

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

**GEOPOÉTICAS DO ESPAÇO E DA MOBILIDADE:
PERFORMANCES DE TRÂNSITO NOS FILMES DE
CLARISSA CAMPOLINA**

DIEGO BARATA ZANOTTI ONGARO

JUIZ DE FORA - MG

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

**GEOPOÉTICAS DO ESPAÇO E DA MOBILIDADE:
PERFORMANCES DE TRÂNSITO NOS FILMES DE
CLARISSA CAMPOLINA**

DIEGO BARATA ZANOTTI ONGARO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora (MG), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Karla Holanda de Araújo

JUIZ DE FORA - MG

2016

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Ongaro, Diego.

Geopoéticas do espaço e da mobilidade : performances de trânsito nos filmes de Clarissa Campolina / Diego Ongaro. - 2016.

110 f. : il.

Orientadora: Karla Holanda

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2016.

1. Cinema. 2. Espaço. 3. Mobilidade. 4. Geopoética.
5. Afetos. I. Holanda, Karla , orient. II. Título.

DIEGO BARATA ZANOTTI ONGARO

**GEOPOÉTICAS DO ESPAÇO E DA MOBILIDADE:
PERFORMANCES DE TRÂNSITO NOS FILMES DE CLARISSA CAMPOLINA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora (MG), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens.

Aprovada em 11 de abril de 2016.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Karla Holanda de Araújo
Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF
Juiz de Fora – MG

Banca: Prof^a. Dr^a. Rosane Preciosa Sequeira
Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF
Juiz de Fora – MG

Banca: Prof^a. Dr^a. Sara Brandellero
Leiden University - Centre for the Arts in Society
Leiden / Holanda

Aos meus pais
Cleto e Jussara que,
constantemente, dão-me a vida.

AGRADECIMENTOS

A gratidão costuma ser um ato de pura espontaneidade. Mesmo que todas as minhas vontades, desejos e carinhos que constroem a minha expressão estejam aqui presos nestes parágrafos, que sejam sentidos, de alguma forma, toda a minha emoção e todo meu afeto que me ultrapassam nesses agradecimentos. Sentimentos que nos fazem entender que a vida nunca é só “uma” vida e que sempre há alguém por perto.

Agradeço à Profa. Dra. Karla Holanda as direções efetivas e afetivas que expandiram a minha capacidade de escrita e de leitura do mundo durante todo este trajeto acadêmico.

Agradeço à Profa. Dra. Rosane Preciosa todas as inspirações que surgiram de nossos encontros, que fizeram brotar em mim um genuíno apreço pelos rumores discretos do mundo.

Agradeço à Profa. Dra. Sara Brandellero a atenção, a confiança e o apoio nas caminhadas reflexivas, bem como o aprendizado em torno dos assuntos da mobilidade no cinema.

Agradeço à Karine Cobucci o seu afetivo mergulho nos laços e desenlaces das palavras contidas aqui, sua atenção múltipla aos estados de inspiração e suas propostas de sentido.

Agradeço às mestras Bastú e Maria do Tambor, e seus familiares, a acolhida durante a minha passagem pelas locações do filme Girimunho e pelo imenso carinho com o qual fui recebido.

Agradeço aos mestres e mestras de sabedoria tradicional, raizeiros e raizeiras, benzedeiros e benzedeiras, parteiras e erveiros deste sertão que me ensinam, constantemente, a saudar a força nobre do cerrado e da caatinga: Dona Conceição, Sô Rafael, Seu Argemiro, Dona Gumercina, Sô Caçu, Sô Zezinho, Sô Roberto, Dona França e Dona Lia - mestres e mestras do Brasil profundo, a sua bênção!

Agradeço também, nos fundos de minha ancestralidade, ao meu pai Cleto e à minha mãe Jussara que me ensinam, pela humildade, inocência e simplicidade, a viver com verdade num espaço de amor.

Agradeço ao Felipe, cúmplice de vida, os momentos em que descobrimos juntos que é possível ser maior do que somos, por me lembrar amiudamente que os desafios deste trabalho são os reflexos do meu próprio desejo de expansão. Obrigado o suporte, a confiança e a convivência sem tamanho que nos acompanha.

Agradeço ao Ravi, Cosme, Blenda, Arthur e a todos os outros amigos companheiros que seguem comigo nesta jornada pela vida.

Agradeço à minha prima-irmã Adriana, todo o imenso apoio e cumplicidade e, especialmente, a honra de testemunharmos juntos encontros e sincronias inimagináveis ao redor de nossa existência.

Agradeço à minha amiga Suzana, por apresentar-me sempre muitos mundos de força, mistério e fé a serem descobertos no caminho infinito e apoiar-me em todas as direções.

Agradeço à Luciana as diversas formas amorosas de apoio e cumplicidade nesta jornada acadêmica e, principalmente, nesta jornada maior pelo universo das relações e dos afetos.

Agradeço à Larissa o nosso amor imenso, que nutre as minhas mais profundas disposições para a vida.

Agradeço ao André os constantes aprendizados compartilhados e as experiências expansivas que nos conduzem ao longe, tatuadas na alma.

Agradeço à Beatriz a eterna fidelidade que nos acompanha e nos sagra, pela imensidão de todos os nossos momentos e pelo seu coração aberto e sincero às nossas tantas verdades.

Agradeço ao Charruaud todas as nossas experiências ao redor do mundo que nos fazem mais fortes, mais humanos e mais em paz com o Universo inteiro.

Agradeço à Nayse e Analu, grandes presentes deste mestrado, as mãos dadas no caminho acadêmico, por todo apoio e todo amor que foi sustentando nossas descobertas na escrita e na vida.

Agradeço à Keyane, irmã de fé, o simples e imenso reconhecimento de alma que nos alimenta em cada encontro.

Agradeço à Sofia o aprendizado, com muito amor, sobre a magnitude do desejo pela estrada e por colocar-se a serviço de suas eternas descobertas no “por aí”.

Agradeço ao Filipe o nosso mergulho conjunto na imensidão profunda da vida e o grande afeto envolvido nos nossos encontros, sempre inesquecíveis batizados no ser-tão.

Agradeço à Mariana e à Maria a cumplicidade e a doçura nas andanças por tantos mundos descobertos através da fotografia e do cinema no sertão.

Agradeço à Beth por ser uma grande guia nas minhas profundezas.

Agradeço à Dina o imenso carinho, apoio e acolhida em todos os encontros e aventuras neste Brasil, que alimentam a nossa ligação.

Agradeço à Maria Fernanda a sua sensibilidade, carinho e apoio, e por levar-me a longas inspirações sobre o movimento do corpo no espaço e a escrita inerente a isso.

Agradeço à Claudia por ter acompanhado e compartilhado parte dos percursos e tropeços, alegrias e desafios nas trilhas incertas do sertão.

Agradeço aos amigos Aline, Cynthia, Victor e Raquel os bons encontros que me deram força e inspiração nesse processo de escrita.

Agradeço à minha segunda família de amigos e companheiros, Catarina, Firmino, Nina, Ana Elisa, Ricardo, Inácio, Rafael, Zoquinha, Vera e Lena, todo o carinho e todo o suporte afetivo durante esta caminhada.

Agradeço aos amigos do sertão Mariana, Natame, Esther, Vinicius, Milton, Louise, Rhaul, Maria, Leo, Ju, Gabão, Camila, Teka, Sandin, Gustavo, Amanda, Andrea, Virgílio, Paraca, Damiana, Daiana, Diana, Ladyjane que, de uma forma ou de outra, seguem comigo testemunhando a força da poeira vermelha e quente do sertão mineiro, unidos pelos trajetos e pelas passagens nos cantos deste “*corremundo*”.

*Tudo o que muda a vida, vem quieto no escuro,
sem preparos de avisar.*

João Guimarães Rosa

RESUMO

ONGARO, Diego Barata Zanotti. **Geopoéticas do espaço e da mobilidade:** performances de trânsito nos filmes de Clarissa Campolina. 110 f. Dissertações (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) – Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016.

O cinema, como ação de um transitar político no mundo, estampa nos nossos próprios corpos os efeitos de uma intensa mobilidade contemporânea. Mas o que, de fato, move o cinema? Sendo uma prática de espaços, o filme cria o seu próprio itinerário de passagem cuja emoção é o seu principal afeto de transporte - imagens e sujeitos mobilizam e são mobilizados pelo filme. Pautados nesse cinema de afetos, nos aliamos ao trabalho da diretora mineira Clarissa Campolina, a partir dos filmes *O Porto*, *Trecho* e *Girimunho*. Com eles propomos um itinerário especial em torno de questões sobre os espaços esvaziados pelo poder hegemônico, sobre o deslocamento errante e a força de um “movimento menor”. Reflexões que trazem à tona o deslocar como potência, como performance de trânsito nos espaços da tela e da vida que não cessam de apresentar novas configurações e conteúdos, que nos convidam a reconhecer as geopoéticas que redesenham, a todo momento, a nossa própria travessia no mundo.

Palavras-chave: Cinema; Espaço; Mobilidade; Geopoética; Afetos.

ABSTRACT

ONGARO, Diego Barata Zanotti. **Geopoéticas do espaço e da mobilidade:** performances de trânsito nos filmes de Clarissa Campolina. 110 f. Dissertações (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) – Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016.

The cinema, as the action of a political transition in the world, pattern in our own bodies the effects of an intense contemporary mobility. But what, in fact, move the movies? As a practice of spaces, the cinema creates itself its own passage itinerary whose emotion is its main transport affection - images and subjects mobilize and are mobilized by the film. Guided by this cinema of affects, we have allied ourselves with the work of the Brazilian director Clarissa Campolina, with the movies *Porto*, *Trecho* and *Girimunho*. With them, we propose a special itinerary aimed to specific questions relating to space emptied by the hegemonic power, the errant displacement and the strength of a "minor movement". Reflections that bring out the displacement as a potency, as a traffic performance in the areas of the screen and life that are constantly presenting new settings and contents, which invite us to recognize the geopoetics that redraw, all the time, our own world journey.

Keywords: Cinema; Space; Mobility; Geopoetic; Affections.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	21
Figura 2	37
Figura 3	42
Figura 4	52
Figura 5	67

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. A ESTÉTICA FLANANTE DE CLARISSA CAMPOLINA	18
2. GEOPOÉTICA - MOBILIDADE E A CRIAÇÃO DE ESPAÇOS	
2.1 O espaço fílmico como itinerário poético.....	25
2.2 <i>O Porto</i> – zonas estáticas, zonas estéticas e o império do vazio.....	29
2.3 Travessias ao lugar nenhum do <i>Trecho</i>	37
2.4 O deslocamento menor em <i>Girimunho</i>	42
3. ARQUITEXTURA DO ESPAÇO FÍLMICO: ENSAIO PELAS VIAS DO VIVIDO NO SERTÃO MINEIRO	
3.1 Aderir ao movimento.....	53
3.2 Cartografias situacionistas: o mapa não é o território.....	56
3.3 Então, o movimento: princípios de passagens pelo sertão mineiro.....	62
3.3.1 Des-localizações e passagens - notas, recortes e indefinições.....	67
3.4 Encontrando Girimunho a partir da protagonista Bastú.....	71
4. IMAGENS CO-MOVENTES: POR UM CINEMA DE AFETOS, POR UM MOVIMENTO MENOR	
4.1 Por um cinema de afetos.....	81
4.2 Por um movimento menor.....	86
CONCLUSÃO	97
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	99
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	102
ANEXOS	103
I. Mapas de todo o trajeto	104
II. Fotos.....	106

INTRODUÇÃO

Ismail Xavier, no seu livro *O Discurso Cinematográfico: opacidade e transparência* (2005) afirma que, a partir da natureza material do cinema, dois elementos especiais se destacam: a câmera e a montagem. Unindo suas funções, ambos reforçam, logo neste início de diálogo, o pronunciamento de importantes questões ligadas à noção de espaço, movimento e envolvimento presentes nas relações entre o espectador e o filme. Por sinal, podemos pensar que a mobilidade da câmera possibilitou ao cinema o desenvolvimento de uma espacialidade que supera a própria montagem e que se expande para outros campos além da tela, ampliando o recurso entre filme e mundo. O movimento da câmera institui a condição de um olhar expandido que não se firma apenas no olhar da lente, como também instaura uma relação profunda com o que está fora da visão. O espaço fora da tela, o espaço do mundo, é transformado em espaço visado pela câmera. Os deslocamentos de percepções, as mudanças de direções, os avanços e os recuos, toda esta mobilidade legitima as metáforas em relação à lente como sendo o olho de um observador astuto que permite

[...] as associações entre o comportamento do aparelho e os diferentes momentos de um olhar intencionado. Ao lado disso, o movimento da câmera reforça a impressão de que existe um mundo do lado de lá, que existe independente da câmera em continuidade ao espaço da imagem percebida (XAVIER, 2005, p.22).

Se o próprio movimento da câmera, entre outros muitos recursos do cinema, possibilita um certo “atravessamento”¹ no filme, relacionado com os próprios caminhos do mundo vivido, tal associação relembra as discussões acerca do cinema como sendo uma janela ou espelho do mundo cujo “retângulo da imagem é visto como uma espécie de janela que abre para um universo que existe em si e por si, embora separado do nosso mundo pela superfície da tela” (XAVIER, 2005, p. 22). Essa

¹ Conforme articula Giuliana Bruno no livro *Atlas Of Emotion* (2002), discutidos nos próximos capítulos.

distância e essa diferença fundamental entre o espaço fictício da tela e o espaço real da sala de exibição é constantemente manipulada no cinema a partir de seus poderosos recursos de aproximação desses dois mundos. Bela Balazs (1970), citado por Xavier (2005), garante que Hollywood é um grande exemplo de criação dessa ilusão, que, por vezes, promove no espectador a profunda sensação de que ele está no interior da ação produzida no espaço ilusório da tela. Nesta questão sobre segregação dos espaços (espaço da tela e espaço da sala de cinema), Xavier inclui as contribuições de Christian Metz (1966, 1975), ao pensar que essa aproximação entre dois espaços distintos, um real e outro imaginário, só é possível porque há certa identificação do espectador com os personagens, participação afetiva, que compõe um estado de experimentação designado por Metz como o efeito de impressão de realidade. Portanto, o espaço ficcional da tela é potencializado pelo espaço real da sala de cinema (e vice-versa) e esse encontro possibilita uma trajetória singular do espectador para dentro da tela, que o leva também para dentro do mundo.

Muitas questões apontadas nesse diálogo preliminar nos convidam a uma investigação mais profunda. Para trabalhar tais pontos que brotam em torno da afinidade entre mobilidade e criação de espaços no cinema, tomaremos como recorte três filmes da diretora mineira Clarissa Campolina que oferecem uma rica perspectiva e variados convites para explanação. Especialmente por se tratar de filmes com uma intensa mobilidade (seja no âmbito geográfico/arquitetônico da montagem, seja em questões mais sutis, subjetivas) e com uma tomada espacial propriamente singular e por vezes profundamente política, selecionamos, neste presente trabalho, as três produções: *O Porto* (2013), *Trecho* (2006) e *Girimunho* (2011). A articulação com esses filmes sugere algumas conexões possíveis em torno da dinâmica móvel inerente ao cinema, no contato com as imagens evidentemente em movimento. Tratamos, portanto, de uma geopoética presente nestes filmes, que coloca em questão as performances de trânsito tanto dos personagens, quanto dos realizadores de todos nós envolvidos pela tela.

Afim de realizar tal percurso teórico, seguido de aplicação prática dessas discussões, seguiremos quatro capítulos divididos em áreas específicas.

No Capítulo 1, *A estética flanante de Clarissa Campolina*, tentaremos explorar alguns pontos que são recorrentes nos principais trabalhos dessa diretora,

distanciando-nos da possibilidade de forçar qualquer categorização de suas diversas habilidades e particularidades. Marcaremos, portanto, alguns traços de seus trabalhos que somam suas contribuições mais significativas, tomando como foco uma análise baseada na leitura do espaço e da mobilidade através do discurso narrativo e da estética. A expressão singular da geografia em seus filmes impulsiona análises e necessários aprofundamentos aos trânsitos, habitações e práticas de mobilidade identificadas em boa parte de seus trabalhos, bem como situações de passagens, atravessamentos e vazões pelo espaço da tela e pelo espaço do mundo que ampliam as presentes considerações – temas a serem discutidos especialmente no Capítulo 2 subsequente.

No Capítulo 2 *Geopoética – mobilidade e a criação de espaços*, serão aprofundadas as questões sobre espaço e mobilidade no cinema, utilizando como aporte analítico os três filmes selecionados da diretora. Para desenvolver tais articulações, será necessário, primeiramente, a partir do subcapítulo 2.1 *O espaço fílmico como itinerário poético*, compreendermos que noção de espaço tomamos como referência em relação ao movimento no cinema. Que tipo de mobilidade e que noção de espaço estamos explorando? Pois a compreensão do movimento neste trabalho, especialmente no referido capítulo, está diretamente ligada à compreensão do espaço. As discussões estarão direcionadas ao campo de estudos de Doreen Massey (2008), Henri Lefebvre (2006) e Stephan Heath (1993), em associação com o cinema e a produção de espaço na dinâmica da imagem em movimento.

A partir daí, adentraremos nos próximos três subcapítulos que propõem um itinerário especial voltado para algumas análises atreladas aos filmes: 2.2 - *O Porto – zonas estáticas, zonas estéticas e o império do vazio*, no qual discutiremos a mobilidade como potência política frente ao contraditório esvaziamento dos espaços urbanos pelo poder hegemônico; 2.3 - *Travessias ao lugar nenhum do Trecho*, que abordará a estrada e o deslocamento errante a partir do protagonista Libério, marcado por um corpo que não cansa de mobilizar-se por espaços que só se fazem ao caminhar; e 2.4 - *O deslocamento menor em Girimunho*, que apresenta o princípio das discussões que levarão a cabo, não somente análises sustentadas nos grandes e evidentes deslocamentos, mas também, potencialmente, aqueles que colocam em cena um movimento menor, ultrassensível, por vezes instável, que explodem de intensidade o circuito entre nós e o filme.

O Capítulo 3 *Arquitextura do espaço fílmico: ensaio pelas vias do vivido no sertão mineiro*, surge como um “ensaio de relações”, situado entre a análise teórica do filme *Girimunho* e a imersão prática ao campo deste filme a partir de uma perambulação ativa pelo sertão mineiro, especialmente na comunidade de São Romão. Expomos no subcapítulo 3.2 - *Cartografias situacionistas: o mapa não é o território* - as ferramentas de percurso que localizam mais claramente, do ponto de vista metodológico, algumas direções e referências utilizadas durante esta prática. Em 3.3 - *Então, o movimento: princípios de passagens pelo sertão mineiro* - expomos uma representação simbólica do percurso realizado juntamente com algumas notas/recortes/indefinições sobre esta mobilidade em processo aberto, expressadas pela sequência não-linear de encontros, diálogos e ocasiões que me levaram até São Romão. E assim, imbuído de um significativo envolvimento com uma das locações do filme *Girimunho*, o subcapítulo 3.4 - *Encontrando Girimunho a partir da protagonista Bastú* - serão trabalhados, mais detalhadamente, alguns pontos cruciais do meu encontro com Bastú, a protagonista do filme *Girimunho* e a visitação pelos espaços de sua casa, que ampliaram as perspectivas, até então, discutidas e que possibilitaram um efetivo mergulho nessas relações de espaço e de mobilidade. Por um itinerário incerto, outras imagens além-filme foram construídas, paisagens internas e externas, que expandiram, significativamente, as possibilidades de percepção e de relação com o cinema.

Por fim, no caráter conclusivo, criamos o Capítulo 4 - *Imagens co-moventes: por um cinema de afetos, por um movimento menor* - para assentar algumas das mais significativas qualidades e referências do contexto que aborda a espacialidade e o movimento de formas mais ampliadas. São considerações que colocam em evidência dois dos mais importantes elementos discutidos nesta dissertação e que podem servir como uma reflexiva contribuição para outros pesquisadores que se põem a atravessar as ideias de *cinema de afetos* e o *movimento menor*.

Questões exploradas neste trabalho que, ao final, nos levam à constatação de que filme e realidade se misturam numa conjuntura impossível de ser programada. Há quem diga que vamos ao cinema para suspender as comunicações habituais, há outros que robustecem de sua própria inércia e creem que estamos passivos e imóveis perante a um filme. Outros entendem que o cinema força e reforça os padrões universais e generalizantes. Outros veem na tela a força de *con-tato* e de *con-figura-*

ação do corpo e dos afetos ambientados no espaço. Seria a emoção um afeto de transporte entre o filme e eu? Entre o mundo e eu? O que podem os humores no trânsito de imagens? No cinema somos levados a uma estrada de imagens e sons que nos convidam ao atravessamento inevitável, diegético, e à experiência de sermos mobilizados por desejos que formam e reformam nossas direções pelo mundo.

CAPÍTULO 1

A ESTÉTICA FLANANTE DE CLARISSA CAMPOLINA

De pés e patas no chão, penetro em um território e começo a fabricá-lo.

Clarissa Campolina

Nascida na cidade de Belo Horizonte (MG), Clarissa foi sócia fundadora da Teia (2002 – 2014), um grupo de artistas que visava um cruzamento especial entre afetos, ofícios e atuações no mundo. Clarissa graduou-se em Comunicação Social e pós-graduou-se em Artes Plásticas. Dirigiu os filmes *O Porto*, *Girimunho*, *Odete*, *Adormecidos*, *Notas Flanantes*, *Trecho*, entre outros; e as instalações *Rastros - a paisagem invade* e *Elétrica*. Suas obras ganharam prêmios e foram exibidas em importantes festivais de cinema e instituições artísticas no Brasil e exterior como o MoMA – Museu de Arte contemporânea de Nova York (2011), Festival Internacional de Cinema de Veneza (2011), Festival Internacional de Cinema de Oberhausen (2011), Festival Internacional de Documentário de Amsterdã (2011), Festival Internacional de Locarno (2009), Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano (2008), Festival Internacional de Rotterdam (2007) e Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (2006), entre outros. Clarissa também assina a montagem de filmes brasileiros que se destacaram no cenário brasileiro e internacional. *Girimunho*, seu primeiro longa-metragem, dirigido também por Helvécio Marins Jr., estreou em 2011 no Festival de Veneza e foi premiado em diferentes festivais - Veneza, Mar del Plata, Nantes, Havana, entre outros. Seus curtas também foram exibidos e premiados em festivais como Rotterdam, Brasília, Havana, Locarno, França, Oberhausen, Buenos Aires, entre outros.

Singulares são as suas travessias na tela. Alcino Leito Neto, em sua crítica à *Folha de São Paulo*² ressalta o *rigor da observação* nos trabalhos da diretora. Fala também da “linhagem” e aproximação aos diretores atuais como o iraniano Abbas Kiarostami e o português Pedro Costa, até mesmo os mais antigos como Flaherty e Murnau. Nesse campo de diálogo entre o espaço e a mobilidade, especialmente no

² Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/39466-quotgirimunhoquot-extrai-poesia-do-sertao-mineiro.shtml>. Acessado em: 05/04/2016.

cinema, os trabalhos dessa diretora oferecem uma rica perspectiva e variados convites à explanação peripatética. Podemos encontrar em suas obras um apelo especial à estética, ao rigor das formas e das paisagens a serem atravessadas pela câmera, ressoando uma atenção particular à criação de ambientes, pelo desejo de manipular um novo lugar, um novo espaço para aquele experimentado. Suscitam o olhar daquele que vê, pelo especial apreço à observação e convidam o corpo, os músculos, para uma travessia pelas imagens do mundo. Espaços singulares criados por ela como “um ambiente atravessado, experimentado, roçado bem de perto” (MESQUITA, 2012, p.30).

Sintetizamos neste capítulo algumas observações acerca dos traços da diretora e de seus filmes que criam uma relação direta com as ideias de espaço e mobilidade que serão desenvolvidas nos capítulos seguintes. Certamente, a intenção aqui não é de criar um conjunto de informações que ofereça um aprofundamento biográfico de Campolina, mas sim expor e introduzir neste trabalho o empuxo desta diretora para os “trânsitos do mundo”, do seu próprio mundo, por vezes marcado por uma singularidade absurda e um ineditismo fundamental ao olhar para alguns espaços comuns já conhecidos e globalizados, ou não. Clarissa cria, por si e para si, um certo mapa subjetivo, uma cartografia geopoética em seus trabalhos que nos convidam ao inevitável atravessamento.

É especial que tenhamos como análise os trabalhos de uma diretora que se firma no cinema contemporâneo por uma estética seguramente apurada nos espaços cotidianos e nas suas relações possíveis, a partir de um rigor observativo e ao mesmo tempo nômade. Campolina passa, perambula, interage, recria, e, nessa mesma disposição, recolhe-se a outro mundo – as imagens que se formam são testemunhas deste seu enraizamento dinâmico³, que dão pistas, assim como os poetas, de que “pode vagar de corpo em corpo” (p.90), de espaço em espaço, de história em história, e, por vezes, ser ela mesma ou, se assim quiser, ser outra (MAFFESOLI, 2001, p.90).

Nesse constante movimento pelas vias da arte e da vida, Campolina reforça sua condição de errância pela geografia que ela mesma constrói para si na experimentação com a câmera. Propõe filmes que repercutem uma certa condição

³ Termo explorado por Michel Maffesoli a respeito das formas-nômadeas contemporâneas. MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Tradução: Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.

própria de atravessamento, conduzidos pelos seus recursos muitas vezes espontâneos, que surgem no aqui-e-agora da relação com o outro ou que são planejados para advir como uma provocação do olhar em suas passagens e paragens. Temos, então, a evidência de um trabalho de câmera especialmente atento às texturas e *arquitexturas*⁴ a ser criado ao perambular o mundo de seus afetos.

Em *Notas Flanantes* (2009), percebemos que a existência de um espectador ativo e móvel se une à própria qualidade de mobilidade da diretora, que traça para si um jogo de deslocamentos por sua cidade a partir do sorteio de quadrantes desenhados por ela mesma. Com a intenção de responder à seguinte pergunta “como é a cidade em que você acorda todos os dias?”⁵, Campolina nos insere como espectador e explorador desse território a ser descoberto, enquanto constrói seu próprio espaço a partir do contato com a cidade. Na passagem por seu itinerário incerto, a imagem da cidade vai sendo construída – paisagens externas e internas. O trajeto do filme se faz pela criação de um território singular, a criação de espaços subjetivos que expandem e ressignificam aquele já existente, vivido (a prática espacial) e dá lugar ao espaço de representação fílmico⁶ (LEFEBVRE, 2006), retalhado em quadrantes e configurado como um mapa subjetivo, uma geografia imaginária, uma psicogeografia.

