

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Instituto de Artes e Comunicação Social

Curso de Cinema e Audiovisual

Mariana Angelito Bessa de Souza

CORPOGRAFIAS SENSORIAIS: elaborações da tríade corpo, cidade e cinema e
subjetividade imagética em *ExIsto*, de Cao Guimarães

Niterói

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Instituto de Artes e Comunicação Social

Curso de Cinema e Audiovisual

Mariana Angelito Bessa de Souza

CORPOGRAFIAS SENSORIAIS: elaborações da tríade corpo, cidade e cinema e
subjetividade imagética em *ExIsto*, de Cao Guimarães

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Universidade Federal
Fluminense como requisito parcial
para a obtenção do grau Bacharel em
Cinema e Audiovisual.

ORIENTADORA: Mariana Baltar

Niterói

2016



Universidade
Federal
Fluminense

IACS - Instituto de Arte e Comunicação Social
Departamento de Cinema e Vídeo

PARECER DE PROJETO EXPERIMENTAL

Aluno:	MARIANA ANGELIZO JESSA A SOUZA		
Curso:	Área de Artes e Audiovisual	Matricula:	92053037
CORPORATIVAS SENSÓRIAS Título elaboração de trilha sonora, vídeo e música e instalação interativa em 3D, de Cas Peripatet			
Banca Examinadora			
Prof. Orientador	MARIANA SALTAR		
Membro Titular	INDIA MARA MARTINS		
Membro Titular	ELIANY SALVATIERRA		
Data de Apresentação	16 de dezembro de 2016		
Parecer			
A banca ressalta a tenacidade do trabalho, a complexidade no pensamento e a beleza e fluidez desta reflexão ao se abrirem sobre um projeto cinematográfico que investe em traduzir em imagens as sensações.			
Nota Final	10,0 (Dez)		
Assinaturas da Banca			
Prof. Orientador	Mariana Saltar	Mariana Saltar	
Prof. Indira Mara Martins	Indira Mara Martins	Indira Mara Martins	
Prof. Eliany Salvatierra	Eliany Salvatierra	Eliany Salvatierra	

AGRADECIMENTOS

Ao primeiro pensamento que me vem depois de um sonho.

Aos dias que passam acolhendo uns aos outros.

Á Dani que me trouxe pra cá mais uma vez e sempre lembra de agradecer.

Á Ana Maria, que sou eu ao contrário e me deu de herança tanta palavra.

Ao Pipo que me deu o primeiro livro do Leminski e sempre traz café com amor e açúcar.

Á coka, vaka, lari e chico pelo carinho e por me tirarem a centralidade do meu eu.

Á Santa Maria pelo acolhimento e companhia.

Á Karla por dividir o amor pela Mãe dos Rios.

Á Dola por cantar a música da jardineira nos meus pensamentos.

Ao Carlos à quem eu recorro mentalmente.

Aos irmãos espalhados pelo mundo, que fazem a vida ser um espelho caleidoscópico, tecida pelos encontros e pelos caminhos.

Á La Coruña e seus ventos que não saem do meu rosto.

Ao casarão rosa-calcinha que abrigou meus anos de universidade e jamais sairá do meu corpo-pensamento, onde descobri que pensar é algo semelhante à quebrar paredes.

À todos os companheiros nesses tempos de percursos acadêmicos: as companhias que delimitaram a experiência.

Á cada matéria e encruzilhada teórica, que nos fez nascer claraboias no pensamento.

Aos professores que facilitaram o caminho, indicando pontos de relevância, nos dando espaços ao caminhar.

Á Mariana, pela orientação generosa e aplicada, e por saber dialogar com o tempo.

Ao Vitor pela tradução e cuidado com as palavras.

Á todos os funcionários e passantes do Iacs pela troca.

Ás paredes do D.A. que permaneceram as mesmas até o fim, mas agora encontram companhias junto à outras cores que o casarão vem ganhando.

Ao concreto e à natureza resistente da cidade, que abarcaram meus devaneios e reclamações durante tantos anos.

Aos corpos que caminham junto do meu.

Á força imaterial das mulheres que vieram antes de mim.

Ao corpo por me abarcar em tantos eus.

Á vida pela minha duração de corpo.

