referência o personagem, que de certa forma encarna este místico, passeia, vive, convive e rearticula os saberes a partir da intuição e do contato com o universo cósmico.

como um ato de resistência a ela. Explico melhor: a experiência com a morte através da perda de parentes próximos, a mãe e a esposa, saberei depois de algumas sequências, já que deduzi inicialmente através das inscrições na lápide (no primeiro momento do filme), arremessa o protagonista a uma experiência direta e imanente com o mundo material, de modo que a divindade, que dotaria de sentido a existência de Expedito, passa a ser ele mesmo. Daí tomar as ruas, caminhar, explorar o universo contido no seu bairro, na sua cidade, nas calçadas e nas esquinas exerce a função de uma espécie de humanização imanente, dotada de um desejo de se tornar cristalina. A proximidade da morte que o ronda, em certa medida, convida para o nascimento, a partir de um vazio, de um outro mundo e para tanto na solidão, o caminhar e a banalidade contida no cotidiano servem a construção que revelará um outro mundo sensível. Sim, no cemitério a caminho da materialização do seu fim, visto que a morte do outro revela a sua própria finitude, o personagem encontra-se sozinho. Sozinho no meio de uma multidão que também vela e rememora seus mortos. Sozinho na paisagem composta por imagens difusas e pelo som de um acordeão que dedilha algumas notas emitindo uma música meio alegre, mas que, no entanto, não afeta e parece não ser percebida pelo personagem. Só a mim, telespectadora, é que aquele som comove, parece-me. Ele caminha para a câmera, mas depois desaparece. Essa impressão de frontalidade com que seu corpo e, sobretudo, seu rosto aparece para mim causa um certo estranhamento. Estar próximo a um desconhecido, dentro de um cemitério, depois de percorrer planos anteriores que mostram mulheres sozinhas, entoando cânticos fúnebres, orando e chorando seus mortos causa-me uma certa angústia. Ter por alguns instantes consciência desta finitude através das imagens na tela e da sensação de presença da morte que o personagem carrega é desconfortante.

Nos vários percursos que ele desenha pela cidade cria-se uma cartografia afetiva à medida que os traços da rota são mapeados dentro da sua própria

subjetividade. É assim que acompanho o retorno à casa, a saída para a resolução de coisas práticas, como o pedido e a concessão da aposentadoria, os passeios pelos bares, o trafegar no caminho de volta. No entanto, não são os destinos que importam nessa errância pelo espaço urbano desenvolvida durante toda a narrativa. Ao contrário. Expedito encara o movimento deambulatório como sendo a representação de um desejo implícito e íntimo de cisão do seu próprio ser. Basta olhar a polaridade construída em torno da casa e da rua. Depois de sair da necrópole ele volta a caminhar diante da câmera e os sons que anteriormente eram predominantemente difusos passam a ser outros e agora claros. É o barulho dos motores dos veículos e com mais insistência dos ônibus que escuto quando o vejo saindo e caminhando ainda na calçada do cemitério. Em seguida a canção “Perfume de Gardênia”, clássico do cancionero popular latino-americano dos anos 1960, serve como pano de fundo e nesses segundos é impossível não inferir que o seu olhar está distante e coberto por uma sensação de vazio. Parece-me que não se sabe o rumo que ele irá tomar, e infiro que ele está sem destino, ou melhor, que a morte o coloca nessa disposição, nesse estado d’alma. Esse caminhar do personagem em nossa direção evidencia, de fato, que ele vem em nosso sentido, que ele caminha para o nosso mundo, quase que rompendo a tela.



Imagem 1. *Still* de *Transeunte*, de Eryk Rocha.