Mais do que sortear quadrantes e descobri-los com a câmera, mais do que perpassar os espaços descobertos em sua própria cidade, o filme confere uma importância crucial para a interação e propõe estar em *relação* para que surja daí um espaço possível, fruto do contato entre os fluxos e refluxos da urbe. Clarissa testemunha, e nós também testemunhamos, a criação de tal espaço enquanto atravessa as imagens que se dão seu ao olhar, enquanto seus pés tocam o chão. No filme, o olhar parece mover o chão. O movimento se dá a partir do que é visto pela câmera, a partir das imagens em movimento e do ambiente claramente subjetivo criado na montagem. A diretora não se interessa em reproduzir uma cidade que já existe, mas sim em dar forma e re-formar aquilo que ela encontra enquanto peregrina às voltas de seus quadrantes. Como podemos ler logo no início do filme:

⁴ Termo de Giuliana Bruno (2002), explorado no Capítulo 4 em *4.1 Por um cinema de afetos*.

⁵ Pergunta do cineasta Abbas Kiarostami para Clarissa, durante uma oficina ministrada por ele (BRASIL *et al*, 2012).

⁶ Encontraremos esse termo nas discussões posteriores do Capítulo 2, sobre as ideias de Henri Lefebvre (2006) em relação às três dimensões do espaço.

Por muito tempo desenhei mapas de uma cidade inventada. Olhava as sombras das árvores nas paredes do quarto e as reproduzia no papel. Percorria as linhas traçadas e, a partir dos sons que vinham das ruas, construía histórias para aquela cidade. Com mapas espalhados por toda a parte, resolvi criar um método para sair de casa e conhecer lugares a que meu caminho diário ainda não havia me levado. Pela manhã, sorteava um papel azul com números e um outro branco com letras. Combinados, eles determinavam o quadrante para onde deveria ir (NOTAS FLANANTES, 2009, 00:02:42).

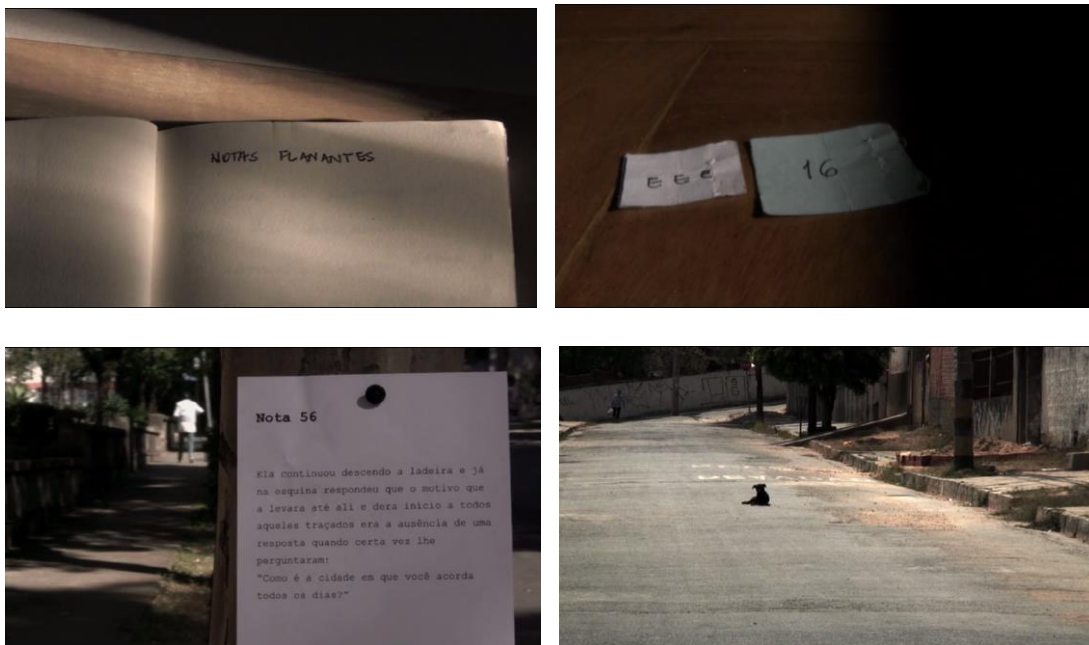


FIG. 1 Print screen do filme *Notas Flanantes* (2009) de Clarissa Campolina.

Sobre tal filme, Carla Maia (2012), no livro especial sobre a Teia, insere um dos elementos mais marcantes nas obras de Campolina: a questão da “construção/criação da paisagem” que, para ganhar forma, exige o olhar e o engajamento do sujeito. E cita Fernando Pessoa: “o que vemos não é feito daquilo que estamos vendo, mas daquilo que somos” (MAIA, 2012, p.58).

Nesse mesmo âmbito da criação de espaços, Claudia Mesquita (2012), também no livro *Teia*, assegura que Clarissa possui uma marcante ação pelos espaços, seja em nível da construção imaginária, seja estética, sonora e física, ofertando fábulas de um território por vezes pouco explorado e sem vida. Assim, os “planos que transfiguram a paisagem”, afirmativa de Mesquita, reforçam essa

disposição à criação de ambientes – “um ambiente [...] roçado bem de perto” (MESQUITA, 2012, p.32-33).

Essa disposição agencia um estoque renovado de paisagens cotidianas (longe do vício do olhar automatizado pelas operações diárias) em que as mesmas paisagens, antes saturadas e sem vida, tornam-se mais flutuantes, limpas, renovadas e renascem por outras estruturas de olhar e de experiência. Seu trabalho suscita claramente a observação que cria, ressignifica e recupera a alma do acontecimento.

Nesse sentido de percorrer e atravessar espaços, Campolina não se afasta da câmera, e, de uma forma ou de outra, possibilita que o tracejar do foco e da vivência seja um risco na tela. Por onde incide a câmera, assim estará sua marca, presente na ação do filme (e na re-ação da montagem). Sobre o filme *Onde você está?* (2006), Carla Maia (2012) reafirma os traços de Clarissa acerca do pensamento do espaço e da mobilidade:

É evidente sua inclinação para os usos e construções dos espaços, os caminhos e deslocamentos. O título de um de seus trabalhos reforça tal interesse: *Onde você está?* (2006), vídeo feito para telefone celular. O que resulta de todas essas experiências espaço-temporais é uma paisagem dinâmica, mutante e lacunar. Sem temer o fragmento (assim me sugerem alguns de seus filmes), tento recompor em movimentos, como quem inventa para si suas próprias notas flanantes, sua deriva. (MAIA, 2012, p.60).

Pensado para ser exibido em mídia móvel, esse trabalho utiliza imagens e mensagens que dialogam com o espectador, possibilitando-o perceber o vídeo de maneira diversa de acordo com o espaço onde ele se encontra⁷. Assim, temos um projeto que coloca em questão as nossas próprias relações com o espaço e a forma de habitá-lo, que instiga através de um dispositivo, por si mesmo já móvel, uma travessia a partir da pequena tela do celular. A própria pergunta ecoante no vídeo, “Onde você está?” parte do princípio de que não estamos mesmo, definitivamente, sempre no mesmo lugar. Ainda mais quando observamos que as tecnologias atuais criaram formas mais móveis de relação com o consumo e com as comunicações em rede. Mas o que chama atenção no filme não é apenas suas relações com a tecnologia móvel, mas, de fato, a possibilidade de sair de si (e do campo eletromagnético do

⁷ Texto encontrado na sinopse do filme.

celular) e olhar em volta, absorver o “aqui” do “agora” marcado na pergunta. Estar realmente num espaço, perceber-se também um espaço, um corpo que carrega consigo um terreno móvel, organizado e vivo, pelas vias de toda experiência. Olhar em volta para que saiba onde você está. Sair de si e recorrer a tudo que te faz ser em volta, em torno, em campo. Temos o outro como espaço aberto e relacional, como veremos mais adiante nas considerações mais expandidas da espacialidade e da prática política de mobilidade no mundo, baseados especialmente nos estudos de Doreen Massey (2008; 1999; 1994).

Campolina parece sobrepor espaços enquanto perambula. Camadas do lugar vão se formando na medida em que se descortina um mundo a partir da câmera. Descobrimos, então, que é possível fabular imagens e dar contornos outros para mapas já tão rígidos. Porque sempre ir por ali se há por aqui muito mais a destrinchar? Que lugar é esse em que Campolina está?

Sua câmera se assemelha a um olho itinerante a descobrir a força latente do espaço-tempo, dentro e fora do campo, rumo a rumo. Por trás do mundo vivido, há outros mais a serem explorados. Em *Adormecidos* (2011), filme realizado na cidade de Belo Horizonte (MG), luzes e cartazes publicitários tornam-se os únicos seres com vida entre as ruas inertes à noite⁸. Mesquita (2012) aponta que tal filme “desloca nossa percepção ordinária da cidade, tornando-a estranhável” e que ele “confronta nossa experiência cotidiana do espaço urbano, fazendo do que é mais banal, explícito e comunicativo (as imagens publicitárias) o lugar de um segredo. Um segredo sobre nós mesmos?” (MESQUITA, 2012, p.48).

Conforme a nota da diretora sobre o filme, os temas urbanos sempre lhe interessaram muito, especificamente as apropriações do sistema de consumo na cidade em que ela habita e como a presença dos outdoors alteram sobremaneira a paisagem urbana. Assim surgiu *Adormecidos*:

Quando percorria a cidade à noite algumas sensações me capturavam – o vazio da noite se tornava forte (pela ausência de pessoas que circulavam pelas ruas), enquanto as figuras retratadas nos outdoors tornavam-se gigantes, que ao mesmo tempo me observavam e refletiam sonhos impostos pela sociedade de consumo. Embuída desses sentimentos realizei

⁸ Conforme a sinopse do filme.

Adormecidos - um filme ensaio que recria uma cidade, fantasma, onde os outdoors e as luzes são seus únicos habitantes (ADORMECIDOS, 2011)⁹.

Encontramos com uma cidade adormecida, meio viva, meio morta, figurada por mortos-vivos engessados nos grandes painéis publicitários. Sobre *Adormecidos*, mas que vale também para uma prática poética mais geral nos filmes da diretora, Denilson Lopes Silva (2014) pontua que há uma certa aura material, nada transcendental, que chama atenção para as sensações desta imensidão de espaços que a diretora parece explorar. Na visão de Lopes, “os espaços nos filmes de Clarissa Campolina não são apenas cenários, elementos menores da encenação, são sensações materiais que definem mesmo o filme” (Lopes, 2014, p.5). Assim, nossa condição de assistir tais filmes dobra-se em outras disposições, como a de percorrer de alguma forma esses ambientes afetivos, espaços poéticos e inéditos, que se revelam na medida em que acordam em nós suas zonas afetivas. Este, evidentemente, é o princípio de um *cinema de afetos*, a ser pensado durante todo este trabalho e discutido em suas especificidades no Capítulo 4.

Obviamente, se existe esse percurso cuidadoso pelo mundo com sua câmera e através dela, e se há no trabalho dessa diretora essa inscrição *geopoética*¹⁰ da vida em curso, temos a possibilidade de identificar nessas tantas qualidades uma poética das formas voltada para a inscrição singular do mundo na tela, uma estética atenta e apurada - "a paisagem é também consciência das formas" (MAIA, 2009, p.58).

⁹ Nota dos diretores, disponível em: <http://www.teia.art.br/br/obras/adormecidos#nota-da-direcao> Acessado em: 15/03/2015.

¹⁰ Referência a uma escrita da câmera que coloque a questão dos espaços afetivos e reflexivos no cinema. Termo livremente inspirado na expressão “Atlas of Emotion”, de Giuliana Bruno (2002).

CAPÍTULO 2

GEOPOÉTICA - MOBILIDADE E A CRIAÇÃO DE ESPAÇOS

2.1 – O espaço fílmico como itinerário poético

Coreografar os passos. Acompanhar os pés na estrada, ao som ritmado dos carros e da respiração. A travessia do quadro é também a travessia da vida.

Carla Maia

Na condição de uma sociedade que parece mover-se rapidamente por um horizonte ainda muito desconhecido, o medo da imobilidade derradeira preenche as relações usuais – por hora, ficar para trás é uma realidade imposta. Crescem os carros e os trânsitos e na mesma medida os refluxos e os congestionamentos. Os grandes deslocamentos cotidianos agora barateiam as passagens aéreas enquanto o número de pessoas com mais de cinco horas de espera, estáticas nas bordas do aeroporto, triplicam. As propagandas desatinam a mudança: “mude agora mesmo”, de casa, de carro, de vida, de cabelo e, ainda assim, permaneçam iguais. Nos elevadores, cena típica cotidiana, o espaço forçado do convívio coloca em questão o teor das relações: a ironia reside na própria paralisia, geralmente constrangedora, das pessoas num elevador que não para de se movimentar – num mundo altamente móbil, alguns espaços públicos denunciam que não estamos tão móveis assim. Os aparelhos celulares sugam qualquer sinal possível de uma urgente conexão e por uma bela metáfora de como caminhamos num espelho débil da telefonia móvel. O ócio é rude e, ainda assim, o deixamos regurgitado em casa, nos blocos e condomínios planejados pela selvagem cadeia dos “imóveis”. Se Friedrich Nietzsche ecoava aos quatro cantos de seu corpo a ânsia por descobrir o mundo caminhando, pelo rumo de seus próprios músculos, o que encontramos hoje parece ser uma grande sátira de um dos seus maiores temores: “ficar sentado o menos possível [...] ficar ‘chumbado na cadeira’, repito-o, é o verdadeiro pecado contra o espírito” (NIETZSCHE, 1992 apud GROS, 2010, p.19).

Como sustentar essas múltiplas trajetórias de vida que nos interpelam no cotidiano e dar espaço para a diversidade de experiências e posições nessa multidão? Fato é que somos interpelados, a todo momento, por processos subjetivos cambiantes, migratórios, fronteiricos, borderlines, multipolares e altamente móveis que se deslocam ou se aproximam, em alguma medida, da produção em série de identificações e kits de identidade aprontados nas vitrines centrais do mundo midiático (ROLNIK, 1997, p.19-24).

É voltado para essas questões sobre o espaço e mobilidade na contemporaneidade que nos aliamos ao cinema a partir do trabalho da diretora mineira Clarissa Campolina. Especialmente por se tratar de filmes com uma intensa mobilidade, seja no âmbito geográfico/arquitetônico da montagem, seja em questões mais sutis, subjetivas. E com uma tomada espacial propriamente singular e por vezes profundamente política, selecionamos, neste presente trabalho, três filmes da diretora: O Porto (2013), Trecho (2006) e Girimunho (2011). A articulação com esses filmes sugere algumas conexões possíveis em torno da dinâmica móvel inerente ao cinema e de sua conseqüente espacialidade, no contato com as imagens evidentemente em movimento. Tratamos, portanto, de uma geopoética inerente a eles que coloca em questão as performances de trânsito tanto dos personagens quanto dos realizadores, quanto de todos nós envolvidos pela tela.

Antes de iniciarmos as discussões que seguirão ao longo deste capítulo, é preciso localizarmos alguns pontos cruciais que colocam em questão as ideias de espaço, as quais apresentam uma profunda conexão com o sentido de mobilidade no cinema. Para pensarmos a mobilidade, tanto no cinema quanto em um âmbito mais geral das configurações culturais, sociais e geográficas, precisamos, primeiro, situarmo-nos no campo em que ocorre essa mobilidade. Que noção de espaço tomamos como referência ao movimento no cinema? Que tipo de mobilidade e de qual espaço estamos falando? Pois a compreensão do movimento neste trabalho está diretamente ligada à compreensão do mesmo.

Logo, a fundamental coligação entre as abordagens acerca da mobilidade e os estudos recentes sobre a espacialidade e as políticas do espaço deve, antes, ser pensada. Iremos focar, num primeiro momento, nas discussões que irão dirigir este trabalho ao campo de estudos de Doreen Massey (2008), Henri Lefebvre (2006) e Stephan Heath (1993), em associação com o cinema e a produção de espaço na

dinâmica da imagem em movimento. Logo depois, entraremos nas discussões específicas sobre mobilidade no cinema, tomando como base os estudos de Giuliana Bruno em sua obra *Atlas of Emotion* (2002).

Todas essas discussões propostas neste capítulo estão associadas às três obras de Clarissa a serem analisadas, que integram o *corpus* de análise e de articulação com as teorias discutidas ao longo dos tópicos. É importante definir que o nosso olhar para as obras aqui expostas priorizou esses três filmes não simplesmente porque apresentam puramente um movimento ou um simples deslocamento no espaço narrativo, já que todo e qualquer filme pode apresentar tal elemento, até mesmo o mais estático (DELEUZE, 1983; BRUNO, 2002; EISENSTEIN, 1937), mas aborda exatamente essas obras que apresentam uma significativa mobilidade, cujo deslocamento - seja do personagem, seja da câmera - é marcante e fundamental para o desenrolar da narrativa, favorecendo elipses, transformando a história, provocando mudanças motivadas por situações específicas, por desejos, emoções, entre outros.

Isso não assegura que estaremos priorizando tais características de deslocamento como elementos suficientes ou não para adequá-los ao gênero *road movie*, visto que tal especificidade coloca em discussão os filmes que apresentam uma ação pelo espaço a partir da própria motivação do personagem pelo deslocamento, pela busca ou pelo desejo de colocar-se em “trânsito”. As discussões acerca dos *road movies* contribuem significativamente para pensarmos tal articulação entre espaço e movimento, porém não temos o intuito de restringir os filmes de Clarissa, aqui analisados, como derivados dessa ou daquela categoria. Pensamos que o estudo da mobilidade não deve limitar-se apenas às categorias ou conceitos pré-definidos, visto que é um elemento presente em toda amplitude da prática cinematográfica – a imagem em movimento, em si, já comporta o deslocamento. Portanto, uma categorização dos filmes neste trabalho pode restringir o olhar para seus elementos singulares que contribuem para um entendimento mais amplo sobre os estudos da mobilidade no cinema.

Em referência à obra de Rick Altman *Film/Genre* (1999), o gênero fílmico é como os vagões de um trem: “livre para mover-se, porém apenas ao longo das trilhas estabelecidas”¹¹ (ALTMAN, 1999, p. 22 – tradução minha). Portanto, as travessias pela

¹¹ No original: *free to move, but only along already laid tracks.*

ideia de gênero (*genre*) fílmico são limitadas pelos próprios “dirigentes” (*drivers*) do gênero – ou os vários interessados em exercer o gênero em si mesmo.

Antes, esse gênero estava profundamente atrelado às estradas, autoestradas e outros caminhos cujos automóveis e motocicletas tomaram sua importância dramática, porém, atualmente, estes não são os principais fatores que o definem. Rick Altman em *A semantic/syntactic approach to film genre* (1984) aborda o gênero *road movie* em dois segmentos: (1) considerado especificamente a partir de automóveis e estradas americanas, no período específico da década de 1950/60; (2) entendido a partir de um olhar menos rígido que permite outros tipos de abordagem para os deslocamentos no filme, investindo em diversos modos e diversos significados para esse “transporte” (não-automóvel) e que, por sua vez, permanece em vários períodos no tempo.

Nesse gênero cinematográfico, a jornada do herói é uma mistura dramática de paisagem exterior, representada pela Natureza e pela Cultura, e interior (expressada pela subjetividade):

O *road-movie* constitui, de algum modo, uma actualização da *quest* (busca) clássica, na qual uma personagem parte, sozinha ou acompanhada, numa busca mais ou menos deliberada por um determinado objectivo/objecto. Durante essa viagem, à medida que vai ultrapassando um conjunto mais ou menos vasto de obstáculos, a personagem vai sofrendo também uma transformação na sua visão do mundo e nos traços fundamentais do seu carácter (NOGUEIRA, 2010, p.51).

Observando particularmente os filmes de Clarissa, não investimos na prática determinante de enquadrar ou não uma obra na categoria de *road movie*. Porém, utilizamos as reflexões presentes nesse gênero que nos auxiliam a expandir a análise do filme como ele se apresenta, com suas particularidades e traços de mobilidade que, por vezes, não se enquadram em determinados parâmetros de realização cinematográfica mais geral.

Assim, abordar o termo mobilidade é um desafio que convoca a uma amplitude de conceitos que não se moldam a uma categoria definida, como é visto nas diversas abordagens sobre deslocamento no espaço narrativo, as diversas experiências de

movimento no filme. Portanto, o que se torna relevante neste trabalho é o foco nas qualidades de deslocamento dentro do espaço narrativo que contribui para um entendimento mais amplo dos estudos atuais sobre a mobilidade no cinema.

Se trabalhamos com essa ideia expandida de espacialidade trazida para o contexto do cinema e se consideramos o estudo da mobilidade profundamente atrelado à emoção a partir das ideias de Bruno (2002) exploradas mais à frente, podemos pontuar que o cinema, partindo do princípio primordial da imagem em movimento, é puro deslocamento de personagem, da câmera, do ponto de vista, até de emoções, sensações e sentimentos. O filme, nesse ponto de vista, é transporte ativo de bagagens sociais, ideológicas e sensoriais: é a ação de um transitar político no mundo. Em razão do que nos move, e-moção, que move também o cinema, podemos, então, concordar que a imagem em movimento é marcada por traços de deslocamento desde uma paisagem exterior até uma interior. Nesse âmbito, o cinema estampa nos nossos próprios corpos os efeitos dessa mobilidade generalizada do mundo e permite, assim, investigarmos as múltiplas (des)localizações subjetivas nos espaços do filme – espaço este que não cessa de apresentar outras configurações e conteúdos, que nos convidam a reconhecer os novos territórios, as novas paisagens, conexões e hibridações existenciais que “redesenham a cada dia que passa, nosso rosto incerto no espelho do mundo” (PELBART, 2000, p. 11).

2.2 – O Porto – zonas estáticas, zonas estéticas e o império do vazio

Frente ao claro anúncio da Prefeitura do Rio de Janeiro pela criação de um novo espaço de zona portuária, é instalado no local um plano de convívio que altera significativamente as condições de experiência deste, agora antigo, território – práticas de mobilidade autônomas e singulares por vezes varridas pelo capital e pelo discurso de poder político vigente. No olhar do curta-metragem *O Porto* (2013), de Clarissa Campolina, Julia De Simone, Luiz Pretti e Ricardo Pretti, a desestruturação arquitetônica dessa região marca uma prática capitalista devastadora que destrói facilmente um ambiente carregado de traços de habitação e apropriação pela

população. Efeitos de um pensamento hegemônico e exclusivista que coloca o capital e a geração de mercado como a principal prática a nortear o itinerário atual dos cidadãos cariocas. Como podemos ler na nota dos diretores sobre o filme:

Cais do Vallongo - Cais da Imperatriz - Porto do Rio - Porto Maravilha: camadas de uma cidade assombrada pelo progresso. Um porto sobre o outro. Uma cidade sobre a outra. Para filmar a cidade hoje devemos olhar, ao mesmo tempo, por de baixo e para além da paisagem. A câmera pode ser uma ferramenta de escavação, revelando várias invisibilidades no espaço e no tempo, sepultadas em territórios esquecidos. *Espaços urbanos vazios* revelam um projeto político de exploração capitalista, que é camuflado por um discurso idealizado de progresso, que se repete ao longo de nossa história (O PORTO, 2013 - destaque meu)¹².

Para retratar essa injúria, excessivos movimentos de câmera, intensos e melódicos sons de máquina e tomadas “aquáticas” da cidade criam um espaço subjetivo para este já devastado, o espaço possível do filme para escavar e resgatar daquela região aquilo que foi perdido pelas novas configurações do território dominado pelo “progresso”. Projetos de uma nova cidade firmemente baseados numa ideologia de apropriação capitalista que nos remete ao pensamento da autora Doreen Massey (2008; 1999; 1994) ao dizer que o controle e a compreensão da mobilidade de um grupo (hegemônico, nesse caso) pode prejudicar e enfraquecer o de outros. Isso nos leva a pensar que a possibilidade de reconhecimento ou não-reconhecimento da pluralidade das relações depende, principalmente, de um reconhecimento da espacialidade que contém essas relações.

Em *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade* (2008), Massey propõe um modo expandido de pensar este conceito e as relações de significado que travamos com ele. Logo no início do livro, ela expõe algumas questões fundamentais: e se deixarmos o hábito de pensar o espaço como “superfície”? Se deixarmos de expressar o espaço em tempo e oferecer ao espaço, literalmente, uma multiplicidade de trajetórias? E se recusarmos a distinção, por mais sedutora que pareça, entre lugar (como sentido, vivido e cotidiano) e espaço (como o exterior, o abstrato, o sem significação)? (MASSEY, 2008, p.25).

¹² Disponível em: <http://www.teia.art.br/br/obras/o-porto/nota-dos-diretores> . Acessado em: 07/08/2015.

Frente a isso, a autora pontua três proposições que ampliam desde já o teor de nossas discussões, ao trazer uma noção de espaço que ressoa nas mais diversas substâncias da realidade, uma vez que é concebido como algo aberto, múltiplo e relacional, não acabado e sempre em devir. O espaço, para a autora, seria uma união de três elementos fundamentais: (1) é produto de inter-relações; (2) se é produto de inter-relações, agrega em si mesmo a multiplicidade de distintas trajetórias que coexistem e que fundam a pluralidade de posições; (3) e, por fim, é destacado como “processo” em constante criação, jamais finalizado e fechado (MASSEY, 2008, p. 29).

No filme *O Porto*, vemos instaurado uma prática espacial específica, um espaço hegemônico e exclusivista, pela organização de “espaços urbanos vazios” que varrem dos ambientes essa pluralidade da urbe. Nenhum espaço ou prática de mobilidade é, ou deve ser, uma condição coerente, fixa e imposta, já que as próprias identidades que o habitam não o são. Então temos nesse pensamento a questão da geografia dessas relações, “as geografias potenciais de nossa responsabilidade social” (p.30). O que está em jogo é uma concepção de espaço capaz de abarcar a diversidade dessas múltiplas trajetórias de relação entre os indivíduos, já que o espaço não existe antes mesmo das relações e dos cruzamentos singulares (MASSEY, 2008, p. 30 - 31). Mas a autora vê com otimismo algumas manifestações desse jogo relacional de espaço-identidade:

Finalmente, há um impulso em direção à uma “mentalidade aberta” [...], para o mundo além do torrão de cada um, quer seja a própria pessoa, sua cidade ou as partes específicas do planeta em que vivemos e trabalhamos: um compromisso com essa contemporaneidade radical que é a condição de e para a espacialidade (MASSEY, 2008, p.37).

Questões levantadas a partir de *O Porto* que nos convidam a uma prática reflexiva que toma a noção de espaço como algo aberto, mutável e em constante transformação e que se configura, principalmente, a partir da *relação* entre sujeitos e suas diversas trajetórias. Massey afirma que desenvolvemos meios de “incorporar uma espacialidade às nossas maneiras de ser no mundo, aos modos de lidar com o desafio que a enorme realidade do espaço projeta” (MASSEY, 2008, p.26). A esses modos de vida profundamente ligados aos territórios múltiplos de expressão e de relação, incluímos engajamentos implícitos do espaço que retroalimentam

entendimentos mais amplos do mundo. Os traços de subjetividade de cada indivíduo e sua relação com o mundo marcam e constroem, a todo tempo, a sua própria noção de espaço. Sendo assim, como sustentar essas múltiplas trajetórias de vida que nos interpelam no cotidiano e dar espaço para a diversidade de experiências e posições no mundo?

É nesse ponto que Massey defende a posição de uma *política antiessencialista* da espacialidade a partir da ideia de que as identidades que marcam suas trajetórias no mundo não são fixas e estáveis, já que estão num fluxo mutável e constante de inter-relações e trocas com a humanidade. Somos interpelados, a todo momento, por subjetividades cambiantes, migratórias, deslocadas, como arranjos pessoais que desconstróem um tipo de política da identidade ou um certo liberalismo individualista que considera essas identidades já constituídas e fixas ou que defenda uma igualdade para todas elas. O jogo político efetivo da espacialidade, para a autora, está na condição *relacional* do espaço, que cria, expande e ressignifica constantemente o nosso campo de experiência e de trânsito entre as diversas posições contemporâneas, desde as mais subjetivas até as de caráter geográfico/arquitetônico. Essa interação entre as identidades (volúveis aos diversos movimentos do mundo) coloca em campo um itinerário pautado na diferença e na diversidade, nos múltiplos exercícios de contato com o outro-diverso, cujo espaço é parte integrante e produto desse processo aberto. A autora defende que as “identidades/entidades, as relações ‘entre’ elas e a espacialidade que delas faz parte são todas co-constitutivas” (MASSEY, 2008, p.30). Habitamos, pois, um território social vivo que ativa e é ativado por uma subjetividade móbil, por identidades movediças que se interpelam e se cruzam a todo momento nos diversos campos de existências do mundo contemporâneo.

Encontramos uma similar referência no pensamento do teórico cultural e sociólogo jamaicano Stuart Hall (2001), o qual argumenta que o que estaria em formação hoje é um indivíduo sem identidade fixa, permanente ou essencial, definido pelo autor como “sujeito pós-moderno”. Esse sujeito fragmentado seria o produto de uma série de processos que transformaram as sociedades modernas no final do século XX e que está “fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais” (HALL, 2001, p.9). Para o autor, essa

“descentralização dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos” (p. 09) funda a crise de identidade pós-moderna. A identidade torna-se, então, uma “*celebração móvel*” (p.13) dessa pluralidade que atravessa as diversas divisões e antagonismos sociais, pelas múltiplas possibilidades de existência que produzem diferentes posições de sujeito nos espaços. Até mesmo a própria nomenclatura “identidade”, já destituída de seu posto fixo, sugere um deslocamento para algo mais dinâmico e múltiplo, ao redor do que poderíamos sugerir como “processos de subjetivação”.

Para que haja um verdadeiro reconhecimento político da diversidade, é preciso reconhecer que os “outros” possuem autonomia de suas próprias histórias, decisões e posturas. Seria então o fato de conceber a coexistência da pluralidade de trajetórias relativamente autônomas. Para que isso ocorra, para que haja histórias diversas e coexistentes, é preciso haver espaço. Nas palavras de Massey (1991): “o pleno entendimento da espacialidade envolve o reconhecimento de que há mais de uma história se passando no mundo e que essas histórias têm, pelo menos, uma relativa autonomia” (MASSEY, 1999, p.15).

Massey (2008), então, aponta para uma questão fundamental: as diversas relações com a mobilidade produzem diversos significados de espaço e território. Cada sujeito, cada grupo social, percebe, interpreta e imagina a sua própria relação com o espaço. Nesse sentido, a multiplicidade de olhares para a experiência da mobilidade instaura as possibilidades de uma política e de uma prática de poder, já que essa experiência

[...] pode ser imaginada já que formada socialmente, avaliada socialmente e de uma maneira diferenciada, então deve haver a possibilidade de desenvolver uma política de mobilidade e acesso. Para isso, parece que a mobilidade, e o controle sobre a mobilidade ambos refletem e reforçam o poder. [...] a mobilidade e o controle de alguns grupos podem ativamente enfraquecer outros povos. A mobilidade diferenciada pode enfraquecer a influência dos já fracos. A compressão tempo-espaço de alguns grupos pode prejudicar o poder de outros (MASSEY, 1994, p. 150).

Mas a que noção de espaço estamos nos referindo ao tomarmos especificamente o cinema como principal campo de aplicação deste diálogo? Antes

de aprofundarmos nessa questão, é necessário situarmos as relações entre espaço e representação na visão da autora, visto que o cinema, como um discurso sobre o mundo, traz em si a própria representação deste mundo.

A autora aponta uma questão problemática em relação à ideia tão profundamente enrustada e raramente questionada de que o espaço equivale-se à sua representação. Contra o pressuposto de que espaço e representação são equivalentes, temos algumas considerações importantes. Primeiro, essa “agora-hegemônica” equivalência entre espaço e representação teve seu alicerce no século XIX e início do XX, nas tentativas inevitáveis e naturais de dar significado intelectual para as relações de espaço e de tempo. A autora alerta sobre a necessidade de enfatizar que a representação trata-se, todavia, de um *posicionamento intelectual* acerca do espaço, o produto de uma criação de significado. Segundo, a produção de representações é a produção de um discurso sobre o mundo vivido – e, assim, cita Laclau (1990): “a sociedade, então, é, em última instância, irrepresentável: qualquer representação – e, da mesma forma, qualquer espaço – é uma tentativa de constituir a sociedade, não de declarar o que ela é” (LACLAU, 1990, p. 84 *apud* MASSEY, 2008, p. 53). E, em terceiro ponto, ela analisa o que Bergson escreve sobre como substituir o caminho pela jornada, aquilo que afirma De Certeau sobre como substituir um traçado por atos: “na formulação de De Certeau, um traçado é, em si, uma representação, não é ‘espaço’. O mapa não é o território” (MASSEY, 2008, p. 53):

O próprio espaço, o espaço do mundo, longe de ser equivalente à representação, tem de ser *i*-representável [...] A atividade intelectual não deve, no entanto, ser concebida como que produzindo um espaço, nem suas características estendidas para modular nossas imaginações implícitas de espaço. Pois assim fazê-lo significa privar o espaço daquelas características de liberdade (Bergson), desarticulação (Laclau) e surpresa (De Certeau) que são essenciais para abri-lo em direção ao político (MASSEY, 2008, p.55).

Mas se espaço e representação não são equivalentes, eles podem, ao menos, ser correspondentes – se assim incluirmos as diversidades de relação entre esses dois termos. Nesse ponto, caminhamos diretamente para as três dimensões de produção de espaço proposta pelo filósofo francês Henri Lefebvre. Em sua tese *A produção do espaço* (2006), Lefebvre distingue a prática espacial (o espaço vivido,

explorado), a representação do espaço (espaço concebido, conceituado e interpretado por nós) e o espaço de representação (aquele permeado por imaginações e símbolos acerca do espaço vivido – espaço do cinema, dos artistas, filósofos, escritores, entre outros). Profundo estudioso e crítico da obra de Marx, o autor afirma que a concepção de espaço era extremamente dividida entre as teorias humanas e era necessário colocar o indivíduo como o principal elemento articulador, criador e transformador do ambiente.

No presente trabalho, o foco de nosso interesse reside principalmente, mas não exclusivamente, no “espaço de representação” descrito por Lefebvre (2006), com um olhar específico para os filmes de Clarissa Campolina, que nos ligam às formas simbólicas de apropriação e transmissão de códigos, condutas e ideologia acerca do mundo e de sua mobilidade.

A criação de espaços, ambientes, territórios e paisagens no cinema está diretamente ligada à ideia do filme como sendo um discurso que organiza uma série de elementos - posicionamento e movimentação de câmera, lentes, cenário, montagem, enquadramentos, entre outros – que juntos provocam constantemente novas formas de visão e percepção da realidade, formas essas impregnadas de elementos simbólicos, espaciais e geográficos capazes de estabelecer uma noção de espaço fílmico no fluir das imagens. É nesse sentido que Stephen Heath no livro *From narrative space* (1993), garante que a aposta entre o filme e o mundo está no discurso, na forma singular de pensar o mundo baseada na organização de imagens e deslocamentos de pontos de vistas. Logo, para o autor, a narrativa contém um dos principais fatores que consolidam a noção de movimento e espacialidade no filme: a narrativa contém, em si mesma, a constante renovação da visão. O movimento narrativo seria, então, a lógica de uma ação coerente, interligada pelo tempo e pelo espaço do filme, dentro do que ele chama de espaço narrativo ou espaço fílmico.

Para Heath (1993, p. 74-80), o cinema constrói o espaço no âmbito da narrativa a partir de três movimentos: (1) o movimento dos personagens dentro do espaço fílmico, (2) o movimento da câmera e a estruturação do que é para ser visto e (3) o movimento de plano a plano pela manipulação das imagens que criam o senso de deslocamento de um espaço para outro. Esses três elementos, para o autor,

possibilitam que o movimento narrativo se aproprie de uma visão de mundo ao passo que provoca novas formas de vê-lo e percorrê-lo. Travessias possíveis frente à tela¹³.

Mas que espaço, afinal, *O Porto* nos apresenta? Espaço rápido, esvaziado e histórico, arruinado em memória e exclusão. Espaço este experimentado na tela como recordação violenta do que não existe mais. Espaço tomado, capturado, roubado pela hegemonia da limpeza contra os traços de fuga. Espaço caro e vendido, espaço comprado. Os auto-móveis de um lado, os i-móveis do outro: o ser humano às custas do trânsito, do porto, de idas e vindas, de chegadas e partidas. A ironia continua existindo dentro da própria paralisia das relações – elevadores, ônibus, trens, metrô, museus, semáforos e congestionamentos: próteses movediças da cidade que não cessam de se movimentar e que exacerbam a imobilidade sufocante do convívio forçado. Por certo, as trajetórias de outros podem ser encorajadas ou imobilizadas enquanto prosseguimos pelo espaço com as nossas (MASSEY, 2008, p.26).

Todas as presentes reflexões expostas aqui caminham na direção ideias que consideram não somente o espaço vivido como algo mutável e inconstante, mas também os próprios deslocamentos no espaço narrativo ou espaço fílmico. Logo, compreendemos que as discussões até agora estabelecidas trazem uma concepção dinâmica de mobilidade fílmica, visto que a própria noção de espaço também o é. Esse pensamento supera a noção tradicional que toma o espaço como um suporte fixo das experiências no mundo e possibilita pensá-lo como prática aberta, criativa aos diversos modos de existência e de representação (MASSEY, 2008; LEFEBVRE, 2006; HEATH, 1993). Isso envolve um olhar para os habitantes do campo fílmico (seja o personagem, seja o espectador, seja a câmera, sejam os objetos e construções), não simplesmente marcando e reproduzindo paisagens e construções estáticas, mas reinventando suas várias trajetórias através desse espaço. O que o filme faz, de certo, é projetar a narrativa que esses movimentos, que essas viagens fílmicas possibilitam.

¹³ Tais ideias de Heath expostas na língua portuguesa foram encontradas no artigo COSTA, Maria Helena Braga et al. Construções culturais: representações fílmicas do espaço e da identidade. In: **Entre-Lugar**, v. 1, n. 2, p. 17-32, 2011.

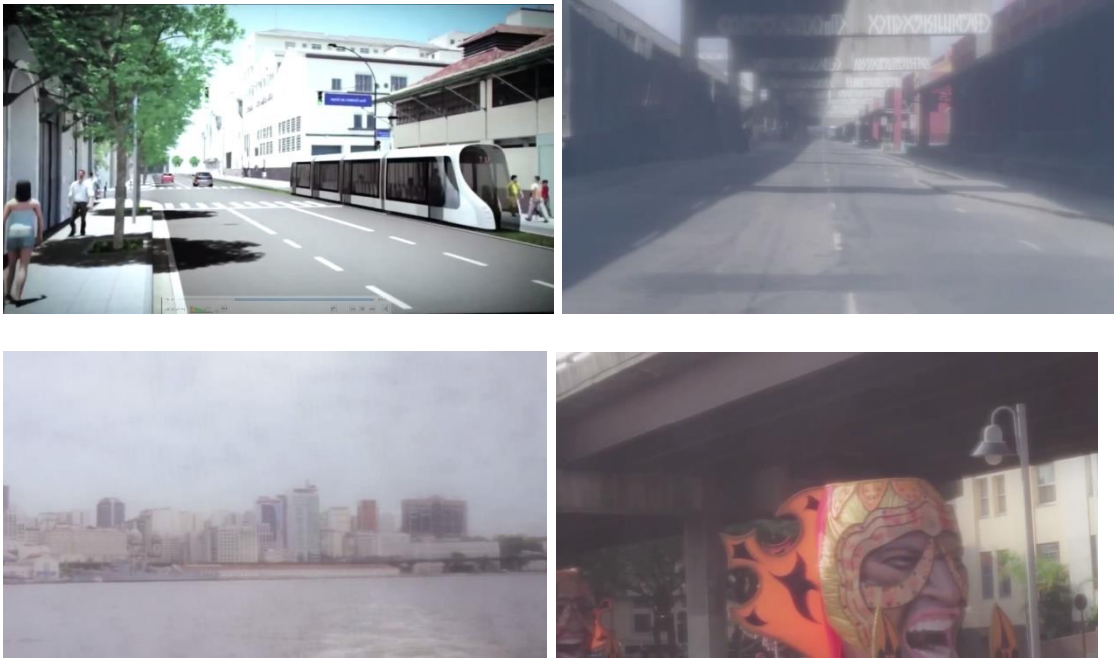


FIG. 2 *Print screen* do filme *O Porto* (2013) de Clarissa Campolina, Julia De Simone, Luiz Pretti e Ricardo Pretti.

2.3 - Travessias ao lugar nenhum do *Trecho*

Em *Trecho* (2006), de Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr., acompanhamos o personagem Libério por estradas que atravessam diversas regiões, desde Belo Horizonte até Recife. Um diário imagético e sonoro remonta uma viagem realizada há 8 anos. As lembranças e os questionamentos do personagem se mostram transformados pelo passar do tempo, pela paisagem e pela própria experiência do filme¹⁴.

Inspirado inicialmente a partir do conto *Boi de Marçal* de Aquino, o filme *Trecho* traz um misto de ficção e documentário que se propõe a encenar a jornada de seis meses realizada por Libério em 1998, passando pelas mesmas estradas e cidades por onde esteve. Conforme a nota dos diretores, presente no site oficial da Teia, “a recriação dessa viagem faz o curta transitar entre os gêneros ficção e documentário,

¹⁴ Trecho presente na sinopse do próprio filme.

aproximando sua estrutura às ‘folhas soltas de um diário’ e à forma como o próprio personagem-depoente estrutura seu pensamento”¹⁵.

Enquanto o personagem caminha, atravessamos o filme com tomadas ora profundamente afetivas, ora planos longos e especialmente silenciosos. Movimentamos enquanto o próprio personagem movimenta-se. No jogo de uma câmera dinâmica, ouvimos texturas sonoras que nos remetem ao asfalto misturado à natureza – temos a impressão de que a estrada de Libério é tudo o que se oferece aos pés. Seu fluir pelo espaço infinito da BR estende sua filosofia de estrada e sua relação transcendente com ato de estar em movimento.

É que a BR tem uma força, mano, sabe? Ela é mágica, entendeu? [...] Ela tem um magnetismo, tá ligado? Ele se entrega. A BR faz isso, ela mexe com a pessoa, com o desconhecido, né? Vê que coisa bonita, vê, olha lá. O fim da estrada nunca chega né cara? Nunca chega, você vai andando... Nunca chega, você vai embora... (TRECHO, 2006, 00:04:55 – transcrição minha).

Encontramos, nesse personagem, a declaração de um inevitável desejo pela estrada, como uma força sobre-humana por vezes maior que sua própria decisão consciente. Por outro lado, Libério expressa seu conflito arraigado num mundo grave e pesado que nos empurra para a exaustão e o bloqueio. Como podemos observar na nota dos diretores sobre o filme, o personagem expõe a forçosa transfiguração da estrada “ao falar sobre sua decisão de abandonar sua casa e sua família, de seu rompimento com o mundo, suas histórias, seus desencontros, o medo e a solidão”:

Chegando lá, me deparei com uma morena, bonita, forte pra caramba, entendeu? [...] Tava até gestante, e falou assim: [...] e aí cabeludo, pode ficar aqui, aqui tem um lugar pra você ficar, gostei docê, de você, entendeu? E eu estranhei, porque eu falei: “pô, apareceu uma mulé pra querer tomar conta de mim”. Porque também, sabe, quando o cara pega o trecho o cara tem vontade de andar, entendeu, sabe, de andar... andar cada vez mais, né? Em busca do infinito, do obscuro... andar mesmo, sabe? [...] percorrer. E eu ficava dividido entre a BR, né, e ela. Tá entendendo? Mas ela vinha com aquele carinhosinho, aquele cuscuz, certo, com leitinho básico, ela vinha com aquele pãozinho assado com café... e o quê que a BR me dava? (TRECHO, 2006, 00:08:08 – transcrição minha).

¹⁵ Disponível em: <http://www.teia.art.br/br/obras/trecho/nota-da-direcao> . Acessado em 15/03/2015

O filme não garante uma localização geográfica ou uma apropriação afetiva sobre algum lugar ou moradia, nem imagens de suas paragens e seu pouso. Libério é um personagem em constante deslocamento, não há sequer uma breve pausa para retomar o fôlego durante a narrativa. O claro contraste do trabalho sonoro apresenta não somente o som direto de algumas paisagens e situações pelo caminho, como também sons de ambientes internos, que nos remete à sua própria casa, seus filhos e sua família. Mas o espaço de suas raízes não é feito por imagens: há muito movimento no “tapete”¹⁶ que nunca acaba. Na verdade, a opção de tratamento criativo dos realizadores para a realidade de Libério marca não somente a opção pela mobilidade constante do personagem, como também da própria equipe. Todos em trânsito, inclusive nós espectadores. Estaríamos nós, em *Trecho*, atravessando e sendo atravessados pelas imagens-memórias de Libério, por seu desejo nômade, por sua inevitável errância?

Tomando essas considerações, principalmente a de que o cinema é puro movimento e que as imagens derivadas desta prática estão em profunda mobilidade, seja pela relação linear entre elas ou seja pelos cortes bruscos que instauram espaços e tempos singulares, vale perguntar: até que ponto essas imagens são transitáveis? Até que ponto elas instauram uma noção de movimento pelo espaço fílmico capazes de conectarmos às nossas próprias condições sensoriais, emocionais e móbeis?

Na procura de uma teoria que esclareça a prática de percorrer os espaços no filme, Giuliana Bruno, na grande obra *Atlas of emotion: journeys in art, architecture and film* (2002), sugere revisitar os importantes estudos de Sergei Eisenstein, principalmente seu texto *Montagem e Arquitetura* (1989). Este trabalho é considerado por Bruno o pivô, um livro-guia, na sua tentativa de traçar uma articulação entre filme, arquitetura e práticas de mobilidade. Então, refletimos junto com a autora sobre um certo modo de percorrer os espaços fílmicos com grande analogia às passagens arquitetônicas no espaço vivido. Assim como o caminhante escolhe seu próprio trajeto em meio às construções arquitetônicas, o espectador também destina seu percurso pelo filme com certa autonomia, escolhe para onde olhar, o que olhar, e por onde *encaminhar* a sua visão. O filme possibilita um espaço aberto aos percursos da visão e,

¹⁶ Referência do personagem para a estrada.

mais além, oferece-nos, na leitura da imagem, a condição de experiência corporal incluídas nesse olhar.

A partir desta perspectiva, Bruno pontua que se instaura na montagem fílmica uma certa travessia fictícia que situa o filme nos espaços e movimentos de uma mesma ação dramática – “um conjunto arquitetônico é ‘lido’ enquanto é atravessado. Assim também o é para o espetáculo de cinema, para o filme - a tela de luz - é lida enquanto é atravessada e é legível na medida em que é transitável¹⁷” (BRUNO, 2002, p.58 – tradução minha).

O ato de assistir a um filme, para Bruno, é uma “prática de espaços” assim como nas construções arquitetônicas. A multiplicidade de perspectiva com diversos pontos de vista, ritmos, mudanças de altura, tamanho, ângulos e escala de visão, além da velocidade de transporte, estão embutidos na própria linguagem fílmica dos espaços criados. Nessa soma, a imagem em movimento cria a sua própria arquitetura ambulante, inscrita no fruir das ações fílmicas na tela. Compreendendo isso, atingimos umas das principais bases do pensamento de Bruno permeadas pelas ideias de espaço e movimento de Eisenstein (1989) – o filme cria um espaço privilegiado e reinventado para ser visto, examinado e perambulado – para ser atravessado. O espectador, então, deixa de ser apenas o observador passivo, o contemplador, e migra-se da posição de *voyeur* para *voyager*, o viajante, o errante, o nômade, aquele espectador itinerante que lê o próprio movimento como práticas de imagem (BRUNO, 2002, p.59).

No Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa, *errante* é aquele que anda vagueando, sem destino certo, vagabundo, aquele não firma, o vacilante. Características imagináveis para nós que percorremos o *Trecho*. Mas algo além dessas definições parece sobrepor-se a essa ideia nômade em relação à Libério. A palavra *errância* também é entendida como aquilo que se une ao engano, ao erro, ao equívoco da própria jornada.¹⁸ O lugar do equívoco no filme *Trecho* não está de modo algum atrelado à bipartição moral entre certo e errado, mas reafirma para todos nós, pelo princípio do asfalto, a possibilidade de ser incerto, titubeante em relação ao seu

¹⁷ No original: *An architectural ensemble is “read” as it is traversed. This is also the case for the cinematic spectacle, for film – the screen of light – is read as it is traversed and is readable inasmuch as it is traversable.*

¹⁸ A partir das definições do dicionário: FERREIRA, AB de H. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Editora Positivo, 2004.

próprio devir e destino, cujo desejo de deslocamento é, em si, a própria revelação de sua caminhada, a própria motivação manifesta. Desejo esse também itinerante:

[...] aquela pessoa mais safada, mais descarada, sabe, que tudo pra ela é bom, sabe? É. Sozinho aí ó. Olha lá ó, onde vai o tapete, lá embaixo, ó. Isso é bom? Isso é ruim, cara, mas eu tava aqui ó. É como se eu não conseguisse identificar o ruim (TRECHO, 2006, 00:11:52 - transcrição minha).

Tropeços, engasgos, soluços nas soluções, nas falas e nas vias de contato com a câmera que nos apresentam as múltiplas vacâncias de si - o *errabundo*,¹⁹ como aquele que faz do vacilo o seu próprio percurso de desejo, porque ali, logo na próxima dobra da travessia, haverá mais um outro in-certo. Já não sabemos mais quem é Libério e quem, de certo, está assistindo-o. Libério canta: “mas mesmo assim, eu prossigo em frente sabendo que é ruim, mas quem sabe esse ruim pode me ensinar a viver uma vida sem murmurar” (TRECHO, 2006, 00:06:32 - transcrição minha).

Questões que nos remetem, portanto, ao desgarramento de Libério de seu próprio espaço vivido, familiar e afetivo (e representado pelo filme), tomando tais espaços como meios (e não fins) da própria jornada sem fim pelas BRs do país. Mesmo que as vozes em *off* presentes no filme nos remetam a localizações afetivas do personagem, essas vozes parecem não ser suficientes para enraizá-lo em algum pouso no caminho. O trânsito de Libério é causa, ao mesmo tempo efeito, de um corpo que nunca para de se movimentar - não há lugar possível para o pouso derradeiro. Seria esta uma reflexão mais ampla que inclui o nosso próprio desejo de movimento, intensificado, potencializado, por vezes poluído e congestionado por nós na travessia diária no mundo?

A espacialidade que advém do filme *Trecho* é mais que uma geografia, é o impulso a algo mais incerto, não-sabido, não-dito e uma resistência a uma ocupação derradeira - uma exclamação que paira sobre a desterritorialização do próprio sentido de si. Como vemos na sua última fala no filme, “quando eu tomei a opção [de caminhar] ... opção não, porque isso não é escolha, isso aí é interior, sabe? Foi mais

¹⁹ Termo encontrado em FERREIRA, AB de H. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Editora Positivo, 2004.

pro lado do empurrão. Tá ligado? Empurrão quer dizer, é pra tu ir, tem que ir compadre” (TRECHO, 2006, 00:15:02).

Coreografar os passos. Acompanhar os pés na estrada, ao som ritmado dos carros e da respiração. A travessia do quadro é também a travessia da vida. Uma voz de criança guarda o segredo – sobre a imagem de flores do campo ao vento, ela diz: “nada”. (MAIA, 2012, p.60).



FIG. 3 Print screen do filme *Trecho* (2006) de Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr.

2.4 - O deslocamento menor em *Girimunho*

Apresentar o filme *Girimunho*, a partir deste presente ponto de vista que pretende provocar discussões ampliadas e diversificadas sobre os deslocamentos no espaço fílmico, é ensaiar um certo diálogo que não leva a cabo uma análise sustentada apenas nos grandes e evidentes deslocamentos, mas também, potencialmente, aqueles que colocam em cena um movimento menor, ultrasensível,

por vezes instável, errante, trôpego, incerto, que evidencia muito mais a mutabilidade envolvida na travessia do que o espaço percorrido em si mesmo.

Com isso continuamos o diálogo com Giuliana Bruno (2002) ao trabalhar a noção de afeto, as vísceras do cinema, como sendo um “movimento” pelos mundos que os filmes nos ofertam. A emoção, então, é entendida como um *afeto de transporte* dessa mobilidade singular, suscetível, microcós mica, por vezes invisível, mas tão presente nas relações com o filme. É sempre um risco de captura o exercício de observar os passos invisíveis (ou quase invisíveis), mas estes, quando dados, ressoam no mundo ou, quando entendidos, misturam-nos um pouco mais na vida das coisas vivas. Um tanto de desejo nômade neste viver assenta em nós o que Deleuze (1998, p.31) se inquieta ao falar das viagens imóveis, já que “as fugas podem ocorrer no mesmo lugar”, e que um certo nomadismo em si (ou de si) leva-nos a pensar que somos, em alguma medida, “imóveis a grandes passos”, caminhando até um próximo território a ser preenchido por nossas potências.