Transeunte desenha uma cartografia que de alguma forma passa por uma regularidade, pois planos que trazem situações banais e cotidianas são permeados por andanças e sequências dentro do apartamento. É como se esses espaços afetivos que nascem dessas situações narrativas traduzissem plasticamente pulsões existenciais e, ao mesmo tempo, apresentassem uma certa imagem que condensa uma fenomenologia existencial. É assim que chego e entro na casa de Expedito. Seu prédio em meio a um centro urbano movimentado, seu apartamento com detalhes da decoração, com objetos do cotidiano, como o rádio, a chaleira, a xícara de café, estabelecem uma espécie de contraste entre mundos, entre o público e o privado, entre o sossego e a correria. No entanto, antes de entrar em seu espaço, subo o elevador com o anfitrião. A câmera tão próxima, quase colada ao seu rosto, evoca o desejo de mergulho em sua intimidade. Na face, as rugas, a expressão de olhar, o contorno dos olhos e do nariz rascunha um mundo, lugar afetivo dotado de afetividade, tomado também de silêncios – e por que não falar em perdas? Já posso a esta altura inferir isso, pois lembro das imagens iniciais em que o personagem visita seu morto no cemitério. Não é o conjunto de seus traços fisionômicos que me indicará esses caminhos de significação. Não é. Alguns podem referir-se à rostidade⁵ como bloco de sensações que substantiva esse tipo de plano superaproximado. Não é esse regime sígnico que erupciona da tela quando subo com o transeunte até o seu andar. Não é o vértice congruente entre significação e subjetivação que se desenha. É algo de outra ordem e diz de uma sensação que nasce no ato da experiência, considerando aqui que esta está associada às camadas de significação, indubitavelmente.

⁵ Rostidade é um termo de Deleuze e Guattari esmiuçado em *Mil Platôs* e que se refere a um dispositivo, a uma superfície, a um mapa, uma paisagem. Ele é a derivação da relação existente entre o plano de significação e o da subjetivação.

Dotado de toda uma *imagérie*⁶ afetiva há toda uma espécie de rito, que se iniciou no elevador, e passa pelo longo corredor do andar que levará ao apartamento de Expedito. A passagem silenciosa, meio escura e com portas fechadas favorece o acesso ao mundo íntimo dele. Espaço da solidão, impregnado de banalidade. É assim o ambiente do personagem. Não é à toa que as primeiras imagens do interior do apartamento são de fotografias e retratos com imagens da infância e cenas em família. A câmera percorre este móvel e vai, como eu, observando tudo naquela sala ao mesmo tempo em que sigo logo atrás do dono da casa, tudo impregnado de silêncio.

Há poucos diálogos e falas em *Transeunte*. Mas quando há falas, elas nada explicam. Os diálogos pouco dizem, dizem coisas banais como nome, idade, onde vai de táxi. (...) Em *Transeunte*, não há monólogos interiores, narrações em *off*. O protagonista nem qualquer outro personagem reflete sobre si mesmo pela fala. Apenas acompanhamos o que Expedito faz, os seus gestos, a rotina de quem já não mais está no mundo do trabalho, que vive cada momento sem grandes emoções (Lopes, 2013: 8).

Banalidade impregnada pela contaminação da lógica industrial e maquinica. Expressa nas ações cotidianas e refletidas no esvaziamento de sentido. Todos os planos formados nessa sequência do apartamento são planos estáticos, ou seja, a câmera parada fotografa o ambiente e os cortes acontecem numa certa cadência mas, no entanto, eles obedecem a uma lógica interna que tenta apresentar o abrigo de Expedito no detalhe, trazendo um *topos* afetivo formado por objetos, presenças e ambientação. E me parece aqui que esta opção é para indicar que a atenção aos gestos, à materialidade dos objetos e ao ambiente concreto deve ser soberana e que, conseqüentemente, a observação deve privilegiar a relação homem e espaço. É interessante também apontar que há uma nítida diferença em relação ao comportamento da câmera na rua

⁶ Termo utilizado por Jacques Rancière em *O destino das imagens* (2011) e que indica um conjunto sensível de imagens produzidas pelas artes e que coloca em diálogo as dimensões históricas, culturais, artísticas e sociológicas impressas na própria imagem.

durante as caminhadas e dentro de casa. No primeiro, ela encontra-se solta, fluida, acompanhando o movimento, o deambular do corpo antropomorfo. Testemunha-se constantemente essa sua agitação, visto que o dispositivo cinematográfico no espaço externo das ruas insiste em dar conta de toda a movimentação da cidade. Já dentro do apartamento, como estou apontando nas últimas páginas deste texto, a postura é outra e tudo é envolvido numa estaticidade.⁷ Essa, por sua vez, não diz apenas de algo vinculado à técnica do cinema, mas liga-se intimamente à condição existencial do personagem protagonista, do seu modo de vida, da sua relação com o mundo.