Portanto, é a partir dessa perspectiva que apresento *Girimunho* (2011) neste diálogo. O filme, ao abordar a questão da perda no âmbito da relação familiar, especificamente a relação conjugal entre homem – mulher no sertão mineiro, nos insere não somente no drama da saudade como também nos apresenta o noroeste de Minas Gerais e as profundezas da vida sertaneja na cidade de São Romão, bordejada pelo Rio São Francisco, que, praticamente, toma sua importância de personagem no filme. Misto de ficção e documentário, o filme de Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr. propõe um diálogo direto com o mundo por uma forma de contar histórias que desconstrói um certo padrão dramático hegemônico, ao mesmo tempo em que propõe a criação de um espaço subjetivo com profundas referências ao sertão de Guimarães Rosa, sem tirar o pé do cotidiano de São Romão, um povoado do sertão mineiro cujos habitantes da cidade são os próprios atores do filme.

Após a morte do marido Feliciano, Bastú reafirma suas dores e seus desejos perante a perda. A suposta presença do fantasma de seu marido em sua própria casa provoca a manifestação de lembranças, sentimentos, revoltas e afetos que a levam a uma série de transformações e deslocamentos em sua vida, movimentos que recorrem no filme como potência menor, micro-revolucionária, que criam o espaço da contradição e da complexa condição de mulher no sertão mineiro. Ressuscita-se, assim, a aparição dos padrões antigos e já saturados e a possibilidade de

transformação, pela força do girar das águas, de uma nova configuração de seu espaço singular como mulher, como Bastú.

O filme é constantemente habitado por mulheres que desempenham suas funções de organização do ambiente doméstico e das tarefas sociais e familiares, com imagens ou referências à limpeza do quintal, preparação do almoço, confecção e costura de roupas, igreja, temas sobre casamento, paixões, amores e as tradições musicais e orais daquela região. Raríssimas são as referências masculinas – o espaço fílmico é totalmente habitado por essas mulheres. Apesar das alusões estarem intimamente ligadas ao ambiente doméstico e familiar, o filme não reduz suas personagens e suas funções domésticas aos estereótipos femininos comumente representados no cinema. O filme possibilita uma relação singular e profundamente autônoma, e especialmente complexa, entre a tradição sertaneja mineira e o comportamento da mulher frente a essa tradição.

A posição de autonomia dessas mulheres em relação à tradição de uma sociedade firmada no domínio patriarcal pode ser observada constantemente no filme. Quando o assunto é casamento, Bastú apoia a vontade de Branca, sua neta, de não se casar e de morar sozinha para estudar em outra cidade. Em outra cena, as duas conversam sobre a gaúcha, um tipo de pistola, e sobre a vontade de Branca de ser polícia feminina: “Se fosse você, você atirava? Tem medo?” pergunta Bastú, “a senhora era bicha macho pra atirar né?”, responde Branca. Nos festejos, Maria do Tambor lidera a folia com sua voz e percussão e, de frente para um jovem, confirma sua estirpe num trecho de uma cantiga: “eu não sou casa caída nem parede derrubada. Num sou chá de macela pra curar cabeça inchada”.

A forte presença de reproduções simbólicas criadas a partir de cantigas, contos, bailados do sertão mineiro, por vezes marcam a presença de códigos da sociedade sertaneja que reforçam as relações de poder e gênero (*genre*), mas também nos possibilitam observar as ações de desconstrução das mulheres no filme contra tal imaginário masculino e socialmente dominante. Ao passo que *Girimunho* expõe essas tradições, cria e recria, ao mesmo tempo, um espaço subjetivo que se descola destas reproduções normativas e nos apresenta personagens femininas profundamente singulares e contraditórias. Portanto, as representações de gênero padronizadas presentes nas cantigas e nas tradições orais não são suficientes para manter as

personagens no lugar de reprodução do imaginário social, habitado pela mulher submissa e pelo homem dominante. As personagens parecem desengrenar essa tendência na própria ação fílmica, ainda que as cantigas e as tradições continuem presentes.

Se há nesta mulher o seu próprio lugar de dor e de potência ao perder o marido, há no campo fílmico a desconstrução da imagem estereotipada da mulher ferida pela morte do outro, paralisada pela falta, submissa até mesmo às suas próprias emoções. Encontramos, pelo contrário, expressões nada expansivas e por vezes excessivamente ambíguas. O fato de Bastú não nos oferecer traços claros e hiperbólicos da perda, muito comum nos códigos tradicionais do cinema clássico e melodramático, nos coloca de frente para uma personagem altamente complexa e incapturável à primeira vista. A falta de expressão surge não apenas como opção de linguagem fílmica, mas também como constituinte psicológico da personagem, o que traz mais complexidade e instiga as próprias condições de Bastú. Sua reação traz uma potência de ação que firma o caráter de uma protagonista que decide agir por si e que escapa do jogo ritualístico e modelizador da morte, no qual vemos, em geral, as hiperexpressões de choro, angústia e medo no corpo dos personagens. Onde está a ferida em Bastú? Por onde escapam suas angústias? Perguntas que nos aparecem com o risco da complexidade humana e que nos distanciam da visão generalizante da perda.

Esboçadas algumas características gerais do filme e de alguns traços subjetivos dos personagens, iremos adentrar na análise específica que toma como viés as diversas relações entre espaço e mobilidade no filme em questão.

Logo no início do filme, Bastú discute com Feliciano na mesma noite de sua morte. Ao chegar em casa após uma noite de bailado, é Bastú que vai até o vão da porta da sala onde está o marido deitado, assistindo televisão. Seu tom ríspido parece traduzir os moldes de uma relação insatisfeita e transtornada, ao dar cabo a um monólogo ansioso e direcionado ao marido:

Tava no batuque. Eu agora não saio dum batuque [...] Eu que num posso com isso. Aí cê fica. Então é bom que cê fica aí sentado oiando. Até cê cochila. E eu tô lá na boa. Na festa. Dançando. Aí agora vou dá que tem pra dançar (GIRIMUNHO, 2011, 00:07:38. *Transcrição minha*).

Se vemos um claro conflito conjugal desenvolver-se logo nos primeiros momentos do filme, um recurso notável marcado pelos diretores embolsa complexidade na relação de Bastú e Feliciano, quando somos privados de uma aproximação do marido e permanecemos distantes e estrategicamente limitados a um elo subjetivo mais profundo a ele. Esse fato, marcado logo no início do filme, também possibilita pensarmos na relação de mobilidade e independência de Bastú em relação ao marido. O claro contraste de comportamentos entre os dois e a evidência de Bastú a deslocar-se para fora de casa mobilizada por desejos além do âmbito doméstico, traça uma linha tênue desse distanciamento declarado durante a sua fala: enquanto a protagonista refere-se a si mesma como quem “não sai dum batuque”, ao marido são dirigidos metáforas e considerações opostas ao movimento, relativos à monotonia, imobilidade e invalidez (pelo uso excessivo de álcool). Bastú afirma sua insatisfação em relação à companhia do marido e faz questão de marcar sua decisão de deslocar-se para onde o desejo a leva, ao tomar a ida ao batuque como ação em benefício próprio. Ao contrário, o que vemos sobre Feliciano é uma extrema ausência e passividade. Não há ação, não há reação, apenas um silêncio inativo e passivo perante a fala da mulher. Para nós, espectadores, o marido permanece distante, desconhecido – um espectro do drama. Sua ausência parece ser mais concedida no filme que a própria imagem que o define.

Ausência tão referida que se transforma em morte. Bastú não só passa a conviver com tal ausência do marido como também a ser visitada por ela: o espírito de Feliciano parece assombrar seu cômodo de ferramentas. Ela permanece parada e observativa frente a vários destes acontecimentos misteriosos, enquanto reclama, em tom agressivo, palavras direcionadas ao suposto fantasma. Até que, em determinado momento do filme, ela decide reconfigurar sua própria atitude com o misterioso fato e retirar de sua casa as ferramentas, as roupas, os acessórios do marido que ressurgiam “com vida” no seu dia a dia. Mais do que dar partida a um luto truncado em relação ao marido, Bastú revolve o espaço saturado da presença do homem e decide pôr fim, definitivo, na relação com ele – dar fim ao que já estava morto. Desabitatar de sua própria casa essa presença inquietante e criar espaço para a ausência e os deslocamentos do porvir; criar *espaço*.

Juntando as ferramentas, Bastú reafirma sua manobra:

Cê tá muito é manso. Cê vai embora. Aqui a oficina quem vai resolver é ieu. Nenhum homi, bicho homi, não resolve não. Cê já morreu o que é que quer mais que num fala? Num quero mais, já tô cansada. Cansadíssima de ficar escutando conversa fiada de você. [...] O que vem, vai (GIRIMUNHO, 2011, 00:53:56. *Transcrição minha*).

A noção de ambiência criada a partir da decisão da personagem por retirar da casa os pertences do marido instaura no filme uma nova relação com o espaço. Aquilo que fora útil ao marido definitivamente não o é para ela e essa expurgação clareia um novo espaço construído, um lugar conquistado, decidido, emancipado a partir da mobilização da protagonista frente ao luto; mobilização essa entendida como re-ação, deslocamento interno de emoções frente aos rompantes da vida, sendo assim, puro movimento.

A emoção, neste âmbito, está profundamente conectada à noção sutil de mobilidade aqui discutida, visto que é parte de um processo ativo da diegese, como sinal de contato afetivo entre o espectador e o filme - imagens e sujeitos mobilizam e são mobilizados pelo filme. Então, pautados nesse *cinema de afetos*²⁰, vale retornarmos à ideia de Giuliana Bruno (2002) de que o movimento (*motion*) produz emoção (*emotion*), e que, correlativamente, emoção contém em si o movimento, um deslocar-se, um efeito político e geopsíquico. Se olharmos para a raiz latina da palavra emoção, perceberemos claramente uma força motora que traduz a própria ação fílmica: emoção deriva da palavra latina *emovere*, um verbo ativo composto de *ex* (para fora) + *movére* (mover), que juntos significam "mover para fora". Há também a referência desta palavra a um sentido de transporte, deslocamento ou transferência de um lugar para outro.

A emoção, portanto, pode ser entendida como um *afeto de transporte* que permeia toda nossa cultura. Inclusive, porque a origem grega da palavra cinema está aliada tanto ao movimento quanto à emoção. Pensando, então, que o filme é uma forma de transporte – transporte de imagens e emoções – podemos entender o cinema como um tipo de movimento de experiências, uma forma de levar-se, deslocar-

²⁰ Termo a ser discutido especialmente no Capítulo 4.

se pela emoção (BRUNO, 2002). Dessa forma, o movimento cinematográfico carrega consigo um transporte afetivo pelos espaços disponíveis a serem habitados na relação com o filme. E, principalmente, pensando no âmbito do movimento menor, tais deslocamentos sutis suscitam experiências profundamente afetivas e que, provavelmente, um olhar afetado, mobilizado, será justamente aquele capaz de percebê-los.

Para figurar estas reflexões, recorramos ao momento em que Bastú decide recolher e dar fim às coisas do marido e levar para o Rio São Francisco a mala carregada de pertences dele. Com a mala na mão, Bastú vai até a casa de Maria e avisa que está partindo, em segredo, para Urucuia dar fim aos objetos. “Se ele [irmão de Feliciano] num quiser, eu joga no rio. Pelo menos deixa eu sussegada, né?” Ao despedir-se da amiga, Maria abençoa: “Faz essa viagem em paz. Chega lá e encontre o que você quer” (GIRIMUNHO, 2011, 00:59:07. *Transcrição minha*).

Sozinha e segurando a mala, Bastú se põe na estrada. Por dentro do ônibus, os rastros da paisagem ao fundo são especialmente iluminados e o deslocamento toma seu destaque. Um plano aberto revela uma belíssima paisagem do sertão mineiro onde acompanhamos, lentamente, o traço do ônibus sinalizado pela poeira da estrada de terra.

Do chão da estrada, passamos para a água do Rio Urucuia. A fluidez de uma série de deslocamentos criados até agora, desde a rodoviária de São Romão, parece manter-se nas águas translúcidas da corrente do rio. Bastú joga as roupas na água. O movimento da câmera revela, aos poucos, que junto com o fluxo lento, quase imperceptível das águas, vão-se as roupas. Com a sombra refletida na água, ela protagoniza sua própria vontade e dá destino aos objetos do marido na direção que o rio leva. Em determinado momento, o rio suga para o fundo todos os pertences. Acompanhamos, lentamente, o sumir de tudo, as coisas se rendem ao movimento de partida e nada resiste ao desaparecimento.

É ali que se espreita na cena uma intensa mobilidade, não aquela declarada, fabulosa, vasta, até então executada por ela ao tomar a estrada, num ônibus ou num caminho pelas ruas empoeiradas em direção a algo, mas aquele sutil movimento, o menor, que coloca em jogo um empuxo lento, amolecido, dobradiço, compassado, que encharca as roupas e leva para o fundo da água doce aquilo que é por demais

insuportável. Com as águas, vão-se os pares de meia, de calça, de sapato - o par. Fica o ritual de partida, a decisão por si mesma e o adeus ao homem fantasma. As águas ficam cheias e os espaços potencialmente vazios; fica a ausência como ímpeto de ação por si.

É fato que a intensidade emocional desta cena possibilita que a percepção de um movimento interior, sutil, seja metaforizado pelo deslocar daquelas roupas. Estariam todos em movimento? A personagem no abalo da partida, o filme em seus arranques afetivos e o espectador nas correntes agitadas que habitam a tela e o mundo?

É nesse sentido que Bruno ressalta não apenas o movimento de corpos e objetos na tela de cinema, ou o fluxo de movimento da câmera, ou qualquer outro tipo de deslocamento de ponto de vista. Para ela, o filme cria sua mobilidade não somente através das coisas vistas, mas também através de seu próprio espaço singular, *emotional space* (p.256). O filme move, e fundamentalmente nos “move”, com sua habilidade de afetar e multiplicar afetos. As próprias referências comumente usadas para expressar a experiência de con-tato emocional com o filme ressaltam essa prática de sermos movidos pelas imagens em movimento – o transporte de afetos está na nossa própria linguagem cotidiana quando expressamos que determinado filme “mexeu comigo”, ou que se sente “abalado”, “balançado”, “mobilizado”, “tocado” por ele, entre outras das muitas claras confissões de quando se atravessa e é atravessado pelo filme. Como na condução arquitetônica, o movimento do filme direciona uma travessia, um itinerário de passagem, o ingresso a uma cartografia cujo transporte é, no fim, a própria emoção - *motion is emotion* (BRUNO, 2002, p.58).

É a partir do momento em que Bastú decide recolher e dar fim às coisas do marido, que as condições de mobilidade das cenas, proporcionadas pela atitude da protagonista, tomam um novo fluxo e um dinamismo mais evidente, com o deslocamento da personagem a outro lugar/território motivado por algo.

De volta à sua casa, acompanhamos a transformação dos espaços vazios em novos territórios. Um estendido plano-sequência leva nossa atenção para o que se move, potencialmente, naquele lugar: Bastú percorre os vácuos da casa com sua máquina de costura até chegar na antiga sala de ferramentas do marido. A reconfiguração do espaço da casa, marcada principalmente pelos deslocamentos

discretos da personagem, sem excessos dramáticos, sejam internos ou externos, e de seus objetos, agora traça novos desenhos dessa geografia interna que reconstrói o senso de um novo lugar para aquele antes saturado e sem vida (a própria relação com a luz reafirma isso: antes havia a predominância de sombras, baixa luz, noite; agora sol, dia e amplitude). Trata-se de um mundo conquistado, único, próprio.

Se o espaço é conquistado, tal movimento marca seus efeitos por todo o transcorrer do filme. É o que se percebe na cantiga entoada por ela em cima de uma bicicleta ergométrica, em meio à gargalhadas, dando corpo à um irônico percurso aparentemente fixo, mas internamente expansivo por seu próprio campo reestruturado: “Essa noite eu não dormi/ Só pensando em ti / Vou deixar de te amar / Pra poder dormir” (GIRIMUNHO, 2011, 01:09:20. Transcrição minha). As pedaladas vibrantes parecem movimentar suas forças para além do próprio corpo e ressoar pela casa e pelos trajetos por ela escolhidos e já realizados. A imagem em sequência de um vento forte na estrada de terra dá forma a um redemoinho de vento que celebra a estrada como traço simbólico das transformações de Bastú – a evidência de sua mobilidade tanto em relação às reconfigurações de seu caráter quanto àquelas que se traduziram em movimento no espaço, sutis ou não, motivadas por suas ações e emoções internas.

Fogos de artifício e música: há motivos para festejos. Porém, no meio disso, Bastú pega a direção do rio e entra na escuridão da margem. Na pouca luz, podemos sentir o remar de Bastú até sumir definitivamente no escuro. Um barco é visto no meio do breu carregando nas águas a poesia da falta, que suspende o ritmo de alegria e nos insere num campo de nostalgia e pesar: “Ô leva eu, minha sodade/ Eu também quero ir” (GIRIMUNHO, 2011, 01:19:00. Transcrição minha)²¹. O barco sai do quadro e ficamos na escuridão.

O sentido reservado às sombras e à escuridão é constantemente atrelado ao suspense e convoca ambiguidades. O filme autoriza as contradições da perda e insere a possibilidade tão diversa de considerar a personagem como sujeito sem definição integral possível, descentralizada de um caráter único, linear e convicto, partindo para contrastes, ambiguidades, ambivalências e ações duvidosas. Permite, portanto, que

²¹ *Ô leva eu, minha sodade/ Eu também quero ir/ Minha sodade/ Quando chego na ladeira/ Tenho medo de cair.* Composição de Tito Guimarães/Neto/Alventino Cavalcanti. **Os Cantores de Ébano**. São Paulo: Atracção Fonográfica, 2003. 1 CD.

a falta do marido seja expressão de um vazio potente e emancipatório e ao mesmo tempo seja vazio do outro, seja saudade, seja a dura morte: de si e do diverso.

Parada em frente à imensidão das águas do Rio São Francisco, Bastú vai em direção à correnteza. Por ela, iria até no mais profundo das águas, mas o medo a paralisa. A visão iluminada de dois peixes dourados a trouxe de volta para a terra com os pés no caminho do que a move. De volta ao terreno inconstante que lança Bastú ao encontro com seu próprio itinerário incerto, líquido, incapturável, como nas suas últimas palavras no filme: “a gente não começa, nem acaba. A gente não é nem véio, nem novo. A gente vive” (GIRIMUNHO, 2011, 01:24:06. Transcrição minha).

Diante a tudo isso, podemos pensar que o filme traz à tona a mobilidade como potência, como performance de trânsito num espaço particular, único, raro. É o lugar do movimento sutil nas cenas do filme que dão cabo ao lugar de Bastú, como mulher, como esposa, avó e como diversos outramentos possíveis em suas múltiplas localizações e desejos. A fruição desta mulher provoca a potência de sua própria potência. Provoca a reflexão de seu lugar complexo, contraditório, vulnerável às forças do “girar do redemoinho”²² e nos convoca à reflexão do espaço e da mobilidade destinados a ela no campo fílmico, da narrativa à estética.

²² Como consta na sinopse do filme: “duas senhoras no sertão mineiro fazendo o redemoinho da vida girar”.

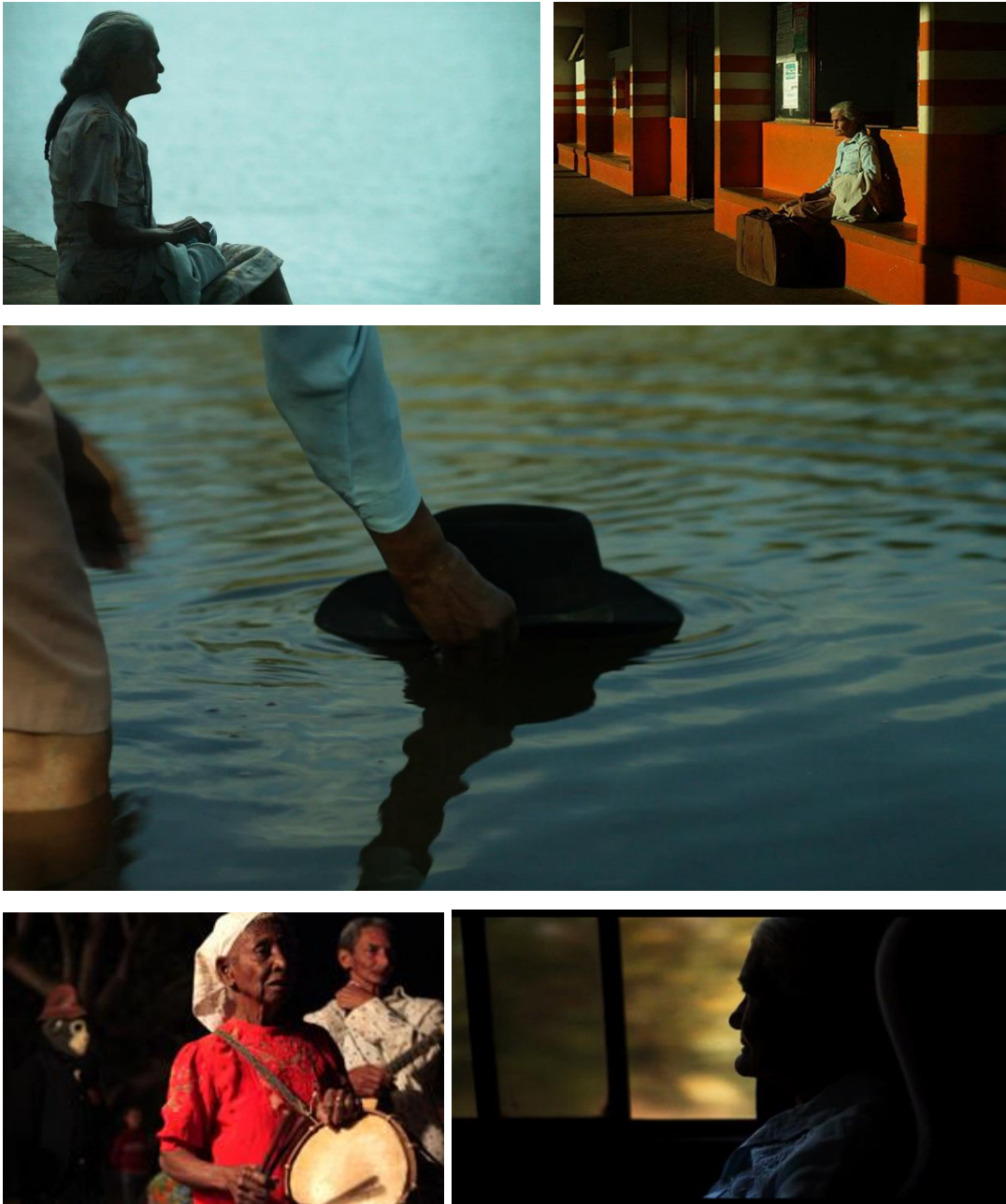


FIG 4. *Print screen* do filme *Girimunho* (2011) de Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr.

CAP 3

ARQUITEXTURA DO ESPAÇO FÍLMICO: ENSAIO PELAS VIAS DO VIVIDO NO SERTÃO MINEIRO

De todo o modo, “sair de si” em direção à realidade do outro é sempre querer transpor uma distância, superá-la e, ao mesmo tempo, reafirmá-la, sustentá-la.

André Brasil

Sertão: estes seus vazios. O senhor vá. Alguma coisa, ainda encontra.

João Guimarães Rosa

3.1 - Aderir ao movimento

Logo no início de seu livro, no prefácio à edição brasileira de *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade* (2008), a autora Doreen Massey discute a relação entre os elementos teóricos que compõe o terreno acadêmico e a vida prática, evidenciando o teor de desafio em traduzir os eixos do mundo num sistema de pensamento. Nesse desafio, o que parece interessá-la não são os percursos puramente intelectuais e significações por demais fechadas, mas sim as intensidades e os vetores do espaço que nos direcionam para o mundo vivido. O empuxo para os fatos do mundo seria, então, a base de uma efetiva produção teórica como ela mesma diz: “para mim, é frequentemente através da reflexão sobre algum acontecimento comum [...] aparentemente insignificante que chego a novos entendimentos ‘teóricos’. A ‘teoria’ surge da vida” (MASSEY, 2008, p.16).

Sensibilizados pelos estudos de Massey (1994; 2008) e Giuliana Bruno (2002) discutidos no capítulo anterior, várias questões ficaram, de certa forma, como uma “pendência de ação no corpo”, uma atração para a vida, para a prática e exercício de vários desses pontos que nos inspiraram nas leituras dos filmes anteriormente. De

todos os pontos levantados até agora, há um conteúdo apresentado por Massey que traduz claramente essa inflexão à prática: *só é possível haver espaço quando há relação*.

O que significaria findar as relações no/com/pelo espaço que não ficassem apenas restritas aos quadrantes do papel, nas bordas das palavras e nas afirmações diretivas desses autores? Como seria levar quase ao estiramento máximo a linha flexível entre o filme, o mundo e a escrita? Como encontrar, no relance da vida prática, um certo trajeto (ou trejeito) do filme, que mais parece um componente imaginário do que de fato uma localidade?

Me dispus, assim, à criação de um determinado arranjo, um *princípio de passagem*²³, que possivelmente me levaria até a pequena cidade de São Romão, local onde se realizaram boa parte das gravações do filme *Girimunho*. Assim criado, entrei num jogo de acasos, surpresas e sincronias que eram a base dessa mistura do filme na realidade. Sem utilizar quaisquer ferramentas digitais ou impressas de localização, deslocamento e acessibilidade à geografia que estava prestes a adentrar, iniciei o percurso de aproximadamente 450 km pelo norte e noroeste de Minas Gérias, região do sertão mineiro figurada pelos imaginários e pelas vivências de Guimarães Rosa, especialmente na obra *Grande Sertão: Veredas*. Nessa proposta de percorrer o sertão e algumas vilas e comunidades mineiras, inspirado pelo filme de Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr., que relações de *atravessamento* seriam possíveis? E as miradas imaginárias, as minhas paisagens internas e aquelas externas que eu encontraria?

Mas antes dessas perguntas, uma outra é ainda mais importante: por que escolhi este filme e as discussões acerca de *Girimunho* para adentrar na referida prática de espaços e mobilidades? A resposta é clara: não só pela atrativa riqueza material e geográfica do sertão mineiro, especialmente pelas infinidades de relações geoespaciais e geopoéticas que são possíveis ser pensadas, mas, também, pelo desafio que *Girimunho* vem nos apresentando acerca do *deslocamento menor* como possibilidade de inscrição potente no nosso pensamento e na nossa prática no mundo vivido, tanto quanto, também, no cinema e na arte em geral.