É importante refletir sobre o que vem a ser o mínimo dentro deste contexto estético e qual a sua implicação para o processo de trans-substantivação da percepção. Pensar o mínimo no discurso cinematográfico é relacioná-lo a um enxugamento do excesso, ou seja, a aproximação máxima com a contenção, que é a marca que deriva do encadeamento cênico.⁸ Não há sobressaltos e nem clímax. Na constelação de filmes com os quais *Transeunte* se aproxima, as explicações psicológicas sobre os personagens são abandonadas e nada é dramatizado. Comentado por Ana Amado (2006) como o minimalismo dramático, a estética do mínimo trazida à tela na obra de Eryk Rocha indica uma desdramatização da vida, da encenação.⁹ E um dos indícios dessa atmosfera criada no filme é que ao percebê-lo, ou melhor, assisti-lo, os espectadores passam, em um primeiro instante, a questionar a que gênero (ficção ou documentário) ele pertence, visto o despojamento e a natureza

⁷ O termo estaticidade é compreendido aqui como sendo uma qualidade de algo que é estático. No desenvolvimento do pensamento apresentado a estaticidade é revelada através de uma postura fixa da câmera que constrói planos parados.

⁸ Chamo encadeamento cênico o desenvolvimento do enredo somado à representação dos personagens. Neste sentido, aqui, as ações dramáticas reverberam um estar no mundo em que o mergulho no fluxo do cotidiano revela algo que se pode ser apelidado de neutro, ou seja, a linha da história apresenta na tela é apagaziguada em função de uma temporalidade ancorada na contemplação e na busca por outras chaves perceptivas de construção e acesso ao mundo.

⁹ Compreendo aqui encenação como sendo a relação entre dois corpos, o maquinico (a câmera) e o antropomorfo (do personagem, no caso, Expedito), tudo dentro de um espaço e mediado por uma experiência temporal.

híbrida da relação que o personagem estabelece com a rarefação da forma, que pode ser vista como um ensaio ou um filme experimental,¹⁰ e da expressão do personagem. Aqui também não há espaço para alegoria e o personagem aponta para o não reflexivo e o silêncio. Visualizar o mínimo dentro deste bloco de sensações é também voltar-se ao detalhe, ao despercebido, ao sem-importância e esta atitude ratificada pela câmera só é possível em função e como consequência direta da postura contemplativa e da temporalidade dilatada.

O que vejo do mundo no portal aberto por *Transeunte* passa pela expressão corpórea do recém-aposentado que me conduz e me apresenta à construção desse mundo. A experiência dele passa a ser a minha em determinado instante do filme e isso promove uma certa fratura com relação às posições instituídas. Dentro desse bloco sensível infere-se que a subjetividade representada aqui pelas imagens e, acima de tudo, pela câmera que assume o olho do personagem prescinde de um corpo, ou melhor, da incorporação da subjetividade, de uma intencionalidade e da errância. Há nessa altura do filme um comportamento da câmera que microscopicamente observa a geografia humana que compõe o ambiente. A princípio ela enquadra rostos e em seguida

¹⁰ Apontar a forma e nomear de filme ensaio ou filme experimental encontra-se de modo secundário dentro do horizonte de reflexões a que este trabalho se destina a priori, visto que o mergulho aqui busca cartografar que blocos sensíveis são formados a partir da experiência da errância. No entanto, considero mesmo assim ser importante ponderar sobre que tipo de poética essas expressões nomeadas acima configuram. Sendo assim, à primeira vista pensar a ideia do filme-ensaio ou cinema experimental nos dizeres do teórico Eisenstein, é aproximar-se em certa medida de um modo de expressão cinematográfica que traz consigo uma aura errante, visto que o elemento processual é prerrogativa constituinte da sua natureza. Neste caso, a obra fílmica encarna em si o desejo de ser instável, efêmero e movente permanentemente. Nela, figuras de linguagem como a metáfora e a metonímia, por exemplo, são fundamentais e integram a sua escritura e tudo que adentra a imagem é ressignificado ganhando uma outra relação com o mundo. Já dentro do contexto do que se chama cinema experimental pode-se também fazer uma inferência similar, pois o que vem a ser experimental alimenta-se, sobretudo, da experiência e da relação cinemática no tempo e no espaço. Esse estilo de pensar e fazer cinema constrói-se a partir da ideia de ruptura com os códigos lingüísticos vigentes, pois o apresentado ali se propõe sempre a se tornar diferença em relação ao instituído. O cinema experimental tende a estabelecer um diálogo estreito entre várias expressões artísticas, diluindo as fronteiras, bem como apresentar uma obra fronteiriça

partes do corpo, como a mão de um senhor idoso sentado num banco de praça ou a parte dos seus cabelos.