²³ Termo inspirado a partir das explanações de Massey (2008) acerca das *cartografias situacionistas* (sobre este último termo, reservamos um subcapítulo especial).

Para tudo isso, apenas uma direção veio como rumo: a de que era preciso, de fato, estar em *relação* para que surgisse, assim, os *espaços* possíveis, a partir dos fluxos e refluxos da experiência imersiva no sertão mineiro. Testemunhar em alguma medida, em conjunto, a criação de espaços enquanto se atravessa a realidade do filme e do mundo, enquanto se trilha o chão de poeira vermelha sertaneja. Descobrir, reinventar, (re)passar e inaugurar caminhos enquanto se está às voltas do rastro do filme. Por um itinerário incerto, outras imagens além-filme vão sendo reconstruídas.

Nessa condição vivencial, pautados, neste caso, na relação do filme com a vida, as diversas práticas de mobilidades criam, por si só, diversas formas singulares de experimentação do espaço – cria-se um entrelaçado de contornos que marcam nosso território social, nosso campo de convivência e de tráfego plural (MASSEY, 2008). É nessa arena das “geografias imaginárias”²⁴ que o indivíduo pensa, cria, recria e imagina os espaços possíveis em seu cotidiano, a partir das relações que trava com o mundo. O desenho deste mapa interno para as relações externas é traçado por cada singularidade.

Que desenho subsiste em meio ao percurso que escolhemos realizar no mundo? Que imagem se cria ao entrarmos em *con-tato* com outros territórios? O que é possível frente ao espaço sempre aberto das trocas subjetivas?

Este capítulo pretende refletir sobre as diversas formas de percepção do espaço vivido a partir das relações com o cinema. O mapa realizado por mim nesta pesquisa mistura-se, confunde-se e difere-se da rota/roteiro do filme *Girimunho* - o trajeto realizado relaciona-se, muitas vezes, com o mapa imaginado e, assim mesclados, trafegamos por diversos caminhos desde uma geografia árida e quente do cerrado até o retorno à mais sutil poética da imagem em movimento na tela.

Ao invés de seguir o roteiro do filme e visitar somente os elementos explorados pelos realizadores, esse exercício, como um ensaio-vivência de campo, coagula uma escrita que pretende acionar uma certa disposição para o presente, para o aqui-e-agora dos momentos encontrados pelo caminho que concorrem para uma certa herança do instante: perambular o cenário, aderir ao movimento, fazer um filme com o corpo e com a escrita, um novo filme, por cinema e por afetos, vivo, e fazer o possível com o que foi feito no momento das relações. Assim, teremos uma travessia pelas

²⁴ SAID, 1990 *apud* HALL, 2003, p. 19.

comunidades através das condições de relação e de espaço criadas nesses contatos. No campo da escrita, estaremos voltados, especialmente, para um aprofundamento nos estudos de Doreen Massey e os reflexos das discussões anteriores de Giuliana Bruno. Trabalharemos o escopo desse processo a partir de uma atenção especial para a noção de *cartografias situacionistas* de Massey, como fundamento-chave de inscrição e escrita das experiências de mobilidade pelo sertão.

Pensamos, por fim, numa travessia pelo vivido que constrói para o além-filme efeitos desse protocolo de deslocamento: a partir do filme, ir para o mundo, ou, a partir do mundo, descobrir, recriar e multiplicar o filme. E ir além: estaríamos nós escavando o filme até cair no mundo, até estirar as zonas do imaginário, percorrendo a ponte em direção a uma determinada prática de relações no cotidiano?

A partir desses recursos, podemos acompanhar o surgimento de um espaço próprio inspirado pelo filme (mas não “do” filme), um mapa relacional que deixa às claras os frutos dos encontros construídos naquelas localidades (e não-localidades). Mais uma vez, logicamente, estaremos pautados pela noção de *cartografias situacionistas* e do princípio especial de que para haver um *espaço* possível e potente, é necessário que haja *relação* e para que haja relação, é necessária a *mobilidade* (emoção e trocas de afeto) - um traçado afetivo entre os diretores, os atores sociais, espectadores e, neste caso, o pesquisador-experimentador da escrita, num conjunto que evoca não só o voyeur, mas o *voyager* pensado por Giuliana Bruno (2002), que testemunha, lê, atravessa e é atravessado por essas intensidades que emanam do ambiente fílmico. Viajemos, pois, em direção à borda do filme, “ao lado de lá”, além-mundo, ao “ser tão mundo” de Guimarães Rosa.

3.2 - Cartografias situacionistas: o mapa não é o território

Em grande parte do desenvolvimento da filosofia, o *tempo* foi largamente pensado, conceituado e refletido a partir de nossas experiências existenciais cotidianas. Com isso, uma certa subjugação do *espaço* fora praticada, especialmente ao concebê-lo como um “recorte estático através do tempo, como representação,

como um sistema fechado e assim por diante” (p.94). Logo, frente às diversas teorias e sistemas intelectuais de pensamento, muitos discursos hegemônicos sobre o espaço distanciaram suas reflexões dos eixos da própria vida, como estratégias espaciais (na verdade, antiespaciais) para evitar o desafio do espaço como uma multiplicidade - “e isso faz emergir o aspecto do espaço praticado, que é sua construção relacional, sua produção através de práticas de envolvimento material. Se o tempo se revela como mudança, então o espaço se revela como interação” (MASSEY, 2008, p. 97-98).

Assim, pelo ponto de vista da construção relacional do espaço,

A experiência não é uma sucessão internalizada de sensações (pura temporalidade), mas uma multiplicidade de coisas e relações, então sua *espacialidade* é tão significativa quanto sua dimensão temporal. Trata-se de defender um modo de ser e pensar de outro modo – pela imaginação de uma atitude mais aberta, pela (potencial) mentalidade aberta da subjetividade praticada. (MASSEY, 2008, p. 94 – destaque da autora).

Nesse ponto a autora insere uma reflexão notável que inclui os processos de subjetivação nos próprios processos da espacialidade do mundo, onde as “multiplicidades coetâneas de outras trajetórias” e a “necessária mentalidade aberta” colapsam num fruir de uma *subjetividade espacializada*.

O que o espaço nos proporciona é a heterogeneidade simultânea; ele retém a possibilidade da surpresa, é a condição do social em seu mais amplo sentido e o prazer e o desafio de tudo isso. (MASSEY, 2008, p. 157).

Pensando, então, num princípio/recurso que ajude a modular as correntes desta experiência (a de encontrar-me na espacialidade vivida e imaginária do filme), avançaremos no diálogo sobre as práticas espaciais no contexto do mundo, tomando especificamente a defesa de Massey acerca do espaço como algo aberto e relacional e que mobiliza, natural e inevitavelmente, as mais variadas ocorrências, exames, avaliações, reflexões, práticas e inscrições no mundo. Sendo assim, deixamos de entender o espaço apenas como uma “multiplicidade discreta de coisas inertes”

(p.160), para dissolvê-lo em inacabáveis esferas de práticas e processos, como “produto contínuo de interconexões e não-conexões” (MASSEY, 2008, p.160).

Essas ideias auxiliaram diretamente o exercício de visitação de algumas locações do filme, nos “espaços abertos” de Girimunho e daqueles imaginários propostos pela narrativa, que colapsaram, todos, na experiência e no contato vivido. A imprevisibilidade, o desencontro, o inimaginável, assim como os fatos sincrônicos, os enlaces, destinos, retomadas e julgamentos do percurso pelo espaço respondem, por um caminho incerto, as questões que são levantadas pelas contribuições de Massey.

A partir do momento em que se abandona o uso de mapa, GPs e quaisquer outras ferramentas de localização e deslocamento espacial no processo dessa vivência, outras possibilidades de reconhecimento do território passam a ser investigadas e inventadas. Neste caso, a aposta estava claramente sustentada nas relações, em um itinerário aberto de encontros e conversas, prosas e “causos” do interior do sertão mineiro que desdobraram as relações entre memória, tempo e espaço. Caronas, pontos de referências, postos de gasolina, placas, pensões e bares tomaram um destaque inevitável. Todas as situações (situação no sentido de “situar-me” em um ponto no espaço) eram como transições, travessias, saídas de um lugar em mim no “aqui” para um espaço no outro “dali”. Os recursos do diálogo que se aprimoravam durante o caminho, verbais e não-verbais, soavam como possibilidades de movimento, passagens, através de mim para aquele de lá. E assim, de “outro” em “outro” ir chegando a lugares possíveis.

A experimentação do espaço vivido está no jogo traçado para definir as rotas pelos encontros na comunidade. Portanto, parti de um jogo que recusa um ponto de partida temático e com roteiros previamente definidos, para um fluxo que não se encerra em listas, mapas e ou qualquer ferramenta de controle. Por se tornar aberto à relação, às perguntas, às dúvidas no caminho, este jogo, como um *princípio de passagem*, ia balanceando os novos terrenos singulares a serem visitados. Um estado de experiência e experimentação acerca do espaço e da mobilidade que desperta (especialmente o corpo) para as relações do filme com o mundo vivido e, assim, ressoam novas informações e novas possibilidades de encontro com a realidade criada por *Girimunho*. Sair, portanto, do eixo do discurso puramente intelectual, poder dobrar-se em outros ângulos e criar novas condições de percepção e

aprofundamento. Mas, de tudo isso, o principal: apenas colocar-me em movimento, sentir o corpo nas relações de escrita-filme-mundo.

São Romão não era um destino ortodoxo e necessariamente certo. Todo deslocamento, a partir desta disposição de colocar-me em movimento juntamente com outros, já seria uma experiência espacial com *Girimunho*. Pois, a abertura ao porvir resgataria, por si só, os âmbitos do filme em solo sertanejo, absorvendo todo um mundo além do retratado na tela. Um mapeamento subjetivo, afetivo e imaginado era construído no passo das relações com o campo da vivência. Surpreendentemente, os trajetos pelas relações, entre pessoas e espaços, criavam esboços sempre abertos de uma experiência que produzia seu próprio rastro num conjunto inconcebível de sincronias. Nesses rastros dos encontros, simultaneidades temporais e espaciais traçavam um desenho no mapa subjetivo que ia sendo criado. Evidentemente, pensamos aqui na possibilidade de um movimento que não se transforma em uma linha estática e dura como nos mapas convencionais²⁵.

De certo, fugimos da essencialidade e totalidade dos mapas clássicos estruturalistas, onde tudo é previsível, destinado e predeterminado. A noção estrutural declarada pelos mapas clássicos, hegemônicos há quinhentos anos, mas ainda evidente nos dias de hoje, traduz uma tentativa de invenção e captura de um mundo domável frente à confusão de um todo que se reajusta a cada milésimo de segundo. Tudo estaria, então, preso em uma “uniformidade singular que o mapa clássico reivindica” que transmite os efeitos daquilo que é pensado, obviamente, como tecnologias de poder e controle social. O espaço, portanto, como assegura Massey, não é um mapa e o mapa não é espaço, é apenas uma representação das vias de acesso ao mundo. (MASSEY, 2008, p.160 – 165).

Mas dentro do entendimento dominante de espaço do mapa “comum” no Ocidente, hoje, o pressuposto é, precisamente, de que não há espaço para surpresas. Exatamente como quando o espaço é compreendido *como* uma representação (fechada/estável) (a “especialização” através da qual “surpresas são evitadas”, De Certeau, 1984, p.89); assim, nessa representação de espaço nunca perdemos o caminho, não somos, jamais, surpreendidos por um encontro com o inesperado, nunca enfrentamos o desconhecido. (MASSEY, 2008, p.165 – destaques da autora).

²⁵ Baseado na afirmação da autora sobre a esfera do mapa: “Um movimento [no mapa clássico] transforma-se em uma linha estática (MASSEY, 2008, p.162).

Sáímos, então, da superfície plana das estruturas do mapa e chegamos na inflexão destas representações, em dobras de incertezas, vácuos e equívocos, não de um mapeamento rígido, mas de uma *cartografia* potencial que toma os espaços em suas amplitudes de passagens como ações efetivas e práticas. Neste âmbito de propor uma alternativa à linha estática do mapa, Massey nos apresenta um conceito especial que será seguido neste trabalho como reafirmação de nossos argumentos construídos com base na comunidade de São Romão. Trata-se da direção norteadora das *cartografias situacionistas*, que favorecem um rompimento efetivo com as ideias agregadoras e totalitárias de alguns mapeamentos e nos inserem num campo mais amplo de possibilidades de discussão espacial e de mobilidade atreladas, neste caso, ao filme. Na visão da autora:

As cartografias situacionistas, na medida em que ainda tentam retratar o universo, mapeiam esse universo como não sendo uma ordem única. Por um lado, as cartografias situacionistas buscam *desorientar*, *desfamiliarizar*, provocar uma visão a partir de um ângulo inusitado. Por outro lado, [...], buscam expor as incoerências e fragmentações do próprio espacial. (MASSEY, 2008, p.162).

Trabalhamos, logo, um universo momentâneo, instantâneo, surgido pelas combinações ali presentes, nos recortes das relações criadas e que favorecem um sentido espacial baseado exclusivamente nas relações interpessoais e locais, já que tudo se dá no suporte físico do lugar.

Esse tipo de cartografia insere sempre a possibilidade de descoberta, na ordem da revelação e da surpresa, do que não é possível vislumbrar em mapa algum (mesmo os mais tecnológicos, com informações avançadas, como os aplicativos para celular e computador: Google Maps, Google Earth, Waze, SkyView, SkyMap, entre muitos outros), como as pontes quebradas da realidade, as torções do espaço urbano, as paragens singulares de algumas estradas, a devastação silenciosa do agronegócio e as tensões comunitárias de alguns cantos inóspitos do planeta. Nisso reside a suposição de que há sempre uma *terra não inscrita*, conforme aponta Spivak (1985, p.133 apud MASSEY, 2008), seguida por uma série de *apagamentos* no desenho do

mundo que escapole à qualquer tecnologia de mapeamento e limitação de itinerários. Esses “apagamentos imperfeitos são, por sua vez, uma fonte de esperança para a reconstituição ou reinvenção do mundo de pontos de vistas nativos e não eurocêntricos” (RABASA, 1993, p.181 *apud* MASSEY, 2008, p.164).

Essa abertura ao acaso, presente nas práticas das cartografias situacionistas, vale destacar, é fundamental para não incorremos numa afixação com os conceitos intelectuais de uma metodologia fechada. Principalmente, para que a desconstrução e reinvenção das nuances práticas acerca do espaço e da mobilidade não sejam prejudicadas por um excessivo investimento na teoria em detrimento às situações realmente experimentadas no espaço. Conforme Massey, o exercício puramente intelectual do espaço só possibilita a nossa inserção dentro da “imaginação de superfícies – ele falha em dar vida às trajetórias que co-formam esse espaço” (MASSEY, 2008, p. 164).

Então, continuemos compreendendo que o sentido de espaço aqui trabalhado introduz a possibilidade de exercitar o princípio da cartografia como prática espacial pelo sertão mineiro e pelos espaços imaginários do filme *Girimunho*. É evidente, neste ponto, conforme aponta Massey, que “esta arena do espaço não é um terreno firme para ficar. Não é, de forma alguma, uma superfície”. (MASSEY, 2008, p. 160)

Trata-se do espaço como a esfera de uma simultaneidade dinâmica, constantemente desconectada por novas chegadas, constantemente esperando por ser determinada (e, portanto, sempre indeterminada) pela construção de novas relações. Está sempre sendo feito e sempre, portanto, em certo sentido, inacabado (contanto que "acabado" não esteja na agenda). (MASSEY, 2008, p. 160).

Pensamos, assim, de certo modo, que este trabalho alimenta-se de um necessário espaço da cartografia enquanto propõe uma cartografia do espaço, descoberto e relacionado, um universo recortado. “‘Espaço’, então, não pode ser, jamais, aquela simultaneidade completa na qual todas as interconexões já tenham sido estabelecidas”, na qual cada lugar já esteja ligado a todos os outros, pois “há sempre conexões *ainda a fazer* justaposições ainda a florescer em interações, ou não, elos potenciais que podem jamais ser estabelecidos. Resultados imprevisíveis e histórias

em curso”, eis o desafio da cartografia (MASSEY, 2008, p.160-161 - destaque da autora).

As cartografias situacionistas, por fim, procuram pensar em sentido rizomático, relegando as intensidades presentes no vivido ao campo aberto das ligações e cruzamentos situacionais, “lutando para abrir a ordem do mapa” (MASSEY, 2008, p.165). O rizoma, provavelmente um dos termos mais famosos de Deleuze e Guattari (1995), instiga a expansividade e conectividade dos pontos sem que eles possuam traços de mesma natureza. Logo, um ponto qualquer se liga a outro ponto qualquer e põe em jogo relações muito diferentes entre si. Conforme os autores, citado no livro *Vocabulário de Deleuze* (2004) de François Zourabichvili, “o rizoma não se deixa reduzir nem ao Uno nem ao múltiplo... Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes, de *direções movediças*” (DELEUZE & GUATTARI, 1995 *apud* ZOURABICHVILI, 2004, p.51 – destaque meu)

Uma experiência rizomática, dentro do campo da cartografia, parece suscitar, enfim, um mundo aberto ao múltiplo e às forças que habitam a nossa descoberta do mundo. Um conjunto de pontos e direções que marcam os rabiscos de um mapa subjetivo, *arranjos-em-relação-um-com-o-outro*²⁶, que é efeito da existência de uma multiplicidade de trajetórias de um universo recortado.

3.3 - Então, o movimento: princípios de passagens pelo sertão mineiro

Este impulso de ir a campo, aberto ao inesperado e absorver as forças novas como possíveis rotas, evoca a necessidade de firmar uma escrita que não se localiza facilmente numa ordem predeterminada, de solidez acentuada, ao mesmo tempo em que procura não deixar escapar seu conteúdo numa evasão completa por abstrações e fabulações que retiram do chão a sola do mesmo pé que vem trilhando este projeto. Pois, neste capítulo, não buscamos um levantamento estatístico ou um modelo intelectual rígido sobre o espaço e mobilidade e sua relação com o cinema, e muito menos uma mera uma narrativa de viagem, em busca de um herói ou heroína, em

²⁶ MASSEY, 2008, p.166

particular. Trata-se do encontro com uma multidão de destinos, dizeres, hábitos e fazeres claramente identificáveis em determinadas rotas e que serão pinçadas, umas e outras, para dentro desse decurso escrito, simbolizando algumas das experiências que foram se apresentando na medida em que eu me apresentava à experiência.

Desta forma, podemos nos perguntar, novamente, *que desenho subsiste em meio ao percurso que escolhemos realizar no mundo?* Pensando na ideia de Massey, de que o mapa não é o território, podemos, ainda assim, lançar uma possibilidade simbólica de exposição deste trajeto percorrido com os rastros desses encontros? De fato, metaforicamente ou não, o efeito de toda essa experiência sempre me pareceu um risco.

Por isso, proponho uma representação abstrata do percurso realizado. A imagem “possível” do trajeto, sem o contexto do mapa, transforma-se numa proposta de absorção de um “estado”²⁷ de espacialidade em processo aberto, esboço de encontros, sensações abstratas das linhas e das dobraduras, desenhadas pela sequência não-linear de encontros, diálogos e ocasiões que foram me levando até São Romão. Apesar do foco nesta cidade, ela não se traduziu como ponto fixo de chegada e de partida, pois não era certo que eu encontraria meios de chegar até lá. Então, a experiência de deslocamento por aquela região traria, por si mesma, esse contato além-filme e novas reflexões acerca do tema espaço e mobilidade atrelados à arte e ao cinema.

Partindo da Vila Sagarana (distrito da cidade de Arinos - MG), aproximadamente 250 km de Brasília, embarquei numa série de encontros, sincronias e eventos que formaram as estruturas de toda a experiência aqui narrada. Ao iniciar esta jornada, tais sequências destinariam todo o processo de encontro e relação com aqueles que me levariam até algum lugar desconhecido no sertão ou até a cidade de São Romão.

Ainda era escuro quando os trajetos começaram. Especialmente neste ano (2016), após cerca de oito a nove meses de intensa seca na região, apenas em janeiro houve um significativo aporte de chuvas, fator preocupante para os sertanejos. No dia de partida, havia uma grande tempestade na Vila Sagarana, ponto de partida e início da experiência. Minha intenção era de começar a fazer valer os princípios de

²⁷ Conforme aponta Rosane Preciosa (2010), de que não se trata de uma busca por territórios, mas “estados de território”.

deslocamento quando eu já estivesse dentro da região sertaneja, com suas nuances e características que, por vezes, diferiam-se de tudo que eu já havia experimentado. Essa região sertaneja é também conhecida como a região geográfica de algumas obras de Guimarães Rosa, especialmente uma das mais impressionantes, o Grande Sertão: Veredas. Logo, é uma região profundamente envolvida no lastro imaginário, deixado pelo povo e fortalecido por Guimarães e também pelos diversos projetos e estudos em torno das paisagens culturais que revelam um sertão incrivelmente rico. Sagarana é uma vila com cerca de 400 habitantes e 126 famílias, foi o primeiro assentamento do estado de Minas Gerais e o segundo do país. Recebeu este nome em homenagem à obra “Sagarana” de Guimarães Rosa que, por sinal, um dia confessou, em uma carta enviada ao amigo e também autor João Condé, o motivo de ter escolhido essa região como espaço de seus imaginários:

Àquela altura, porém, eu tinha de escolher o terreno onde localizar as minhas histórias. Podia ser Barbacena, Belo Horizonte, o Rio, a China, o arquipélago de Neo-Baratária, o espaço astral, ou, mesmo, o pedaço de Minas Gerais que era mais meu. E foi o que preferi. Porque tinha muitas saudades de lá. Porque conhecia um pouco melhor a terra, a gente, bichos, árvores. Porque o povo do interior — sem convenções, “poses” — dá melhores personagens de parábolas: lá se veem bem as reações humanas e a ação do destino: lá se vê bem um rio cair na cachoeira ou contornar a montanha, e as grandes árvores estalarem sob o raio, e cada talo do capim humano rebrotar com a chuva ou se estorricar com a seca.²⁸

E assim começou uma série de desafios de deslocamento pelo interior desse sertão. Em linhas gerais: Sagarana, Riachinho, Urucuia, Veredas, Riacho, São Romão, São Francisco, Riacho das Gameleiras, Arinos. Pelo menos nove localidades; três caronas; duas balsas; quatro ônibus; uma ponte quebrada em plena tempestade; muita lama e percursos a pé, resumiram algumas das circunstâncias que favoreceram diversas relações em torno dos 450 km percorridos.

Que relações foram essas? Em sua maioria, laços inéditos e amigáveis, especialmente por se tratar de uma região profundamente afetuosa (no sentido de deixar-se ser afetado e tocado pelo outro) e ligada aos laços sociais — “povo sem convenções e poses”, como afirmou Guimarães no trecho anterior. Os sertanejos que

²⁸ Trecho disponível em: <http://www.cordisnoticias.com.br/2016/02/carta-de-guimaraes-rosa-conta-os.html?m=1> Acessado em: 02/03/2016.

se apresentaram no caminho, em sua maioria, mantinham uma admirável atenção e um compromisso especial com a oralidade, as famosas “prosas” e “causos” tradicionais da região. Portanto, as sincronias eram facilitadas por esse modo de vida mineiro sertanejo, em que dificilmente eu ficaria sem informação ou perdido por muito tempo - de fato, mapas ou GPs não me trariam as relações que eu estava criando ali.

As informações que surgiam daqueles encontros iam montando certo senso de espacialidade e localidade daquela região, ao mesmo tempo em que eu ia adentrando pelo interior desértico de areia fina: soube de pessoas lendárias, como um milionário que desvirginou 30 mulheres e que comprava vacas para dar aos urubus, ou pessoas que eram desapropriadas pelo aumento das fazendas responsáveis pelo devastador efeito do agronegócio na região, homens que compravam moças, pessoas que viam bolas de fogo os acompanharem pela noite, histórias de coronéis, índios e escravos, soube das aparições dos Caboclos D’água nas margens do Velho Chico e sobre os riachos secos que eu encontrava pela estrada, secos justo em tempos de chuva, e tive a informação estupefaciente de que havia oito caminhões-pipa distribuindo água naquela região, ironicamente, banhadas pelo Rio Urucuia e pelo Rio São Francisco - dois dos maiores rios da região. A Vila Veredas apresenta, hoje, seus maiores poços de água cristalina vazios e secos. Tudo como um efeito inconcebível do crescimento das fazendas de agronegócio nos sertões do país e que vem chacinando, silenciosamente, a riqueza de todas essas regiões brasileiras – fruto da destruidora política de espaço vigente em nosso país atual. Mas, ainda assim, há soma de resistência naqueles lugares e a luta pela terra só é mais uma das guerrilhas que muitos destes povos assumem. O tema da terra e a luta contra o agronegócio dariam uma nova e extensa tese nas relações de espaço e mobilidade em jogo nos sertões brasileiros.

Relações criadas e observadas nestes trajetos que instigam, então, a tomar essa itinerância com um corpo dirigido para a experiência do presente e da presença, em *lugares-momentos*, por uma marcante “tendência a focar as coisas no processo de se tornarem outras” e deixar que esta travessia seja mesmo sentida e observada. (TOWNSEND, 1992, p.122 apud MASSEY, 2008, p. 27).

Se a ponte, em si, para a realidade, em detrimento de um filme, passa a ser a nossa experiência integral (unindo corpo, mente, afetos, entre outros.) com o mundo, qual seria, então, o resultado de uma tentativa de tradução de alguns desses

movimentos e relações criadas durante o meu percurso no noroeste de Minas Gerais? Nada seria possível, em relação à traduções e narrativas diretas dos acontecimentos, sem que busquemos bordejar alguns sentidos e sensações a partir de metáforas artísticas e visuais.

Não é necessário, dessa forma, saturarmos aqui de narrativas, descrições e ambientações de várias espécies acerca de todas essas ligações. No próximo título, criamos um aporte simbólico e ao mesmo tempo informativo sobre como se deu o deslocamento pelas comunidades sertanejas. Mas, para não perder-nos na magnitude de todos esses eventos, foi feita uma opção especial por “notas, recortes e indefinições” acerca do meu percurso até chegar em São Romão. Nesses recortes, priorizaremos o laço especial entre o espaço e a mobilidade possibilitado pelas relações interpessoais que se apresentavam no caminho. Portanto, não foi adotado uma localização puramente geográfica e nem temporal, apenas descrições recortadas de situações reflexivas e relacionais.