O Andarilho e o cinema em gestos

Falar do cineasta brasileiro Cao Guimarães¹¹ é um exercício que requer certa dose de incômodo, visto que sua obra se encontra numa esquina e os seus gestos, materializados nas imagens e planos dos seus filmes, traduzem uma poética singular no contexto brasileiro do cinema contemporâneo. Aqui, a proposta é mergulhar no filme *O Andarilho* (2006), que integra a Trilogia da Solidão, formada por ele, *A alma do Osso* (2004) e *O Homem das Multidões* (2013). Para tanto, é essencial, ao relacionarmos com materiais audiovisuais que estão impregnados de experimentações visuais e uma busca pela resignificação da experiência do olhar, que consideremos o seu caráter processual e a natureza ensaística das obras. Neste sentido, a tentativa de cartografar essa experiência cinematográfica parte do pressuposto de que é imprescindível construir um pensamento estético-científico a partir de um lugar afetivo que potencialize o encontro e a mobilização dessa linguagem.

¹¹ Cao Guimarães nasceu no estado de Belo Horizonte, Brasil, em 1965. Ele produz desde os anos 1980 e teve seus trabalhos expostos em diferentes museus e galerias, como Tate Modern, Guggenheim Museum, Museum of Modern Art NY, Gasworks, Frankfurter Kunstverein, Studio Guenzano, Galeria La Caja Negra e Galeria Nara Roesler. Participou de bienais como a XXV e XXVII Bienal Internacional de São Paulo e Insite Biennial 2005 (San Diego/Tijuana). Alguns de seus trabalhos foram adquiridos por coleções como Fondation Cartier Pour L'art Contemporain, Tate Modern, Walker Art Center, Guggenheim Museum, Museu de Arte Moderna de São Paulo, MoMA NY, Instituto Cultural Inhotim, entre outros. Seus filmes já participaram de diversos festivais: Festival de Locarno (2004, 2006 e 2008), Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia (2007), Sundance Film Festival (2007), Festival de Cannes (2005), Rotterdam International Film Festival (2005, 2007 e 2008), Festival Cinema du Réel (2005), Festival Internacional de Documentários de Amsterdam – IDFA (2004), Festival É Tudo Verdade (2001, 2004 e 2005), Las Palmas de Gran Canaria International Film Festival (2008), 26 Mostra Internacional de Cinema de São Paulo (2004 e 2006), Festival do Rio (2001, 2004, 2005, 2006), Sydney International Film Festival (2008), entre outros, conforme a biografia do artista destinada à imprensa e recortada por Rafael de Almeida Borges na tese de doutorado *Poética do Lago e Sua Superfície*, defendida no Instituto de Artes da Universidade de Campinas em 2013.

Cao Guimarães trabalha no tensionamento e ruptura do campo cinematográfico, ou seja, num entre-lugar do cinema e das artes plásticas. Seus filmes¹² trazem “a fragmentação, a falta de univocidade e totalização, a subjetividade e a expressividade, as elipses, os deslocamentos e condensações, sem falar dos inúmeros traços de auto-reflexividade” (Teixeira, 2012: 37). Em *O Andarilho* (2006) há também o convite ao silêncio, pois mesmo quando os personagens falam para a câmera não é o telespectador que se torna interlocutor. Não há interlocução. Figuramos como testemunhas de um mundo no qual as almas são acometidas de uma espécie de afasia. Sozinhas, elas vivem à margem dos processos de cognoscibilidade e talvez seja aí que resida a grande chave para a percepção de um mundo recriado, visto que a ausência da linguagem padrão, institucionalizada pelo nosso cogito cotidiano nos leva a entrar e, porque não, permanecer, em um universo singular, no qual habitam vidas estéticas, existências em passagem. É a relação entre ambiente natural, experiência e linguagem, indissociáveis por natureza, diz André Brasil,¹³ que permite habitar esteticamente o mundo, recriando-o, inventando-o. E é desse modo que a afetividade acontece na tela, habitando aquela paisagem apresentada pela câmera.