Logo após, temos o aprofundamento do encontro com a protagonista Bastú, de *Girimunho*. Resgatamos, desse modo, esses arranjos múltiplos que vêm do cinema, mas também além-filme e pontuamos que o percurso pelos espaços vividos, aliado ao representado, traz suas diferenças. Muitos espaços percorridos, portanto muitas pessoas e histórias. A descoberta do lugar está composta com a descoberta das pessoas, e, assim, a experiência do caminhar alia-se à experiência do conhecer. Se os espaços estão cheios, o que dizer, então, das práticas que colocam o mundo como suporte vivo dos afetos, magnitudes essas por vezes norteadoras? Percorri constantemente um “espaço de resultados imprevisíveis e de ligações ausentes” (MASSEY, 2008, p.32) e que se mostrava inteiramente convidativo a ser descoberto e adentrado.

Nas linhas vivas, um trajeto em expansão.



FIG.5 – Fotografia realizada pelo autor deste trabalho, durante a jornada pelas comunidades sertanejas. Árvore Baru ou Cumarú, típica do cerrado brasileiro.

3.3.1 Des-localizações e passagens - notas, recortes e indefinições

Tempestade durante o trajeto até um suposto ponto de ônibus. Lama por toda a parte: novos desenhos do lugar a cada instante. Ganhei um copo de café hiper adoçado (algo mítico do sertão mineiro) na quitanda da Vila. Fui informado de que, provavelmente, a condução não passaria: queda de pontes de madeira, grossas camadas de lama, nenhum apoio estrutural. Informações dizendo, por si só, que território é o que estou a assumir pelo caminho. Com quarenta minutos de atraso, o ônibus passou.

Condução. 30 km. Seis pessoas dentro, espaço para cinquenta.

Nenhuma informação no local de compra de passagens do povoado. A jovem não dispunha de nenhum recurso para comunicar com a empresa (sem crédito no celular, sem internet e sem ninguém por perto). A distorção da informação e a tensão da relação haveriam de distorcer também o caminho? Naquela vila que eu havia recém-chegado, não tinha nenhuma possibilidade de trajeto por ônibus interurbano.

É na hora em que se está desprovido de qualquer possibilidade de transporte público e usual e de qualquer ferramenta “externa” de localização, que as estratégias de mobilidade começam a surgir: multiplicar as relações. De encontro em encontro, ir ampliando a escala dos espaços.

Um bar vazio, espaço amplo, música de rádio ao fundo (forró). Aquele lugar tencionava a contradição de ter muito o que servir e ninguém para consumir, mas, ainda assim, reconstrói uma cena cotidiana do mundo capitalista presente nas mais remotas localidades imagináveis. A música preenchia certo vazio do espaço e este, mesmo assim, permanecia ainda mais saturado de “nada”. Haveria de se ter ali mais espaço para o espaço?

Hotel próximo à parada do ônibus. Nenhuma informação. Possível destino para esta noite.

No Posto de Gasolina, exercícios de aproximação e tentativa de carona. Em cada carro abordado, novas evidências em trânsito. Marcante disposição dos dois funcionários do posto em ajudar. Antes mesmo de calibrar os carros com gasolina, a pergunta parece ser esta: “há espaço para mais uma história?”. A ligação entre três pessoas (os dois funcionários e eu) intensificava a busca que já nem parecia ser em torno da carona, mas daquilo que disparava em nós, a ânsia por descobrir vários

mundos em cada carro. É surpreendente a mobilização dos dois homens em torno dessa minha tentativa de seguir o caminho. Movimento dentro de movimento. Relações de movimento. Movimento de relações. Estaria tudo já em trânsito? O que mais era preciso? Depois de duas horas, consegui uma carona.

Caronas revelam extensões raras. Quilômetros e quilômetros de espaços pessoais são percorridos, paisagens descobertas por dentro, no carro. Revelação do outro. Percurso tortuoso e sinalizado por narrativas cordiais, afetuosas. Conhecer as estradas enquanto conhecemos as pessoas. E vice-versa. Atravessarmos juntos.

Carona. 45 km. Entro na história de um casal. Recém-desabrigados de uma fazenda de agronegócio, trabalhavam para o dono. Impressionante disposição de revelarmos histórias íntimas a partir desse extraordinário momento de nos vermos pela primeira e última vez. A carona na beira da estrada parece suscitar aquilo que uma vez escutei de um taxista: as pessoas sabem que nunca mais serão vistas, não nos encontraremos jamais e não cruzaremos nossas histórias novamente. E, logo ali, naquele carro em trânsito, há um confidente nômade que conhece a cidade e as vias como ninguém, mas que desconhece, e muito, da vida de seu passageiro. O taxista está num interminável trânsito - mesmo que seja em nosso imaginário – ele não toca no nosso mapa cotidiano, ele não cruza qualquer um de nossos percursos, não sobe a escada de minha casa e não adentra o meu próprio mapa a não ser que eu solicite. A visão do taxista se assemelha àquele que pede carona nas beiras de estrada, figuras que exacerbam o estoque de histórias e desvios. O interminável, a lonjura, o iminente e o derradeiro desaparecimento provocam as mais incríveis confissões.

Dentro de um restaurante, apostando no circuito de direções que aquele lugar parecia reunir, pergunto para várias pessoas a possibilidade de carona. Um senhor se prontifica a me levar até um povoado próximo, por um caminho alternativo ao da rodovia, um atalho pelo interior no interior daquela região. Aceito a possibilidade.

Sou levado à casa de um senhor, dono do restaurante, para conhecer os milagres de Padre Victor, recentemente beatificado. Entrar na sala daquela casa, a partir de uma relação instantânea de proximidade, num espaço pessoal e habitado por afetos até então desconhecidos, dá sinais de que a geografia daquilo que me propus a conhecer é mesmo feita de relações e pequenos, e muitos, espaços afetivos.

Carona. 120 km. Travessia por uma região desértica, areia fina e branca, sol de quarenta graus. Região de muitas veredas que impressionavam a paisagem. Contraditoriamente, quilômetros e quilômetros de plantação de milho e soja transgênicos. Toda essa ambiguidade está agora somada à alarmante falta de água na região. As veredas e os leitos de vários rios por agora cruzados não dão conta de um aporte de água suficiente para vencer o tamanho impacto ambiental do agronegócio.

Aproximadamente na metade do trajeto, o motorista afirma a possibilidade real de eu não conseguir algum tipo de transporte na próxima vila, que, por sinal, era formada por cerca de 300 nativos. Ele se prontificou a levar-me até a balsa, próximo à vila. Lá, caso eu não encontrasse carona alguma, eu teria que dormir, acampado, nas margens do Urucuia.

Num pequeno mercado situado no interior da vila, o motorista desce do carro e consegue a definitiva carona que me levaria direto até São Romão.

Carona. Balsa. 75 km. A pequena balsa que atravessa o rio Urucuia é “puxada” por nós próprios, os tripulantes. Cena memorável. Uma imensa corda puxada por 10 pessoas. Como é possível tamanha força surgir entre nós? Carros, motos e pessoas dentro desta balsa feita de ferro pesado.

São Romão. Dona Conceição do Batuque. Maria do Tambor. Arnaldo do Bando. Dona Arcanja. Dona Pedra (ou Pêdra). Bastiana do Feliciano. Sô Zé dos Passos. Sô Licério. O Minhoca. Dona Manuela. Batatinha. Preta e a Branca.

Balsa sob o Rio São Francisco. Muita chuva e lama na madrugada.

Ônibus. 180 km. Retorno à Vila Sagarana. Muita chuva. Queda de ponte no meio do percurso. Nativos colocam fogo em algumas pontes em sinal de protesto pela melhoria das condições de mobilidade da região. Atravessamos um pequeno atalho, dentro do ônibus, uma correnteza intensa de água que cobria quase a metade do veículo.

3.4 – Encontrando Girimunho a partir da protagonista Bastú

Por ser um subcapítulo que traz ligações muito estreitas com essa nossa discussão em torno das relações do filme e do espaço vivido, tomando, dessa forma, uma série de pensamentos e práticas variadas acerca da mobilidade, será trabalhado mais detalhadamente alguns pontos cruciais do meu encontro com Bastú, a protagonista do filme *Girimunho* e a visita pelos espaços de sua casa, uma das locações principais do filme, que alargam as nossas perspectivas fílmicas até então discutidas. Portanto, essa visita possibilitou um efetivo mergulho nessas relações criadas neste trabalho e será especialmente articulada com alguns autores que dão suporte ao campo dos movimentos pelos espaços.

Bastú é também Maria Sebastiana Martins Álvaro ou “Sebastiana do Feliciano”, como é conhecida na comunidade. Ela me recebeu com um abraço e um sorriso largo, mesmo não sabendo qual o motivo da visita e muito menos sobre todo o meu percurso até chegar lá. Ao seu lado, pregado numa parede rachada, estava o pôster do filme *Girimunho*. “Te conheço dali” – apontei para o cartaz. Então, assim, outro abraço de recepção. Muito disposta à prosa, convidou-me para uma jornada biográfica na mesa de sua cozinha, por dois dias.

Sua casa era mesmo a locação do filme. Segundo ela, haviam muitas luzes cenográficas no teto vazado durante as gravações. Mesmo com algumas mudanças realizadas especificamente para as tomadas do filme, sua casa parecia ainda ser fidedigna ao retratado. A visão do longo corredor que unia a porta de entrada, uma pequena sala, antessala, cozinha e quintal remetia às várias cenas do filme. Visitar este ambiente aguçava a matéria de um antigo imaginário, descortinava o espaço de representação pelo próprio movimento do corpo e possibilitava descobrir que novo ambiente se mostrava aos olhos antes fixados na tela de cinema. E, principalmente, poder incorporar nesse novo ambiente aquela relação que começava a se firmar - não somente colocar essas impressões do espaço do filme no corpo, como também colocar o meu corpo dentro do território imaginado e também físico.

Ao vê-la de frente para mim, me recordo de sua frase no filme: “já andei em todo o canto do mundo e não tenho medo de nada”. E assim, de fato, foi sua história. Tentarei colocar aqui algumas passagens de sua biografia que são importantes nessa

leitura expandida - filme e realidade - e que dizem um pouco mais de alguns dos seus surpreendentes históricos de percursos e itinerâncias durante a sua vida. Logo após, discutiremos certos pontos-chaves para a especificidade deste trabalho.

Deslocamentos narrados naquela cozinha que provocaram no passado as suas marcas. Bastú narra as passagens de sua mãe, tão logo no início de sua vida, ainda bebê, entre as clareiras de mato fechado, carregando-a no peito e pousando-a na “loca de uma onça” para o pernoite. E ali ficavam até serem encontradas. Por um motivo incerto, difícil de ser explicado, tal revelação, por si, demandava uma pausa, escuta silenciosa. Mas o fato era que elas estavam destinadas, unidas, correspondidas pelo selvagem ímpeto de ir por aí, afora, para além, ao longe. Há, de fato, em sua voz, esse trecho de vida, a memória desse percussivo som das caminhadas de sua mãe e o rugir da onça escondida no mato. No fluxo dessa narrativa de Bastú, caminhar parece mesmo ser uma revolução, com ou sem ato, percussiva ou não, para o fundo dessas imersões todas que a vida nos disponibiliza.

Bastiana foi criada na roça, numa área rural próximo à pequena cidade de Urucuia. Foi casada uma vez, tinha um casal de filhos e se tornou viúva, antes de conhecer Feliciano. Criava galinha, porco, milho entre outras atividades do campo. Com o punho de resistência presente na mesma mão que levava a enxada, ela batia na mesa ao contar uma trágica memória dessa época, mas que vem à tona como uma ressignificada condição de “guerreira” com a dignidade aflorada no peito. Bastiana havia lutado e resistido para manter seu espaço nessa fazenda até ser retirada à força pelo patrão: soltaram os gados em suas plantações e colocaram fogo em sua casa. Bastú testemunhou a perda de tudo que havia criado até então, nos lastros daquele pequeno espaço de terra - “eu mandei recado para o patrão de que seria melhor se ele tivesse ateado fogo comigo lá dentro, porque aí eu teria mais sossego”.

Frente a essa tragédia, Bastú passou a trabalhar de casa em casa, “um chamava e eu ia, até que Deus me ajudou e me mudei para Urucuia”. Foi na sua mudança para a cidade que conheceu Feliciano. Já casados, saíram de Urucuia em 1953 em direção à São Romão. Ela marca com os olhos e sobranceiras estirados que sua mudança havia sido realizada no carro de boi, onde todos os imóveis da casa foram transportados, por cerca de 100 km adentro do sertão, no chão de areia branca e quente daquela região. Segundo ela, Feliciano era o próprio “carreiro”. Logo após toda mudança, foram eles a cavalo para São Romão no dia 18 de agosto de 1953.

Na cidade tentaram de tudo: bordado, costura, confecção de sabão, “tratar de buchada”, de mocotó, linguiça, comidas fritas, farinha de mandioca na meia, entre muitos outros. Interessante a descrição de Bastú em relação a Feliciano, como alguém que a “cuca muda o tempo todo”, que era um homem que transformava-se por várias vezes, até cair no alcoolismo. Na lida com o trabalho, compraram um barraco para vender alimentos diversos; a descrição de todos esses percursos mantinha a ideia de itinerância: “o nosso barraco era aquele que dava para levar para qualquer lugar”.

Até que Feliciano vendeu o barraco e firmou-se na oficina. Bastú ficava na mesa de costura, fazendo tapete para vender. Nesse tempo, Bastú entrou para a representação de um determinado sindicato. No trabalho “eu tinha que saber ler, eu tinha que saber conversar e eu tinha que saber viajar. Eu nunca tinha viajado antes na minha vida, a não ser dali para aqui, de São Francisco, na Serra [das Araras] e em Morrinhos”, vilas próximas de São Romão. Ainda assim, ela aceitou o desafio e “foi aprender a andar pelo mundo”, no qual antes não sabia nem “onde era o caminho de Belo Horizonte”.

“Eu caminhei muito, Feliciano ficava e eu ia. Eu queria tirar meus documentos, para ficar no sindicato, então precisei entrar para trabalhar na delegacia para conseguir meus documentos” - sorria dizendo que cozinhava para os policiais. E lá trabalhou por quatro anos. Após esse período, abandonou tal trabalho e dedicou-se exclusivamente à costura. Mas lavava roupa até de noite, fazia as comidas todas da casa, cuidava das crianças, netos e ainda ajudava Feliciano na oficina. E assim foi durante todo o tempo até o falecimento do marido. Sua máquina de costura era uma das constâncias de sua vida, assim como as ferramentas eram, para Feliciano, a sua marca.

Após esta mínima explanação biográfica de Bastiana, podemos avançar para algumas conexões diretas ou indiretas do filme com os mundos particulares experimentados neste encontro e, a partir daí, provocar a expansão de nossa leitura não somente acerca de Girimunho como, principalmente, acerca das possibilidades de perspectiva teóricas e práticas em relação aos estudos de espaço e mobilidade fílmicas.

A máquina de costura e a sala de ferramentas: temos, nesse ponto, dois grandes elementos explorados no filme através da sutil metáfora que remete às

qualidades do casal que alargam nossa relação com determinadas cenas. A cena em que Bastú desloca, no filme, sua máquina de costura em direção à sala de ferramentas do então falecido marido, nos conduz ao entendimento de que o atual espaço, já destituído da presença do marido, se recarrega de uma outra presença, agora feminina, por trás da máquina de costura. Antes masculino, tal espaço agora testemunha os sons da costura, os tecidos e retalhos espalhados pelo local e as novas roupas, tapetes e meias a surgirem ali. Temos, assim, um possível câmbio entre o filme e a vida: espaços criados na montagem a partir do roteiro que, por vezes, ressoam naqueles praticados e vividos nestas visitas – enquanto atesta-se que ambos possuem suas especificidades e que um não corresponde, nem necessariamente completa o outro.

Fui convidado por Bastú a conhecer a sala de ferramentas de Feliciano. Ela ainda existia com alguns traços semelhantes ao retratado no filme, como a cor e a textura das paredes repletas de rachaduras e teias de aranha, a imensa janela com grade e algumas bancadas de madeira; porém, hoje o espaço parece servir como um grande depósito da casa. Malas, fogões antigos, cadeiras, restos de madeira, tijolos, muitos objetos embalados em sacos plásticos e uma infinidade de caixas de papelão compõe o ambiente. Relembrando o filme, Bastú revela algumas ferramentas do marido ainda guardadas naquele lugar – aquelas que foram descartadas por ela no filme, permanecem ainda hoje lá, tampadas por panos e sacos plásticos, espalhados pela sala, escondidas e misturadas ao excesso de bagagens paradas.

Aquela sala mais sugeria um momento de mudança, provisório, do que um espaço em si configurado. Mudança estática? O que chama atenção é que, ali, naquele espaço-momento, todos os badulaques naquela sala pareciam fiéis ao congelamento do tempo e pareciam sugerir uma tentativa de preservar algo mais que só os objetos depositados nas caixas. Aquela sala de ferramentas era como um “mundo parado em trânsito”, provocava um olhar para aquele acúmulo de mundos, depósitos de épocas, tempos e memórias. A disposição espacial saturada de objetos parecia ser um meio de conter o temporal, “por um momento, mantém-se o mundo parado” (MASSEY, 2008, p. 64).

Mantém-se um mundo parado para quê? Para que possamos observá-lo, tocá-lo, cruzá-lo de fora a fora, além-tempo? Para firmar nas insígnias das paredes manchadas daquela casa a estrutura de uma ambiguidade, entre o movimento

compulsório e a rigidez derradeira? Assisti, naquele espaço, à contradição de Bastú em construir-se plenamente móvel nas histórias de sua vida e, ainda assim, aperceber-se absolutamente assentada no seu próprio peso, sólido, maciço, por ora plasmado, por vezes pétreo. E, com isso, talvez contemplar certa leveza do peso, com Ítalo Calvino em *Seis propostas para o novo milênio* (2010) o pesadume, a inércia, a opacidade do mundo enquanto vivemos os nossos próprios movimentos, nossas próprias trajetórias e dar-nos conta da magnitude do desenho que criamos no mundo, a pressão do risco, a força deste rabisco. Pois, talvez, apenas a vivacidade e mobilidade da inteligência escapam da condenação do peso:

Buscava alcançar uma sintonia entre o espetáculo movimentado do mundo, ora dramático ora grotesco, e o ritmo interior picaresco e aventureiro que me levava a escrever. [...] Às vezes, o mundo inteiro me parecia transformado em pedra: mais ou menos avançada segundo as pessoas e os lugares, essa lenta petrificação não poupava nenhum aspecto da vida. Como se ninguém pudesse escapar ao olhar inexorável da Medusa. (CALVINO, 2010, p. 16).

Mas quem sabe suportamos uma nova via de fuga, retirando do mundo o peso das coisas e deixar que as contradições desta existência ora fluida, ora pesada transformem-se em leveza, nuvem e vento que guiou e sustentou Perseu a decepar a cabeça da Medusa sem deixar petrificar-se por ela. Até porque, como sugere Frédéric Gros (2010), “trata-se de ganhar altura. Há pensamentos que não podem vir senão a seis mil pés acima das planícies e das costas insípidas” (GROS, 2010, p. 30).

Suas pernas hoje doem por demais. Seu passeio pela orla do rio não dobra sequer a esquina e o medo de cair no chão desconjunta os passos que a levavam até o batuque. Mas seus músculos ainda são flexíveis, sua dança ainda é viva, seus braços expandem suas emoções e os extensos alongamentos são feitos antes e depois de um longo percurso imóvel na bicicleta ergométrica. O macro e o microcosmo contidos nos cômodos da casa de Bastú, hoje, traduzem as suas atuais andanças.

No âmbito de suas memórias, uma revolucionária correspondência com os deslocamentos históricos de sua vida, narrados e traduzidos pela presença de seu corpo repleto dos registros destas caminhadas. Ela diz: “eu prefiro cavalo a avião”, “já andei muito nessa vida, já atravessei quilômetros e quilômetros de uma vila a outra para chegar numa festa”. Interessante era o fato de Bastú bordejar os assuntos do

filme com um notável entusiasmo, amplos movimentos, figuração da memória entre as mãos no ar e um sorriso que estava sempre presente como um dos sinais de seu bom senso de humor. Isso evoca um contraste com o filme, cuja predominância expressiva da personagem Bastú é de certa dramaturgia monotônica do corpo, apresentando-nos expressões de pouca amplitude, especialmente no rosto e as falas mais diretivas, nas quais o silêncio é, por vezes, mais marcante do que o próprio dito. Movimentos menores que o filme nos oferece, miúdos, magros e fugitivos como condição de um processo singular complexo, impossível de desenhar-se no rosto, que não cabe num só corpo e que é fruto de muitos outros corpos dessa relação de emoções entre vida vivida e vida inventada. Movimento menor, inflexivo, entretanto, por isso, não deixa jamais de ser evidente e sensível.

A palavra *inflexão* projeta uma direção interessante, pois ela evoca o essencial da nossa discussão sobre o *movimento menor*, na diretiva das curvas, dobramentos sutis, desvios. A *inflexão*, nesse sentido, seria um movimento interno que ressoa no mundo, perceptível em sua forma singular, evidente enquanto revela uma flexível saída de si, uma leve e turva visão de partida de um lugar comum para outra direção²⁹. E assim expor, no jogo dos vetores das emoções que movem o corpo, alguma evidência sutil. O movimento inflexivo seria, portanto, a evidência de um movimento em si mesmo, interior (in = interior + flexão = movimento)³⁰. É por isso que esse tipo de *movimento* provoca um destaque potente, uma aproximação sempre latente, um possível toque (ser tocado, mobilizado) no drama da personagem que ressoa na experiência com o filme (conforme a experiência háptica de envolvimento, a ser discutida mais à frente, no Capítulo 4).

Na expressão de Virginia Woolf, citada por Deleuze (1998, p. 25) “entendo-me como névoa entre as pessoas que mais conheço”, descobrimos a existência de um modo de operar mais leve e sutil, por vezes transparente, mas sempre afundado em sua presença ressonante. Um modo vaporizado de existir, aerado, repleto de espaços,

²⁹ A partir das descrições do Dicionário Online Dicio. Disponível em <http://www.dicio.com.br/inflexao/> Acessado em: 15/02/2016.

³⁰ Inspirado em uma das descrições para o verbete *inflexão* no site Dicionário Informal que segue abaixo: *A inflexão de voz revela o estado emocional da pessoa. Portanto, inflexão seria o movimento interno que proporciona ao ouvinte perceber o estado emocional da pessoa.* Disponível em: <http://www.dicionarioinformal.com.br/inflexão> Acessado em: 15/02/2016

quase por certo invisível, que facilita essa linha perspicaz que tanto falamos em relação ao *menor*, incapturável, inacabado, aberto e sempre operante.

Ser um pouco mais “nuvem” nas trajetórias - invocando novamente uma das seis propostas de Calvino (2010), a leveza - como ar que sugere o movimento. Dessa forma, temos o caminhar como experimentação da vida e a vantagem de criar a sua própria ventania, avançar e recuar nos processos de lentidão e velocidade, reconhecer a si mesmo como um catalizador de fenômenos vivos e fazer, por vezes, um vendaval nos cantos de vácuo do mundo.

Tentaria tomar fôlego aqui nas inspirações do *Cântico Negro* de José Régio, interpretada por Maria Bethânia³¹, que ressoa este turbilhão:

Se ao que busco saber nenhum de vós responde
Por que me repetis: "vem por aqui!"?

Prefiro escorregar nos becos lamacentos,
Redemoinhar aos ventos,
Como farrapos, arrastar os pés sangrentos,
A ir por aí...

A minha vida é um vendaval que se soltou,
É uma onda que se levantou,
É um átomo a mais que se animou...

Não sei por onde vou,
Não sei para onde vou
Sei que não vou por aí!
(CARTA..., 2013)

Seguir, portanto, deslocando-se pelo mundo, até mesmo imóvel, e suportar as correntes agitadas que, por vezes, nos precipita e oras nos imobiliza (DELEUZE, 1998, p.61). E assim tornar-se *simples* no andar, destituir-se de uma gravidade que impede o caminhar até poder tornar-se um campo de novas direções pelos espaços. Nada é tão rígido que não se possa espaçar e tudo retorna para seu estado essencial, no fundo de todos os processos, de que somos vibráteis (DELEUZE & PARNET, 1998, p.24) (CALVINO, 2010, p.15-41) (ROLNIK, 2006; 2011).

Assim como o vento, transportar-se para locais de outras intensidades, aliviar o peso da auto-referência, auto-imagem, de algumas ficções biográficas e tornar-se

³¹ CARTA de amor. Maria Bethânia. Biscoito Fino, 2013. 1 DVD (85 min), 2.0 PCM / 5.1 DTS, color.

um pouco mais nômade, destituído de badulaques e caraminguás, mobilizados principalmente pelo que há nos espaços do mundo e nas frestas da realidade. O *pensamento nômade* de Deleuze (1998) traz uma provocação interessante ao afirmar que não se possui histórias, mas apenas “geografias” a serem perambuladas. Operar, portanto, segundo o seu próprio fluxo singular e inevitável, traçado na superfície do mundo, pois “o devir é geográfico” (p.30) e o caminhar, de certo, é o ato de traçar várias linhas.

Bastiana teria, então, se multiplicado no filme ao tornar-se Bastú e deixa evidente em nossa conversa um processo efetivo que parece perdurar pelo tempo, até o momento de nosso encontro: a de que “teria sido inventada por si mesmo, por muitas vezes, no improvisado”. Era evidente a sua disposição espontânea de refazer algumas cenas do filme enquanto conversávamos. Ecoando essa disposição cênica notável, Bastú resgatou a bicicleta ergométrica empoeirada depositada no canto da sala de ferramentas do falecido marido e decidiu subir em cima dela. A última vez que tal objeto havia sido usado foi há 6 anos atrás, durante as gravações. Relembrando um dos momentos de maior intensidade no filme, ela pedala e canta durante um longo tempo.

Vale destacar a ironia de a bicicleta estar depositada exatamente naquela sala de ferramentas. O que está diferente nesse espaço agora? Ela dá início a uma configuração cênica até então inédita, propondo a mesclagem de vários elementos do filme naquele momento: a bicicleta ergométrica, mais um elemento simbólico de sua emancipação, que no filme é visto no quintal de sua casa, agora está na antiga oficina. E ela canta: “leva eu menino, leva eu pra lá, leva eu pra te amar. Adeus moreno, que eu já vou-me embora, quando o galo canta a morena chora”.