Uma câmera parada. Um homem de meia idade performando diante do dispositivo cinematográfico. Sentado, em plano médio, testemunhamos ele acender um cigarro e começar a fumar. De repente um corte, e o novo quadro inicia-se com uma fala em que deus, espíritos, infinito, sol, estrelas, a existência de criador, uma divindade antropomórfica, misturam-se a *flashs* no qual fatos da sua vida são pincelados. Estranhamento. O diferente ali é que

¹² Neste texto, ao nos referirmos aos seus filmes, vislumbramos essencialmente às obras que compõem a Trilogia da Solidão. No entanto, certos aspectos estéticos e estilísticos desses três filmes já estavam contidos em projetos como *O fim do sem fim* (2001), *Acidente* (2006), *Da janela do meu quarto* (2004).

¹³ O pesquisador André Brasil da Universidade Federal de Minas Gerais publicou o texto *Quando as palavras cantam, as imagens deliram* no qual analisa o filme *O Andarilho* de Cao Guimarães. O artigo compõe o material crítico que acompanha a obra e encontra-se no site do diretor e multiartista mineiro.

todo o discurso parece desencontrado, nada se conecta, tudo sem um nexo lógico, racional. Posteriormente, três planos que se abrem à medida que a fala do personagem vai se prolongando. Preâmbulo. Sem informações, paisagens surgem na tela. Planos abertos apresentam uma vegetação à beira da estrada, cortada pelo asfalto. Sons ambientes ligados à ideia de natureza – pássaros, folhas tremulando ao sabor dos ventos – são interrompidos, cortados por automóveis e caminhões que entram na primeira camada sonora como se quisessem interromper a minha contemplação diante daquele ambiente visual e melodioso. É assim que surge o outro personagem. Caminha com dificuldades, porta um cajado, parece alheio ao mundo, mexe em pedras, brinca com elas. Estranhos objetos. Novamente, com aquele senhor em quadro sou convocada ao regime de vidência. Continuo sem informações. Mas qual seria o sentido delas àquela altura? Talvez ajudassem a racionalizar as imagens que são ofertadas. Mas para quê?

No filme de Cao Guimarães o esforço de traduzir poeticamente e esteticamente aqueles corpos em trânsito está contido, entre outros na temporalidade dilatada, na câmera fixa, na falta de informações adicionais que suspendem a ancoragem. Às vezes anseio por uma pan¹⁴ para que possa dar sentido à imagem. No entanto, o dispositivo do cineasta diz justamente o oposto: o sentido da imagem está contido nela, na sua plasticidade e no quadro em si. É como se o processo de significação fílmica fosse exclusivamente centrípeto. É na câmera fixa em oposição ao movimento dos personagens, que na maioria dos planos aparecem andando, se movimentando, no embate entre o andarilho e a estrada somada à impressão de certa crueza da imagem que o mundo de passagem nasce. Ele surge ali diante de nós e fala da relação entre caminhar e pensar, fala do deslocamento constante das coisas, dos pensamentos

¹⁴ Chamamos de pan ou panorâmica um movimento de câmera fixo no qual o dispositivo tecnológico gira em torno do seu próprio eixo. Este movimento pode ser para os lados – direita e esquerda ou para na vertical – para cima e para baixo.

transitórios, das imagens e sons efêmeros, como diz o epíteto que se encontra no site do diretor ao se referir ao filme.



Imagem 2. *Still de Andarilho, de Cao Guimarães*

Ali, à beira da estrada, a sucessão de planos convoca-nos a perambular junto com os personagens. Como eles, passamos a gestualizar, corporificar, estetizar um mundo. Desgarrados de nós. A câmera fixa sensibiliza, pois naquele ambiente do intervalo, da forma, do mundo plástico, sensorial, perceptivo e existencial, reconectamos com uma experiência imagética diferente. As texturas, a cartela de cores, o jogo de camadas, a ausência de profundidade de campo ou a sua hiper-presença, tudo causa estranhamento. O som monocórdico, ao mesmo tempo dissonante, formado de cordas e percussão vibra, ecoa em mim, impondo um ritmo próprio. Ritmo único, tempo único. Tempo singular, dilatado. Heterogêneo por natureza. Nele se misturam seres e incorpóreos, formando um acontecimento. Esse é uma espécie de gargalo que singularmente ultrapassa o plano do significado, ligado à idealidade, e efetua-se no espaço-temporal. O ambiente sonoro e a paisagem visual cortada por uma estrada, como uma veia, abrem espaços de visualidade,

no qual somos convidados a ser co-criadores, já que tudo – o caminhar, o gesto, a forma – passa a ser estetizado pelo olhar da câmera, pelo nosso modo de habitar, auto-habitar. Representar.

Perdido de nós mesmos, o trânsito encenado pelos andarilhos-personagens de Cao Guimarães funde-se ao nosso. Naqueles espaços quaisquer – espaço tátil, singular, não homogêneo, desconectado, que perdeu suas coordenadas como relações métricas. Ao mesmo tempo em que é um espaço de conjunção virtual, puro lugar do possível, que abole as distinções espaciais, permitindo que qualquer plano possa adquirir o estatuto de primeiro plano (Machado, 2010: 263).

A certa altura do filme, no terço final, uma sequência chama a atenção em função da sua potência. Depois de acompanhar, ao amanhecer, um dos personagens na sua rotina, na qual ele estende suas roupas, guardadas num saco, lava o rosto num banheiro de beira de estrada e caminha no meio da rodovia, enquanto o observamos em plano aberto, percebemos que estamos diante de uma das imagens mais instigantes do documentário pois, ali nas ações cotidianas tão banais, residem as rotas de fuga que marcam a encenação daquelas vidas. O quadro seguinte, no qual vemos um inseto em primeiro plano, sem profundidade de campo e com as camadas imagéticas localizadas atrás do animal borradas, funciona como quadro intervalar, espécie de licença poética do diretor que tenta associar a relação, como já foi referido, homem, natureza e linguagem. Neste interstício experienciamos a sensação de habitar um mundo pré-cognitivo, o mundo-da-vida do fenomenólogos – ordinário e subjetivo, o que desafia a nossa capacidade de apreender em categorias definidas antecipadamente. Assim, de repente, num corte seco, vemos entrar em quadro no plano aberto um homem que empurra uma carroça. Aos poucos vamos compreender que aquela é a sua casa, nela encontra tudo o que carece para viver na estrada – utensílios domésticos para

cozinhar, alimentos, roupas. Em busca de um mergulho que condense significação subjetiva a câmera cinematográfica, que inicialmente registra o personagem alimentando-se, passa a observar os seus pés. Naquela imagem duas texturas encontram-se: a do terreno, formada por barro, poeira e por restos de vegetação, e a da sandália gasta, que leva os pés negros, envelhecidos e maltratados do andarilho. Uma dupla visualidade que promove experiências distintas, como se a propriedade tátil da imagem favorecesse uma sensação de aproximação e simultaneamente de descoberta. Sonoramente continuamos ouvindo o seu mastigar e os estalos do fogão à lenha improvisado. Sucessivamente cada plano neste bloco narrativo vai apresentando signos que escapam da banalidade atribuída ao seu uso cotidiano e chegam à fronteira que relaciona o mundo pré-fabricado, objetivo, e o construído por nós via experiência individual.

O modo delicado como a câmera registra aquele ambiente e como constrói aquela paisagem, promovendo uma torção do real, somado a uma experiência temporal que é cruzada pelo trânsito (dos personagens e dos carros que passam na auto-estrada) indica que estamos diante não da imagem-delírio/ imagem-miragem apontada por André Brasil, mas da imagem-vertigem. A primeira, segundo o pesquisador mineiro, seria a materialidade de algo que escapa, algo que só se potencializa na duração, que se desconecta do mundo cartesiano e se legitima na linguagem:

Em *Andarilho*, eles deliram. A fala escapa, se desgarra para regiões em que a linguagem se rarefaz. Andar e delirar e, ao fazê-lo, falar uma linguagem errante, que tornea os assuntos e objetos, mas que se desprende, escapando sem cessar ao entendimento (ao mero entendimento). Aqui, também as imagens deliram. Ganham uma temporalidade distendida, dilatada. Imagens-miragem, nascidas do encontro com o calor do asfalto e da terra vermelha. [...] assim como o transe, o delírio não é um discurso louco, inconsciente, irracional. Ele leva a

linguagem ao limite da consciência, ao limite do entendimento. Ao fazê-lo, amplia estes limites: do cognoscível e da própria linguagem (Brasil, 2010:132).