Bastú marca, a todo momento e a seu modo, o valor de se tomar a própria vida como exercício de estilo, de estética e inteirar nos movimentos do corpo uma certa potência que avança pelos espaços construídos por si e pelo outro. E assim, experimentar ser o artista da própria vida enquanto “eu sinto que me diferencio de mim mesmo, rumo às forças estranhas que me fazem, que vão tornando-me mais outro de mim”³². E, então, nos perguntarmos apoiados por Peter Pál Pelbart, em seu

³² Por Rosane Preciosa, inspirado em sala de aula nas discussões em torno das reflexões sobre Nietzsche presentes no livro de Rosa Dias. DIAS, Rosa. **Nietzsche, vida como obra de arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

livro *Vertigem por um fio* (2000, p.13), quais as forças colocamos em jogo nessas relações que desestabilizam a forma-homem vigente e trazem para mais perto a possibilidade de sermos grandes experimentadores de nós mesmos?

Pela marcante subida de Bastú na bicicleta empoeirada, em silêncio, ao redor das muitas coisas depositadas naquele espaço da sala, pensamos, então, qual seria a extensão daquela experiência. Ela propunha, naquele momento, uma refeição, uma nova visita ao filme, uma experimentação inédita, marcada dessa vez por uma profunda experiência corporal e sensorial. Por sinal, era possível estirar-me da posição de espectador e, de certo modo, “cair” na atmosfera do filme, participar das sensações que esta oportunidade evocava e ter a chance de integrar o som, a ambiência das dimensões, o toque, as texturas, a visualidade panóptica, a infinita possibilidade de atravessamento. Se é possível uma metáfora, é claramente aquela de atravessar a superfície da tela e cair na mais profunda materialidade do filme que sobrevém.

E assim, simbolizados e inspirados pela bicicleta ergométrica e o longo percurso imóvel, podemos percorrer com o corpo integrado sempre uma nova cena diária, destituída de controle, de montagem, de roteiros e fazer das emergências dos encontros aquilo que há de mais humano e, por isso, errante, claudicante: não deixar-se chegar a lugar algum. Reprogramar, assim, a modelagem de um certo modo de andar, retilíneo, dirigido, direcionado ao fim, ao acabamento, e provocar a insinuante vontade de ser engolido pela presença. Andar para trás em seus valores/desejos/direitos movedições, curvar-se para os lados e perder algo no caminho, perder-se na ansiedade das forças ativas que povoam os espaços descontrolados do mundo vivo.

E, então, portanto, não chegar a lugar algum. Deixar a todo momento “nascer pelo meio” (p.37) essa gana de ir até lá, no outro, outro-mundo, outro-espaco, outra-vida. Enquanto se passa, um mundo passa. E que se possa ter pernas para roçar o chão desses processos e armar sua “tenda existencial” (p.42) próximo àquilo que mais o interessa. Caminho pelo outro não por um estilo, justificativa ou refúgio ilusório, mas porque é inevitável. Corromper uma materialidade derradeira e fazer fluir as rachaduras e os estados aéreos, vibráteis, fluidos, bolorentos, empoeirados que nos tomam em algumas atmosferas. De uma certa forma, existir sem petrificar o movimento, sem afixionar-se nas paisagens e sem colecionar o peso dos outros a

ponto de encurtar o passo e o espaço. Pois a busca, seguindo com Rosane Preciosa (2010, p.43) nesta marcha nômade, a busca não é pelo derradeiro território, mas por “estados de território” que nos permitam transfigurar e migrar para ali ou para lá algumas âncoras. Ancorar-se quando preciso, mas saber-se inevitavelmente em fluxo, no movimento incessante de ondas.

Então ali, naquela cozinha e naquela sala de Bastú, trafegamos em várias direções, por espaços vivos, vividos, pessoais, íntimos, às vezes tão concretos, enquanto ativávamos as forças fílmicas, imagéticas, imaginárias, sentindo sempre o vai e vem de uma “coordenada incerta”, produção de afetos, causos, broas e feijão mineiro, trafegados neste espaço movente³³, fabuloso, real e absurdo.

³³ PRECIOSA, 2010, p. 43.

CAP. 4

IMAGENS CO-MOVENTES POR UM CINEMA DE AFETOS, POR UM MOVIMENTO MENOR

4.1 - Por um cinema de afetos

Na carne pelas horas do ventre materno, arredondado como um globo, um mapa-múndi.
Michel Onfray

Estruturar uma linguagem possível frente às tantas informações de experiência vivida é, de certo, um grande desafio. Ao mesmo tempo, porém, há a continuidade desse caminhar, desse percurso que não se finda em algum ponto de chegada ou final de uma página. O que fica muito claro nisso tudo é que dispomos, até agora, de vários elementos que nos colocam despertos para nossas relações de ambiência e movimento e que incluem, fundamentalmente, a nossa participação integral (nossas várias dimensões do corpo, da mente, de emoções, entre outras). Dentro desse ponto de vista, todo nosso funcionamento pode ser sensível à captura deste jogo de frames que compõe o mundo do cinema, mas que, em alguma medida, se expande até os lados do mundo prático.

Este nosso despertar para essas questões do cinema, sustentados fisicamente pelo nosso corpo, é protagonizado por um processo altamente dinâmico que coloca em jogo a emergência de forças, sentimentos, emoções, intensidades que nos levam para a ação, forças que denominaremos aqui de *afetos*.

Neste tema, nos baseamos, especialmente, no percurso de Denilson Lopes Silva (2013) em sua pesquisa em torno do conceito de afeto atrelado ao cinema e sua especial atenção ao que vem sendo chamado de “virada afetiva” no campo da arte, especificamente aqui, no cinema. Este conceito, segundo Lopes (2013), seria claramente uma estratégia de marketing intelectual das universidades norte-americanas, para promover e vender conceitos e modos de consumo. Mas, ainda assim, ele propõe uma certa autonomia e liberdade de uso destes elementos para criarmos outras relações com estes termos. Não dispor de entendimentos sobre o *afeto* tomando-o meramente como conceito, mas investigar suas extensões tornando-o, assim, a “delimitação de um campo” e, desse modo, “fazer emergir questões que sem esta nomenclatura ficariam silenciadas ou pouco visíveis” (LOPES, 2013, p. 256).

Trata-se de pensar os afetos não só para enfatizar uma dimensão existencial e da experiência do pesquisador na reflexão teórica, mas como base para não só pensar formas de pertencimento, multidões, comunidades [...], um regime estético ampliado, mas também, e, sobretudo, o que me interessa aqui: filmes. (LOPES, 2013, p.257).

Neste texto, em sintonia com Lopes, consideraremos que os *afetos* são forças que advêm do próprio corpo que aumentam ou diminuem a capacidade para a ação, sendo assim, movimentos, deslocamentos, pulsões em fluxo constante. Um ponto de vista importante é que estas seriam forças anteriores ao sujeito, ao corpo individual, subjetivo, que habita um campo mais impessoal, mais correspondente ao coletivo³⁴.

O que seria, então, a ideia de um *cinema de afetos* quando temos exatamente isso, o afeto, em nós para observar e trabalhar na coletividade? Um tipo de afeto vivo, com suas próprias intensidades e destinos que insistem no mundo como realidade orgânica, imanente, num passo dinâmico até certo ponto exprimível e ao mesmo tempo obscuro. Forças que desalojam os mecanismos hegemônicos de linguagem e de representação, que instaura o sentir além da razão e nos coloca diretamente na experiência do corpo para além dos conceitos, planos e cartilhas. Como ativar e reativar estas forças no corpo do mundo que operam na fricção com a realidade da tela, do filme?

³⁴ CLOUGH, 2010, p. 207 *apud* LOPES, 2013, p.257.

O vetor-afeto instaura a impressão da vida no nosso próprio corpo enquanto este mesmo corpo impregna a realidade com seus traços, trejeitos e hábitos. Essa força-ponte entre a corporeidade e os processos subjetivos parece ser, em sua essência, algo profundamente tátil, sensorial e móbil. Logo, todas essas dimensões que surgem nesta dinâmica da virada afetiva despertam uma certa sensorialidade significativa, que acorda um corpo apto a existir e produzir afetos, um senso *háptico* de espaço, uma prática de transporte de forças (afetos) que converge numa relação profunda entre movimento e emoção (*motion and emotion*) (BRUNO, 2002).

Para a noção de *háptico* indicada especialmente pelos estudos de Giuliana Bruno, podemos pensar que este conceito refere-se, principalmente, ao toque. Na sua etimologia, a palavra *háptico* significa “apto a entrar em contato com” (BRUNO, 2002, p.254). Como um recurso da pele, o háptico é um elemento que está presente nas nossas relações com o mundo, entre pessoas, objetos, construções e diversos outros modos de interação, sendo, então, um contato recíproco entre nós e o ambiente. É pelo contato, *con-tato*, que conseguimos apreender o espaço e os afetos que advêm das relações criadas nesse espaço, seja no cinema, seja no mundo.

Bruno (2002) fala de uma interação sensorial a partir da habilidade de nosso corpo de sentir seu próprio movimento no espaço (cinestesia). É daí que vem a necessidade de uma prática de afetos no cinema que nos leve cada vez mais para o mundo, travessias pelos cantos, quadrantes e atalhos da vida. O cinema de afetos seria este, que acorda as forças do corpo e o desperta para uma sensorialidade diversa, por vezes inédita, como prática de existência plural.

O próprio percurso pela comunidade de São Romão ressoa a inspiração, pela relação, pelo *con-tato*, pelo háptico, à criação de espaços afetivos. Bruno (2002) defende que o háptico é o principal agente na mobilização do espaço tanto geográfico, quanto arquitetônico, e também, do cinema e das artes espaciais. Sua defesa é que tanto a arquitetura quanto o cinema, antes confinados às leituras ópticas, ambos agora se movem do óptico para o háptico, para uma concepção mais tátil, mais aproximada, portanto, mais afetiva (no sentido de tocar e acordar o corpo) do espaço. Segundo a própria autora, sua obra possui um senso de espaço palpável, que inclui os espaços afetivos instaurados muitas vezes pelo cinema.

Novamente resgato aqui as metáforas cotidianas ligadas à experiência do cinema. Quando alguém diz que “aquela cena me tocou profundamente”, não seria exatamente isso que estamos tentando dizer aqui? Unir o componente tátil, visual e o afetivo numa mesma experiência, numa mesma frase? O que Sigmund Freud havia dito sobre a pulsão escópica do olhar, em 1905, no seu clássico texto *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, é exatamente o que buscamos na relação com o cinema de afetos, o princípio de que a nossa curiosidade fundamental levou o “olhar” a se tornar a extensão do toque. Esse seria mais um bônus do cinema, poder aproximar e dar campo aberto para experimentarmos os efeitos desta visualidade ampliada, nesta máxima psicanalítica. O cinema, assim, afeta, o cinema toca, vibra e acorda, e nos oferece muito a ver e a experimentar.

Mais uma vez o dicionário inspira o fio desta reflexão em processo: em uma das descrições para o verbete *afeto*, está inscrito as forças do “impulso do ânimo”³⁵, da manifestação, do afeto como alvo, mira, destino e movimento em processo. *Afetar* está descrito como o ato de “provocar determinado sentimento”; comover, impressionar, *tocar*. Ao que parece, há uma dinâmica móvel e sensorial nos processos afetivos que chamam a atenção para alguns cruzamentos. Afetar e comover numa instância da arte e do cinema poderia ser, nesse sentido, o ato de colocar em movimento no corpo o vai e vem de forças que vibram nas relações do olhar. Comover e ver, comover e mover, co-habitar o movimento numa alteridade absurda. Estaríamos afetados e co-movidos no cinema a partir desse jogo sensorial e móbil que criamos na faísca do contato emergente?

Esse afeto, entendido como um alarme de contato com o mundo, acorda um corpo cansado de mover-se por um diagrama padronizado de orientações e hábitos e solta-o às intempéries do mundo e das emoções, corpo bastante turbulento, movediço, volátil, vibrátil.

Se o afeto, portanto, é um sobressalto, um acorde, um acorda, o cinema de afetos seria a ênfase nessa “urgência e emergência” de tais forças sensoriais no mundo. Poderíamos entrar numa discussão sobre a metáfora hospitalar destes termos, tão em uso nos centros de reabilitação e tratamentos intensivos urbanos, mas

³⁵ Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/afeto> [consultado em 19-10-2015].

trago aqui uma perspectiva mais correlativa ao pensamento da imagem em movimento, ao adotarmos a noção de “urgência” ligada ao desejo, ao querer que impera e faz força de ação iminente; enquanto a “emergência” circula nesse âmbito no sentido de deixar vir à tona um acorde de sensações, emoções, angústias, euforia, enfim, incidências que acordam o corpo, que ampliam a zona de contato com o mundo.

Mas, ainda assim, caberia a metáfora hospitalar, pensando que esse cinema trabalha para injetar novas doses de pulsão e afeto naquele modo de existir semi-morto. Engloba-se nele muitas direções, mas parece ser especialmente eficaz contra a morbidez de alguns estados por demais inertes.

Este cinema de afetos, o da urgência e emergência, o das práticas do cinema contemporâneo (LOPES, 2013) é também o cinema de Clarissa Campolina. Algo de como-ver pelo toque e pelo movimento que possibilita a travessia de um cinema puramente óptico e retiniano para um cinema háptico, co-movente, impulsivo.

A câmera, então, pode ser uma ferramenta de escavação de afetos. O que se movimenta em nós nesses deslocamentos de câmera? É, na verdade, algo que *me* move que dá ainda mais vida à insistência dessas forças em mim. Estamos falando de um cinema que solta o corpo às intempéries do mundo, bastante turbulento, movediço, é este tipo de cinema que pulsa em nossa leitura.

O pensamento expandido sobre *háptico* no cinema recupera a possibilidade de uma relação mais corporificada com o filme a partir de um ponto de vista que convida à aproximação, à sensação e ao contato com as intensidades que preenchem o espaço entre o espectador e a tela. Logo, o filme instaura uma certa *architextura*³⁶ de travessia, construída pela direção da narrativa, na qual tomamos não somente a textura como principal elemento, mas todo o campo emocional ligado aos espaços criados no filme. Os vestígios dessa exploração de territórios emocionais são sempre identificáveis nos tipos “afetivos” de filmes.

Vestígios que nos levam a diversas geografias e que nos convocam a explorá-las por inteiro, com corpo e afetos integrados, num itinerário háptico que nos convida a experimentar uma sensação, a de ser movido, estar consciente em atravessar o

³⁶ Termo “*architexture*” utilizado por Bruno (2002, p. 251).

filme pela emoção, com o corpo-afeto integrado ao movimento. O que vemos nessas discussões sobre o cinema de afetos, portanto, é uma estratégia em simular e amplificar essas afecções, de possibilitar aos outros a experimentação sensorial dessa mobilização, pelo legítimo prazer de compartilhar prazeres - o transporte da emoção é uma experiência fortemente háptica (NOUVEL, 1987 apud BRUNO, 2002, p. 69).

Falamos desse cinema pura pulsão, contração e expansão, num ir e vir de forças que é pura mobilidade. É destas mobilidades que nos referimos neste trabalho: mobilidade afetiva, mobilidade física, mobilidade narrativa, mobilidade estética. Esse é o cinema dos afetos e dos movimentos, que utiliza o corpo como fio condutor das experiências, como suporte de passagens. Suporte de desejos que revolvem a terra, que ampliam ou diminuem os espaços conforme seu próprio raio de direção e que fundam, no ato da passagem, seus descaminhos de afeto.

Des-localizar-se pode ser, por certo ato da vontade, um gerador de encontros múltiplos. Fazer do corpo, portanto, um substrato de registro, de marca de afetos, de desenhos vitais do nosso fruir pelo mundo e deixar que esse fenômeno rico seja a fonte de percepções e observações mais claras e fluidas de todo o processo.

4.2 - Por um movimento menor

Imagens de ações miúdas do dia a dia teriam a chance de enfrentar a banalização da mobilidade ou da inércia?

Luís Antônio Baptista

Tudo o que muda a vida, vem quieto no escuro, sem preparos de avisar.

João Guimarães Rosa

Depois das inúmeras reflexões a respeito do processo afetivo inerente ao exercício de se perambular um filme, fica evidente a extensão do campo criado por essas direções e que nos despertam para uma das questões mais cruciais deste capítulo que é a abordagem do *movimento menor* no desenvolvimento da análise fílmica de Girimunho. Muitas são as possibilidades de abordagem deste tema, e de fato, recorreremos a diversas reflexões acerca disso em alguns capítulos. Tanto a análise teórica da obra quanto a minha própria inscrição no campo do filme em São Romão, ambos, apresentaram recursos e vivências que garantiram um fortalecimento do olhar para este tema. Abordagem que vale ser, de fato, pensada e organizada, de alguma forma, sistematizada como o nosso princípio de leitura fílmica – o que pode valer não somente para Girimunho, mas todo filme que “toque” na nossa disposição em encontrar um certo fluxo sutil e potente. Girimunho foi apenas um exercício selecionado para aprofundarmos em tais questões. Portanto, após toda a explanação cartográfica e vivencial às bordas deste filme, e também em torno dos efeitos deste cinema de afetos, unimos tudo isso neste funil de ideias que se apronta aqui neste subcapítulo.

Vale justificar, desde já, o uso de certas metáforas geográficas recorrentes neste trabalho. Um dos principais motivos estão baseados nas argumentações de Michel Foucault (2006; 1988), sobre o fato de que certas apropriações de conteúdos que nos remetem à geografia são cruciais para favorecer a percepção das relações de poder que são criadas na base do discurso contemporâneo da mobilidade.

Reprovaram-me muito por essas obsessões espaciais, e elas de fato me obcecaram. Mas, através delas, creio ter descoberto o que no fundo procurava: as relações que podem existir entre poder e saber. Desde o momento em que se pode analisar o saber em termos de *região, de domínio, de implantação, de deslocamento, de transferência*, pode-se apreender o processo pelo qual o saber funciona como um poder e reproduz os seus efeitos. (FOUCAULT, 1988, p. 89 - destaque meu).

Foucault assegura que a tentativa de metaforização do discurso através de um vocabulário espacial garante a geração de um campo de entendimento que nos permite perceber com mais clareza “os pontos pelos quais os discursos transformam-se em, através de e a partir das relações de poder” (FOUCAULT, 1988, p.89). Especialmente num mundo intensificado pelas relações agudas de mobilidade e

imobilidade, logicamente ligadas às políticas espaciais vigentes, apropriarmos de algumas metáforas espaciais utilizando-as no processo de construção do pensamento e da prática do espaço e da mobilidade, torna-se algo profundamente importante. Especialmente quando marcamos essas discussões no campo do cinema, que nos apresenta, constantemente, essas relações de poder e essas ocorrências, metafóricas ou não, dos pensamentos sobre o espacial e o móbil: locação, transferência, deslocamento de câmera, *travellings*, *tilts*, *pans*, fronteiras, etc.

Resgatando as interpretações de Rick Altman (1984) em torno do gênero *road movie*, podemos destacar uma de suas principais referências que fortalecem as interpretações dos movimentos/deslocamentos do cinema a partir de um olhar menos rígido, que permite outros tipos de abordagem, investindo em diversos modos e diversos significados para esse “transporte” (não-automóvel). Estamos falando de uma abordagem especificamente baseada no gênero *road movies* que nos apresente uma certa ancoragem ao movimento menor como possibilidade de leitura do filme - mesmo que não seja de nosso interesse adequar nossa leitura a qualquer gênero cinematográfico (conforme discutido no capítulo 2).

Na obra de David Landerman *Driving visions: exploring the road movie* (2002), o movimento através da trajetória do personagem traçada na estrada evoca um sentido de busca (*quest*) e de questionamento como ponto de partida para suas viagens. As identidades de tais protagonistas passam a ser um misto de desejo de conhecimento de si e do mundo e de uma necessidade de reestruturação de seus valores, cujo “movimento pelo espaço” caracteriza seu essencial sentido da vida (LADERMAN, 2002). A estrada, então, seria um “entre lugar”, uma aproximação à uma espacialidade singular que suspende uma realidade anterior (lugar de origem) e que ainda não atravessa os rumos de uma nova vida (lugar de chegada, ou destino).

Nesse deslocamento pelo espaço, pelos “entre-lugares” da estrada, podemos estender a compreensão do *road movie* (ao manter-se na transição de mundos) como uma abordagem que não considera somente o deslocamento físico-espacial como principal elemento desta categoria. Landerman (2002) argumenta que a mobilidade do *road movie* pode ser lida por diversas maneiras. Primeiramente, no plano físico, onde vastas paisagens são atravessadas e perpassadas pelo corpo/automóvel/veículo. Contudo, o movimento existe não somente no plano físico,

na constatação do deslocamento pela imagem, mas também é fundado no plano emocional e espiritual, onde “ser movido”, colocar-se mobilizado, aponta para um movimento não-físico que provoca, ainda assim, um deslocamento de perspectiva, uma visitação a um território afetivo ainda não conhecido. O *road movie* viaja por esses planos e dimensões variados de movimento, estabelecendo um percurso extremamente rico para ser explorado.

Mantendo a discussão sobre os gêneros, temos outra especificidade que é de grande importância para nossas discussões. A noção de *slow movie* contemporâneo, a partir dos estudos de Ira Jaffe no livro *Slow movies: countering the cinema of action* (2014), nos traz uma articulação que evidencia o interesse em filmes que nos apresentam lentos movimentos e momentos prolongados de quietude e vazio, e que trazem para mais perto algumas dessas metáforas do espaço atrelados ao movimento no cinema. Filmes que ressoam em si esta lenta e plácida ação, este drama animado pelo vazio, rarefeito, que evoca um olhar profundamente meditativo, absorto e atento – “o espaço e tempo vazios do *slow movies* abre o caminho para um cinema da contemplação, um [...] espectador ‘pensativo’ ou reflexivo³⁷” (JAFJE, 2014, p.4 – tradução minha).

Isso introduz a possibilidade de incorporarmos no nosso diálogo esta disposição de um espectador atento, absorto nos processos que o filme provoca, que lê a imagem em sua diversidade de vetores, pois ele está, obviamente, concentrado, mergulhado e “tocado” pela afetiva força da diegese. Porém, as questões do *movimento menor* não servirão para endossar ou não uma determinada categoria de pensamento ou gênero (*gender*) fílmico. Assim como manejamos a relação deste trabalho com a contribuição dos *road movies*, nossa relação com o *slow movies* também será a mesma. Não iremos tratar de bases comparativas e apontar elementos que possam assegurar semelhanças ou diferenças. Iremos apenas incorporar no pensamento do *movimento menor* a “disponibilidade contemplativa do espectador”, seu olhar apurado e desperto, que naturalmente brotam a partir do seu envolvimento e dos atravessamentos afetivos pelo filme.

³⁷ No original: [...] *the empty time and space of slow movies open the way to a cinema of contemplation, a [...] ‘pensive’ or reflective spectator*” (JAFJE, 2014, p.4).

Outro fator importante a destacar é a afirmação de que este capítulo, de forma alguma, tem a pretensão de sustentar o processo de criação de uma nova categoria de gênero (*gender*) fílmico ou um novo conceito. O termo *deslocamento menor* utilizado aqui é, de certo, apenas uma *ideia* a partir de apropriações metafóricas de um diálogo de autores e não um conceito definido. É empregado seu uso por uma medida objetivo-metodológica, para que seja facilitado o pensamento acerca de uma determinada característica/qualidade de mobilidade no filme que é de especial interesse para nós neste trabalho, e, assim, suscitar discussões, novas relações e outras apropriações desta especificidade de deslocamento. Portanto, marcamos aqui o teor dinâmico e aberto da ideia de *deslocamento menor* que se opõe à pretensão de um conceito estruturado e fixo.

Então, frente a isso, vamos desenvolver uma leitura fílmica a partir das “qualidades” do movimento para distanciarmos da possibilidade desse processo ser tratado como uma pretensa criação conceitual acadêmica. Para isso nos afinamos, essencialmente, com as ideias de Foucault (1988, 2006), primeiramente quando afirma que as apropriações das metáforas geográficas e espaciais auxiliam-nos a encontrar o nosso próprio discurso sobre o mundo (seja ele no imaginário do cinema, seja vivo e vivido das práticas espaciais) e também quando nos apresenta a possibilidade de articular o termo “qualidade” para significar algo além de um conceito rígido e definido. Assim, pensamos nas qualidades de deslocamento, como também, junto com isso, as qualidades do espaço, já que ambos permanecem em profunda relação:

[...] as descrições dos fenomenólogos nos ensinaram que não vivemos em um espaço homogêneo e vazio, mas, pelo contrário, em um espaço inteiramente carregado de *qualidades*, um espaço que talvez seja também povoado de fantasma; o espaço de nossa percepção primeira, o de nossos devaneios, o de nossas paixões possuem neles mesmos *qualidades* que são como intrínsecas; é um espaço leve, etéreo, transparente, ou então é um espaço obscuro, pedregoso, embaraçado: é um espaço do alto, um espaço dos cumes, ou é, pelo contrário, um espaço de baixo, um espaço do limo, um espaço que pode ser corrente como a água viva, um espaço que pode ser fixo, imóvel como a pedra ou como o cristal. (FOUCAULT, 2006, p. 413 - 414 – destaques meus).

Relacionando estes entendimentos com a prática e as políticas de espaços, seguimos na problemática e nos desafios de “posicionamento” contemporâneo que potencializam as nossas dificuldades e limites atuais. Inspirados por Foucault (2006), podemos pensar que, dentro das nossas atuais práticas de espaço, há um grande desafio que advém da circulação de dados e ondas tecnológicas que nos deixam totalmente em contato com o desafio de captar, mesmo que seja simbolicamente (já que nem tudo é visível), os deslocamentos virtuais ou eletrônicos que compõem hoje uma imensa parcela de nossa espacialidade. Mais claramente, na referência de nosso trabalho, podemos absorver um termo específico utilizado por ele que será de grande importância no entendimento de nossa leitura das qualidades de deslocamento no filme. Trata-se do momento em que Foucault menciona a “circulação de elementos discretos” (p.412) que compõe o mundo contemporâneo e que fortalece muito bem as nossas discussões, já que o que está em evidência no *deslocamento menor* é exatamente essa constatada circulação de vetores discretos, sutis, que provocam uma também discreta mobilidade visível, porém de qualidades incalculavelmente potentes, robustas, até virtuais.

Ainda ancorados na defesa do uso de metáforas para conduzir nosso diálogo acerca do espaço e da mobilidade no cinema de afetos, nos aproximamos de Luis Antônio Baptista em seu ensaio *Tartarugas e vira-latas em movimento: políticas de mobilidade na cidade* (2010), baseado na contribuição de Walter Benjamin³⁸, que provoca diversas possibilidades de leitura e reflexão acerca dos impensáveis movimentos latentes na nossa prática diária.