No plano fílmico, ao habitar esteticamente o mundo, como fazem os andarilhos de Cao Guimarães, há a possibilidade de escapar dos assujeitamentos institucionalizados por representações canônicas que envolvem a materialização de imagens, em que o que predomina é uma relação lógico-causal ancorada numa relação com a câmera que se instaura cronologicamente e incorpora um mecanicismo imagético encontrado no quadro, no plano e na montagem. Adentrar no fluxo das situações dispersivas encenadas plástica e poeticamente no filme e considerar os vários intervalos que existem entre os planos, favorecendo uma experiência imagética errante, é pensar a constituição das próprias imagens como vertigens. Essas últimas são planos de abertura criados na imanência, que escapam às regularidades e aos paradigmas modernos instituídos e pressupõem uma outra forma de inscrição no mundo formada por instabilidades e por uma ode à desrazão:

A desrazão proporciona a vivência de princípios reorganizadores através de instantes caóticos que impõem a dissipação de fronteiras cognitivas, dos espaços do pensamento conhecido, de marcas viciadas, permitindo uma profunda experiência criativa que aqui podemos compará-la com a experiência estética. Essa forma de experiência estética faz surgir uma nova estrutura, ou um novo conjunto complexo de inter-relações causais que constituem um novo cenário de concepção. Rupturas cognitivas vertiginosas em espaços de percepção por onde, obrigatoriamente, algo de novo emerge (Duarte, 2010: 38).

Sendo assim, é na desrazão, compreendida aqui como portas de acesso às formas de revelação existentes em espaços sensíveis que se projetam nas fronteiras de territórios modernos legitimados por identidades fixas. Aparecem como uma vertigem. Imagem-vertigem. Materialização ocorrida por uma suspensão das referências espaciais e temporais. Rupturas. No interstício “da

crise” brotam possibilidades de experimentação, nascem experiências estéticas. O torpor de vertigem é um momento propício à emergência de realidades distintas, nos diz Eduardo Duarte. Como sintoma, apresenta-se de maneira inesperada e, sendo assim, nessa espontaneidade para a sua realização ele traz a sensação de uma perda de referencialidade, entrando no processo infinito de desterritorialização, reterritorialização e transterritorialização, conseqüentemente. Diante disso poderíamos inferir que há nesse choque promovido pela experiência da vertigem algo que aproximáramos do conceito de sublime. Pensar o conceito de sublime dentro desse contexto não é um exercício fácil. Ao contrário, demanda um esforço para perceber que ele se encontra enredado em jogos discursivos de diversos campos do conhecimento ao mesmo tempo em que o senso comum esvazia o seu sentido. Assim, refleti-lo contemporaneamente aponta para uma dupla tentativa: visitar “um dos lugares” da sua formulação e ao mesmo tempo ressignificá-lo, estabelecendo conexões com a possibilidade de pensar esta categoria materializada em manifestações artísticas, como o cinema, por exemplo.

Deste modo, o filme de Cao Guimarães aponta, a partir de corpo do personagem em contato com a paisagem, o olhar para a dimensão da corporeidade na experiência errática. O corpo que realiza a caminhada, que cruza mundos ao sabor do desconhecido, configura-se não apenas na sua materialidade física. É mais que isso. Ele é o veículo que conduz, através do trânsito incessante, à percepção das formas e a desarticulação das coisas fixas. Ele incorpora a vida como passagem. Ele performa a vida na erraticidade, gestualizando e estetizando mundos. Está ali observando, lançando olhares que nos transpassam, que incomodam e que nos colocam diante de uma sensação que diz de um habitar de um mundo pré-cognitivo. Esse corpo nos desafia quando entramos em contato com a imagem-vertigem que ele produz. Primeiro desconecta-nos das forças que nascem do

cartesianismo e passamos a delirar com ele, como uma experiência caótica de habitação no mundo. Do seu corpo em movimento emerge isso. Esse corpo abriga a errância à medida que revela espaços sensíveis que apontam as bordas, a região fronteira. Ele se desterritorializa na tela, no cosmos. Imprevisível e indeterminado. Condensa aquilo que a fenomenologia chama de corpo-sujeito, espécie de estrutura metafísica com poder de expressão e criação de sentido. Produz realidades cognoscentes reverbera estares, convoca ao exercício do olhar calcado na duração e na aproximação. Corpo-mundo que se movimenta sem sentido aparente, que desestabiliza a ancoragem em relação ao espaço, dando-lhe outras medidas, outras formas, outros sentires. A corporeidade desse filme borra as fronteiras da própria dinâmica fílmica, performando a observação, a sua gestualidade, tudo sustentado pela constituição de uma vida representada em passagem, impregnando a tela de afetividade.