O “Metaphorai” era um transporte coletivo usado em Atenas. A inspiração que ele nos proporciona multiplica sua extensão para além da história e compõe aqui algumas evidências: como os atenienses, que deslocavam-se por “metáforas” pelo espaço do mundo, assim também podemos embarcar nestas vias e “usá-las como meio de transporte para atravessar cidades ou textos” (BAPTISTA, 2010, p. 57). E assim, nessa viagem sem rumo, sem tempo, sem planos (“metáfora destituída de meta”), deixar surgir o movimento essencial, avançar e retroceder, subir e descer e experimentar as relações que possam “espacializar” essas direções e sentidos:

³⁸ BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p 61.

[...] incita o passageiro ou leitor a perder-se nos espaços protegidos do familiar, o desnorreamento que nos transporta para caminhos nos quais o pensamento não terá sossego. Por meio deste desassossego, o movimento se politiza. (BAPTISTA, 2010, p. 57).

Nesse âmbito, vamos ao ponto que nos atrai. Quais relações com o cinema, portanto, criamos, a partir da metáfora do *movimento menor*? Evidentemente, como já discutimos, há um especial interesse na incalculável relação de espaço-movimento nos filmes que comportam um olhar para as “mobilidades improváveis, corpos e formas de ser sujeito impensáveis” (p.58) e que nos possibilita refletir sobre uma importante questão:

Metaphorai, a máquina dos deslocamentos do espaço e da palavra, inspira-nos a formular as seguintes questões: [...] *imagens de ações miúdas do dia a dia teriam a chance de enfrentar a banalização da mobilidade ou da inércia?* (BAPTISTA, 2010, p. 58 – destaque meu).

Essa é uma pergunta que guia, profundamente, a nossa ideia de mobilidade menor, visto que coloca exatamente em evidência a força que pode ter, ou não, essas ditas “ações miúdas” que por tantas vezes são mais intensas e mais trabalháveis do que o já estabelecido sobre mobilidade, sobre o espaço e a inércia. Esse questionamento fortalece, sobremaneira, nosso argumento.

Evidentemente, entender um movimento como “menor”, traz algumas questões importantes que são imediatamente levantadas. O que, portanto, caracterizaria a qualidade dessa marca que instiga o olhar para algo sutil, quase imperceptível ou até mesmo imaginário? O que faz um possível fato (seja ele um deslocamento espacial e visível dentro da narrativa ou não) ser considerado a partir da perspectiva do *movimento menor*? Qual a importância dessa leitura no estudo e no contexto do filme? Qual o objetivo de se trabalhar com este tipo de interpretação no campo da mobilidade da narrativa fílmica?

Muitas questões são colocadas aqui para que nos acompanhem durante essas reflexões e que sejam promissoras de outras mais a constituir nossas lacunas. Mais do que respondê-las todas na condição de “peritos” do movimento menor, mais ainda

será sua dada importância neste processo aberto de pensamento, que toma como ponto de partida a revolução (in)visível de um deslocar potente presente nos filmes. Só é possível pensarmos nesse processo do deslocar menor se houver perguntas, incômodos, tropeços, dúvidas, intuições, até certezas passageiras, para que reafirmem, a cada momento, que esta discussão é e sempre será um caminho inacabado e aberto e que os afetos que estão subjacentes nessa estrada formam nosso verdadeiro sentimento de potência ao *sutil, ao menor*, por isso está diretamente relacionado ao *cinema de afetos*.

Não quer dizer, em hipótese alguma, que a palavra “menor” aqui venha acompanhada de qualquer adjetivação de tamanho, número, grau e importância inferior, como algo insignificante, irrelevante, subordinado. Ao contrário, nosso olhar é para o que há de menor (e não inferior) num deslocamento do filme que mais nos interessa. Tomar algum elemento do filme como inferior seria verticalizar seus processos de impressão afetiva e direcionar um julgamento que inclui as polaridades superior/inferior, certo/errado, bom/ruim e criar padrões de leitura baseados em observações puramente pessoais. Neste ponto, propomos o contrário: entendermos nossa leitura por uma ótica horizontalizada, rizomática, multi-habitada, cheia de vozes, pensamentos, ações em constante movimento.

“Menor”, então, caminha na sutileza, na invisibilidade, mas vibra um micro movimento revolucionário, marcadamente leve, sem saturações, dramatizações, *overactings* ou hiperexpressões. No dicionário, temos palavras mais expressivas: o verbete “menor” está atrelado, entre vários outros significados, à ideia de “pormenores”, “minudências”, como uma pequena parte que completa o todo³⁹. Em outra referência⁴⁰ temos *menor* como algo do “interior”, do “íntimo” e também evoca o entendimento de “descendência”. Termos que nos inspiram a uma leitura mais expandida dessas questões.

Frente a essas discussões já iniciadas, podemos estabelecer algumas noções mais objetivas:

³⁹ Conforme consulta no site www.dicio.com.br. Acessado em: 12/02/2016.

⁴⁰ Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2013. <http://www.priberam.pt/dlpo/menor> Acessado em: 12/02/2016.

- O movimento menor traz consigo uma dinâmica predominantemente sensorial, visto que está sustentado por um *cinema de afetos*, que é, em si, profundamente háptico e que aguça o corpo integrado - como discutido no subcapítulo anterior. (LOPES, 2013), (BRUNO, 2002), (DELEUZE, 1998)
- O movimento menor indica um empuxo poético na leitura da imagem. Ele sugere um deslocamento intenso e metafórico a acontecer nas subjacências da cena. Como exemplo, retomamos a cena⁴¹ em que Bastú arrasta sua cadeira, em silêncio, pela cozinha até o quintal. A princípio, o close na cadeira evidencia a importância daquele objeto e do seu futuro deslocamento. E assim acompanhamos, com uma câmera imóvel e atenta, o plano-sequência de todo o movimento (a fixidez da câmera não necessariamente serve como referência de movimento ou inércia). Qual a extensão dessa leitura que proporciona outras possibilidades de dramaturgia, que correlaciona a menor expressão física de um drama à sua força afetiva? O arrastar da cadeira, tanto no som quanto na imagem, nos mostra um estado também interno de mobilidade, até mesmo, de transformação subjetiva. Nesse caso, arrasta-se também ali o fim de uma história para o início de outra, nova, renovada, emancipada. Isso traduz algo discreto, aparentemente sem destaques ou apelações, a não ser pela atenção especial que o filme dá a esse momento, possibilitando que testemunhemos, com tempo de cena expandido, todo o fruir desse deslocamento da cadeira. Esse parece ser um outro sinal “menor”: temos tempo, temos informação e temos visão para percorrer junto com ela e a cadeira os espaços da casa. É pela falta de melodrama, de pontuação cênica da dor ou da alegria ou qualquer assimilação óbvia do drama, que conseguimos prestar atenção a esse deslocamento menor. O drama do filme diminui e a intensidade afetiva aumenta. (BRUNO, 2002) (LOPES, 2013).
- O movimento menor pode ser essencialmente subjetivo, simbólico, metafórico, quando há na cena evidências e/ou sugestões de transformação, variação, reconfiguração em diversos âmbitos: a conversão

⁴¹ GIRIMUNHO, 2011, 00:56:44.

de um rosto franzino para um sorriso aberto, o toque dos dedos na taça de vinho, a respiração descompassada, a imobilidade do rosto que realça o piscar dos olhos, entre outros. Esses elementos podem ser, em determinado contexto cênico, uma travessia incalculável de um “estado de território” (PRECIOSA, 2010) para outro, de um lugar familiar e interiorizado, saturado de “si mesmos” para um outro campo inédito. (BRUNO, 2002) (BAPTISTA, 2013).

- O movimento menor pode estar diretamente ligado ou correlacionado a um movimento “maior” e mais evidente. Assim, podemos ter dentro de um grande descolamento um outro sutil que ressoa na mais profunda subjacência. Movimento dentro de movimentos, camada por camada, a representarem a dinâmica viva das imagens em movimento. Em uma das cenas⁴² de Girimunho, vemos o perfil de Bastú se sobrepor ao fundo da janela do ônibus, evidenciando o constante movimento pelas estradas de terra do sertão. De dentro do ônibus em alta velocidade, a protagonista realçava, com movimentos quase imperceptíveis, a sutil marca de sua certeza de livrar-se das roupas de Feliciano - deslocar-se de um passado morto e criar seu futuro. Movimentos dentro de movimentos.
- O deslocamento menor pode ser analisado e trabalhado no espaço vivido, real, e não somente nos âmbitos da análise fílmica. Obviamente, a atenção a esta sutileza é, por si só, um fenômeno real e presente. Quanto mais intensa é a relação com o espaço, mais intensa será nossa atenção para esta micro mobilidade. Assim foi no momento em que pude acompanhar Bastú em um passeio lento até a esquina de sua rua e quando o derradeiro gesto de adeus no final daquela visita foi seguido de um pequeno passo trôpego pela rua de pedras.

Como dito no capítulo 2, o cinema, partindo do princípio primordial da imagem em movimento, é puro deslocamento, seja de personagem, da câmera, do ponto de vista e até de emoções, sensações e sentimentos. Basicamente, a expressão de Bruno (2002) *motion is emotion* sustenta perfeitamente a base de nossa discussão

⁴² GIRIMUNHO, 2011, 01:03:28.

sobre a *mobilidade menor*, uma vez que o movimento, em si, carrega emoção e a emoção é, por certo, um movimento, mesmo não sendo claramente perceptível.

Portanto, em resumo, essas discussões podem nos inspirar outras possibilidades de encontro com os filmes, a começar por refletir que o movimento menor pode ser totalmente evidente na cena - na medida em que apresenta seus deslocamentos sutis, menores, sem exageros e sem destaques que ultrapassem seu caráter discreto – ou pode indicar um movimento não-físico que provoca, ainda assim, um deslocamento de perspectiva, uma visitação a um território afetivo ainda não conhecido (NICHOLAS, 2013); (ALTMAN, 1984); (LANDERMAN, 2002) (BRUNO, 2002). Isso assegura que, assim como os *road movies*, nossa prática de leitura circula por esses planos e dimensões variados do movimento. E, inspirados pelos princípios do *slow movie*, observamos que tudo só é possível se houver uma certa “disponibilidade contemplativa do espectador”, com seu olhar apurado e desperto, que naturalmente brotam a partir do envolvimento com o filme (JAFFE, 2014). Utilizamos, portanto, a ideia de “qualidade” de movimento para referirmos a uma especificidade que aponta para a “circulação de elementos discretos” (FOUCAULT, 2006) presentes nos filmes analisados.

Trazemos aqui, por fim, a base não só de uma prática cinematográfica, mas de uma consciência declaradamente atenta para o que circula nas nossas presenças pelo mundo e que nos torna mais perceptíveis aos estados subjacentes, estes que revelam as trilhas de um infinito universo. Pois não há começo muito menos ponto de chegada nestas reflexões. Mas há no meio disso um olhar para aquilo que pulsa no toque da realidade e do filme: a atenção para o deslocar sutil, menor, vibrátil, ressonante, invisível porém de magnitude suficiente para podermos pensá-los e refleti-los no viver.

CONCLUSÃO

Abordar o termo mobilidade é um desafio que convoca uma amplitude de conceitos que não se moldam a uma categoria definida ou apreciações por demais estáticas, como podemos observar entre as diversas abordagens contemporâneas sobre deslocamento no espaço narrativo e as diversas experiências de movimento no filme. Assim, o que permaneceu em jogo nas ideias aqui discutidas foi o foco nas *qualidades de deslocamento* que contribuem para outras reflexões em torno do processo altamente móbil que cruza, em todo momento, os diversos campos de experiência na fricção entre filme e mundo.

Temos portanto, três filmes e várias questões derivadas. Em *O Porto*, o espaço do poder (hegemônico) exacerba a amplitude das vias de acesso ao consumo enquanto mantém os trânsitos enclausurados na tela-denúncia e no mapa dominante. Em *Trecho* um caminhar constante, sem destino, em estradas e atalhos por demais amplos, que firma um empuxo aos espaços desconhecidos do filme e do mundo e um empenho ao fim das “paragens” derradeiras. O caminho torna-se tudo que é oferecido a si por si próprio. E quem sabe nos tornos do *Girimunho* esteja o cerne de um caminhar pequeno, sem ponto e outro, cuja potência de um fruir micro político seja inspiração para o caos da realidade. E assim escutar a grandes ou pequenos passos o que Chico Science um dia gritou em sua música, “um passo à frente e você não está no mesmo lugar”⁴³, e Siba, cansado de ver o mundo rodar: “toda vez que eu dou um passo o mundo sai do lugar”⁴⁴.

O cinema, de fato, estampa nos nossos corpos os efeitos dessa mobilidade generalizada do mundo e possibilita investigarmos as múltiplas des-localizações subjetivas nos espaços abertos da tela (espaço também do mundo) que não cessam de apresentar outras configurações e conteúdos, que nos convidam a reconhecer os novos territórios, as novas paisagens, conexões e hibridações existenciais que redesenham, a todo o instante, “o nosso rosto incerto no espelho do mundo” (PELBART, 2000, p. 11).

⁴³ CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. *Afrociberdelia*. Sony Music, 1996.

⁴⁴ SIBA E A FULORESTA. *Toda vez que eu dou um passo o mundo sai do lugar*. Atração Fonográfica, 2007.

Pelas vias do pensamento nômade, refletido por Deleuze (1998), o que será de nós, viventes da tela e do mundo, após esse encontro, e qual será o próximo caminho a ser preenchido por nossas potências? É o que diz Lawrence percorrido por Deleuze: “partir, partir, se evadir... atravessar o horizonte, penetrar em outra vida...” (LAWRENCE, *s/d apud* DELEUZE, 1998, p. 30).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTMAN, R. **Film/Genre**. London: BFI Publishing, 1999.
- ALTMAN, R. **A semantic/syntactic approach to film genre**. IN: Society for Cinema & Media, 23(3), 6-18. [S.l.]: [s.n.], 1984.
- BAPTISTA, L. Tartarugas e vira-latas na cidade: políticas de mobilidade na cidade. **Corpocidade: debates, ações e articulações**, 2010.
- BRASIL, A. Apresentação. In: BRASIL, A.; ROCHA, M.; BORGES, S. (org.) **Teia 2002-2012**. Belo Horizonte: Teia, 2012.
- BRUNO, G. **Atlas of emotion: journeys in art, architecture, and film**. Londres: Verso, 2002.
- CALVINO, I. **Seis propostas para o novo milênio**. 3ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CARTA de amor**. Maria Bethânia. Biscoito Fino, 2013. 1 DVD (85 min), 2.0 PCM / 5.1 DTS, color.
- DELEUZE, G. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- DELEUZE, G. **A imagem-tempo: cinema 2**. Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**. Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 1, São Paulo: Editora 34, 1995.
- DELEUZE, G.; PARNET, C. **Diálogos**. São Paulo: Editora ESCUTA, 1998.
- DIAS, R. **Nietzsche, vida como obra de arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- FERREIRA, AB de H. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. Editora Positivo, 2004
- FOUCAULT, M. Outros espaços (1984). **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 411-420, 2006.
- FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. 5a ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.
- FREUD, S. (1905). **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**. In: FREUD, S. Obras completas. Rio de Janeiro: Imago, 1972. vol. VII.
- GROS, F. **Caminhar, uma filosofia**. São Paulo: É Realizações, 2010.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001
- HEATH, S. From narrative space. In: EASTHOPE, A. (Ed.). **Contemporary film theory**. Londres: Longman Group Ltd., 1993.

JAFFE, I. **Slow movies**: countering the cinema of action. Columbia University Press, 2014.

LADERMAN, D. **Driving visions**: exploring the road movie. Austin: University of Texas Press, 2002.

LEFEBVRE, H. **A Produção do espaço**. Tradução de Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: La production de l'espace. 4ª ed. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão: fev. 2006.

LOPES, D. A poesia da luz de Clarissa Campolina. **Rebeca**, ano 3, ed. 5, p. 1 - 14, jan-jun 2014.

LOPES, D. Afetos pictóricos ou em direção a transuente de Eryk Rocha. **Famecos**, Porto Alegre: Vol XX, n. 2, 2013.

MAFFESOLI, M. **Sobre o nomadismo**: vagabundagens pós-modernas. Tradução: Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MAIA, C. Paisagem com mar ao fundo. In: BRASIL, A.; ROCHA, M.; BORGES, S. (org.). **Teia 2002-2012**. Belo Horizonte: Teia, 2012.

MASSEY, D. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MASSEY, D. **Power-geometries and the Politics of Space-Time**. Heidelberg : Department of Geography, University of Heidelberg, 1999.

MASSEY, D. **Space, place, and gender**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

MESQUITA, C. Os nossos silêncios: sobre alguns filmes da Teia. In: BRASIL, A.; ROCHA, M.; BORGES, S. (org.). **Teia 2002-2012**. Belo Horizonte: Teia, 2012.

NOGUEIRA, L. **Manuais de cinema II - gêneros cinematográficos**. Covilhã, Portugal: LabCom Books, 2010.

PALUZZI, N. **A journey through Wanderweg**: the cinematic space of Deleuze and Guattari in the reflexive road movie. Diss. ed. Ottawa: University of Ottawa, 2013.

PELBART, P. P. **A vertigem por um fio**: políticas da subjetividade contemporânea. São Paulo: Iluminuras , 2000.

PRECIOSA, R. **Rumores discretos da subjetividade** – sujeito e escritura em processo. Porto Alegre: Sulina/Editora da UFRGS, 2010.

ROLNIK, S. **Cartografia sentimental** – transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina/Editora UFRGS, 2011.

ROLNIK, S. **Geopolítica da cafetinagem**, 2006. Disponível em <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf> Acesso: 05/03/2016.

ROLNIK, S. Toxicômanos de identidade: subjetividade em tempo de globalização. In: **Cultura e subjetividade: saberes nômades**. Campinas: Papyrus, p. 19-24, 1997.

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

ZOURABICHVILI, F. **Vocabulário de deleuze**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: digitalizado e disponibilizado em versão eletrônica pelo Centro Interdisciplinar de Estudo em Novas Tecnologias e Informação–Cienti-Ifch, Unicamp, 2004. Referências da Rede Internacional.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

ADORMECIDOS. Direção: Clarissa Campolina. 2011. 6 min. e 30 seg.. Stereo, cor, HDV.

GIRIMUNHO. Direção: Clarissa Campolina, Helvécio M. Jr., 2011. 90 min. Son., color., 35 mm.

NOTAS flanantes. Direção: Clarissa Campolina. MG, 2009. 47 min. Son., color., HDV.

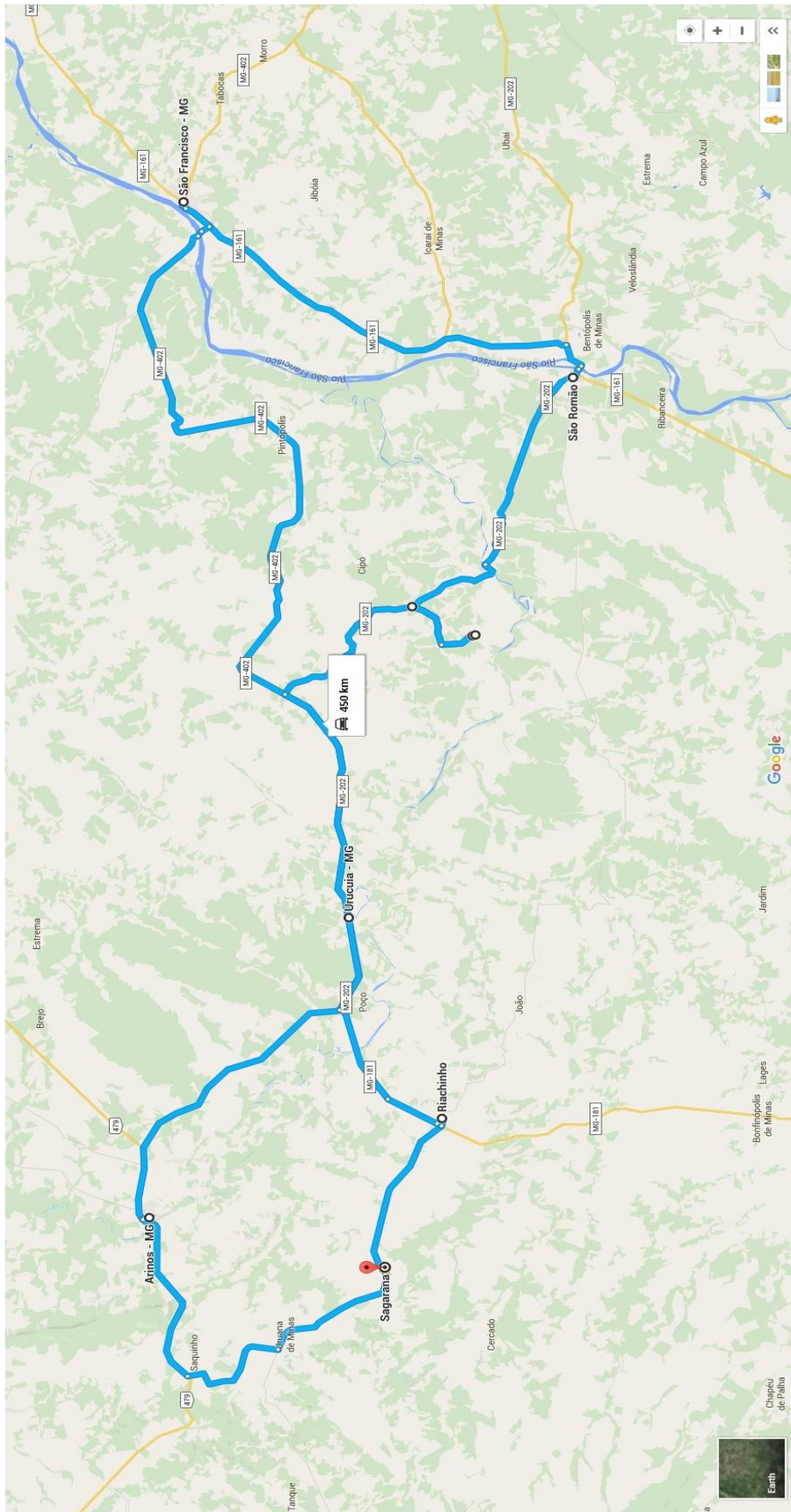
O PORTO. Direção: Clarissa Campolina, Julia de Simone, Luiz Pretti e Ricardo Pretti. RJ, 2013. 20 min e 50 seg.. Son, color., HD.

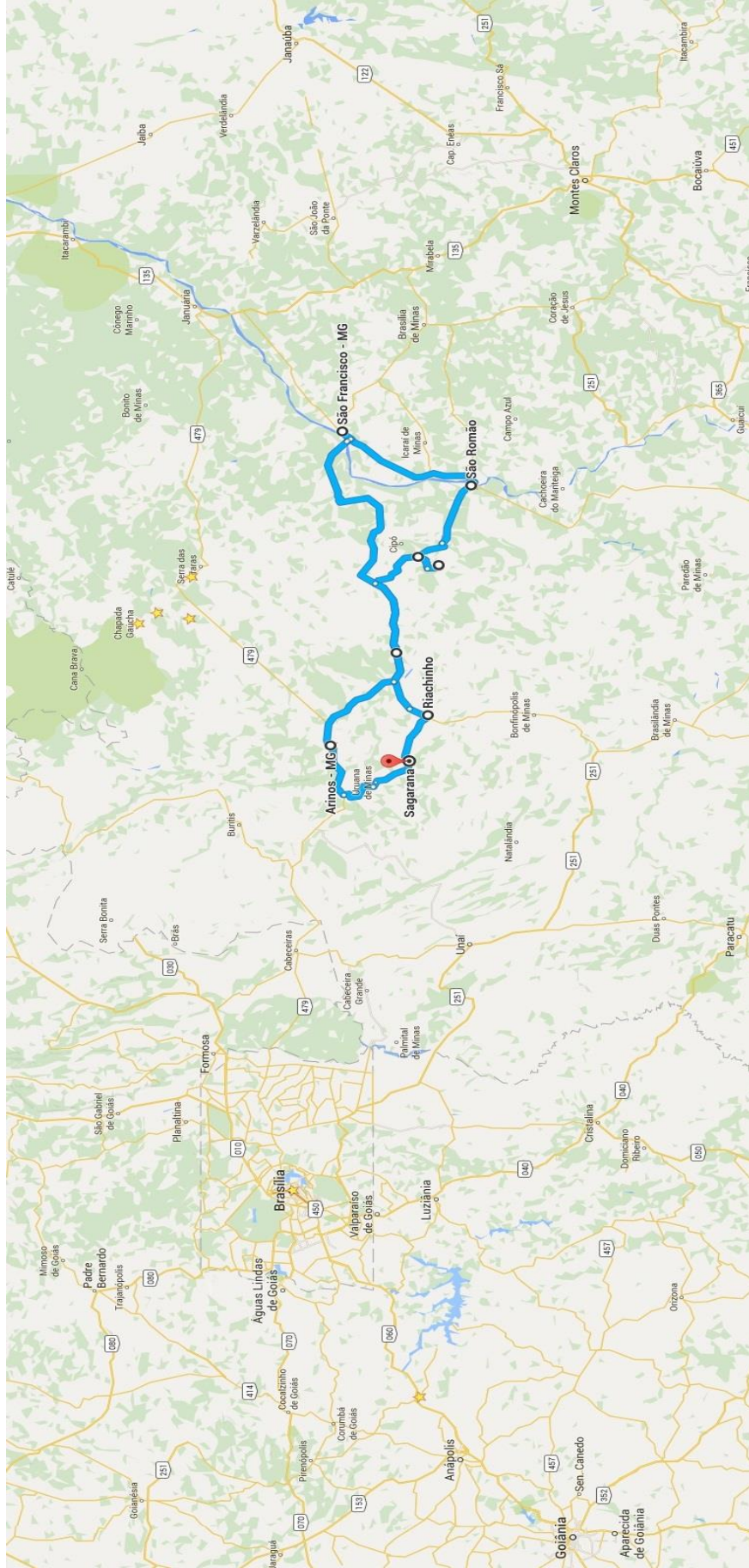
ONDE você está. Direção: Clarissa Campolina. 2006. 2 min. Video-celular. Cor. DV.

TRECHO. Direção: Clarissa Campolina, Helvécio M. Jr.. 2006. 16 min. Son., color., 35 mm

13. ANEXOS

I. MAPA DE TODO O TRAJETO





II. FOTOS

Realizadas pelo autor deste trabalho.
Todos os direitos reservados.