Considerações finais

Ao longo desse texto tentei mapear afetivamente os modos como as paisagens afetivas são encenadas no cinema, a partir da experiência de dois filmes, *O Andarilho* e *Transeunte*. Ao descrever sequências das obras, pude perceber que a afetividade veicula inúmeros aspectos que envolvem a relação da produção cinematográfica com a dimensão ontológica. Defronte também dos personagens fílmicos tentei penetrar nas camadas que substantivam a experiência do corpo, do espaço e do tempo. Esses elementos foram fundantes para que eu pudesse estabelecer uma relação de afetação com as obras. Sendo assim, duas questões iniciais foram articuladas para que eu pudesse desenvolver a reflexão, a ancoragem nas dimensões ontológicas e fenomenológicas e o respaldo num pensamento estético produzido pelo próprio contato com os filmes. Quando observo a trajetória e as inúmeras caminhadas de Expedito em *Transeunte* (2010), vejo que a errância de personagens como

ele traz uma sensação de tédio. Vozes sem expressão, monocórdicas, olhar vazio que entra em diálogo com um tempo dilatado sem busca. Expedito desfila para mim, espectadora, sua cotidianidade e cartografa o centro de uma cidade com suas inúmeras caminhadas. A câmera volta-se para o mínimo, convergindo para o olhar do senhor de meia idade. Ele está enlutado e parece ser essa uma situação que abre brechas para o processo errático. É assim que vi e acompanhei as jornadas do protagonista de *O Andarilho* (Cao Guimarães, 2006). Ali, os olhares lançados por ele me transpassam, me incomodam e me colocam diante de uma sensação que diz de uma habitar de um mundo pré-cognitivo. Esses corpos me desafiam quando entro em contato com a imagem-vertigem que eles produzem. Primeiro desconecto-me das forças que nascem do cartesianismo e passo a delirar com eles, como uma experiência caótica de habitação no mundo, mediado pela afetividade.

Bibliografia

- Deleuze, Gilles e Felix Guattari (2010). *O que é filosofia?*, São Paulo: Editora 34.
- _____ (2009). *Mil Platôs*, São Paulo: Editora 34.
- Monte, Raquel do (2015). *Devir-mundo: a errância no cinema contemporâneo*, Tese. (Doutorado em Comunicação) Departamento de Comunicação, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.
- Lopes, Denilson (2012). *No coração do mundo: paisagens transnacionais*, Rio de Janeiro: Rocco.
- Machado, Roberto (2010). *Deleuze, a arte e a filosofia*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Brasil, André (2014). "A Performance: entre o vivido e o imaginado em Picado", em Benjamin, Carlos Magno Mendonça e Jorge Cardoso Filho (org.). *Experiência estética e Performance*, Bahia: Edufba.
- Ramos, Fernão Pessoa (2012). *A imagem-câmera*, Campinas, SP: Papyrus.
- Rancière, Jacques (2011). *De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema*. p. 16. Tradução: Luiz Felipe G. Soares. Disponível em:
<http://www.intermidias.com/txt/ed8/De.pdf> (acesso em 21 de dezembro de 2011)
- Teixeira, Francisco Elinaldo (2012). *Cinemas "não narrativos": experimental e documentário – passagens*, São Paulo: Alameda.

Filmografia

O andarilho (Brasil, Cao Guimarães, 2006)

Transeunte (Brasil, Eryk Rocha, 2010)

* Raquel do Monte é Doutora em Comunicação e docente do Curso de Comunicação da Universidade Federal de Alagoas, atuando na área de audiovisual. Realiza pesquisa há quinze anos sobre cinema e atualmente desenvolve uma pesquisa sobre escritas de si e ensaísmo no cinema contemporâneo. É autora do livro *Abril despedaçado: das montanhas albanesas ao sertão nordestino* e *Devir-mundo: a errância no cinema contemporâneo* (no prelo). Dirigiu em 2011 o documentário *O filme de Têta*. E-mail: rdomonte@gmail.com