EPIGRAFE

Nesse tempo, já me dera conta que procurar era minha sina, emblema de todos aqueles que saem à noite sem qualquer finalidade exata, razão de todos os destruidores de bússolas. (CORTÁZAR, 2014, p.16)

RESUMO

O presente trabalho pensa as relações entre cinema, cidade e corpo, em diferentes tempos históricos. Nesse sentido, é traçado um panorama para exemplificar estas interações, centralizando a análise na produção artística de Cao Guimarães. Desde Baudelaire até a produção cinematográfica brasileira contemporânea, são destacadas obras que lidem com o tempo suspenso das cidades e do pensamento. Serão considerados filmes que tem o sensorio urbano como rota, perpassando as sinfonias urbanas da década de 1920, seus deslocamentos e ritmo. Foi escolhido o filme *Ex-Isto* (Cao Guimarães, 2011) para ilustrar o dispositivo da errância como uma tendência do cinema contemporâneo. A intenção é aproximar-se de corpografias sensoriais, que caminham por entre a aleatoriedade urbana, esbarrando em temporalidades outras. Fica a cargo do cinema devolver através dos filmes a suspensão e a fabulação criativa dos *flanêurs* do século XIX, sensações que foram se desmanchando no ar. Fica a cargo das próximas páginas percorrer e analisar tais produções.

Palavras-chave: Cinema. *Flanêur*. Sinfonias Urbanas. Realismo Sensorio. Cinema Contemporâneo. *Ex-Isto*. Cao Guimarães.

ABSTRACT

The present graduation thesis researches relations between cinema, city and body throughout different moments in history. Taking this path, a historic panorama is drawn to picture this interactions and relations, focusing the analysis on Cao Guimarães' artistic production. From Baudelaire to brazilian contemporary cinema, the lights go over works that somehow express time suspensions reaching both cities and thoughts. Thus, all glances aim movies that have the urban sensitiveness as a route, passing through the urban sinfonies of the 1920's, its movement and rythm. Exemplifying such relations, the movie *Ex-Isto* (Cao Guimarães, 2011) was chosen for it is able to illustrate the mechanism of wandering as a trend of contemporary cinema. The effort here is to be near corporeus sensitiveness and compositions that wander amongst urban randomness, surrounding other time lapses. The cinema is entitled to revive and keep researching the time lapses and creative wonders of the 19th century's *flanêurs*, sensitive perceptions that were dissolved in the thin air of time. It is the duty of the following chapters to research, go over and analyse these themes and matters.

Keywords: Cinema. *Flâneur*. Urban sinfonies. Sensory realism. Contemporary cinema. *Ex-Isto*. Cao Guimarães.

LISTA DE IMAGENS

1) O Trem: <i>Berlim, Sinfonia da Metrópole</i>	28
2) Cinegrafista e Câmera, <i>O Homem com Câmera</i>	30
3) Sala de Cinema, <i>O Homem com Câmera</i>	34
4) Princípio da viagem, <i>ExIsto</i>	45
5) Lua na Água, poema de Leminski	46
6) Chegada, <i>ExIsto</i>	48
7) Interação com a abóbora, <i>ExIsto</i>	48
8) Feira 1, <i>ExIsto</i>	48
9) Feira 2, <i>ExIsto</i>	48
10) Verdura tocando no barco, <i>ExIsto</i>	50
11) Desfragmentação na praia, <i>ExIsto</i>	52
12) Mãe negra, <i>ExIsto</i>	53
13) No colo do mar, <i>ExIsto</i>	54

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
1. DIMENSÃO SENSORIAL: CINEMA E CIDADE	12
1.1 ASPECTOS DO MODERNO, DAS CIDADES E DO CINEMA	12
1.2 O CINEMA DESPOSA A MULTIDÃO	17
1.3 DIFERENTES SENSORIALIDADES CIDADINAS.....	20
2. DIMENSÃO RÍTMICA: CORPO, CIDADE E CINEMA	24
2.1 O RITMO COMO ÍNDICE DE CORPOREIDADE	24
2.2 REALISMO E MATERIALIDADE: EXALTAÇÕES NA ERA DAS SINFONIAS.....	26
2.3 <i>O HOMEM COM A CÂMERA</i> E FRAGMENTAÇÃO DO OLHAR.....	29
2.4 O REAL SENSORIO CONTEMPORÂNEO	36
3.1 DIMENSÃO EXISTENCIAL: CORPO ERRANTE E ANACRONISMO EM CAO GUIMARÃES	39
3.1 <i>EXISTO</i> E A NEGAÇÃO À LÓGICA CARTESIANA MODERNISTA.....	39
3.2 O PERCURSO ERRANTE.....	44
3.3 A SUSPENSÃO TEMPORAL	55
CONCLUSÃO.....	59
LISTA DE FILMES	63
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	64

INTRODUÇÃO

Corpo, cidade, tempo, cinema, percepção e narrativa são círculos concêntricos e interdependentes, mil resultados são possíveis diante da multiplicação dessas variantes: corpografia urbana; temporalidade filmica, narrativas corporais, e tantas outras. O meio define o indivíduo; que detém a percepção; que cria a narrativa; que disputa o meio, e assim sucessivamente. Entre o corpo e o espaço que ele está inserido existe uma interação de coadaptação.

O termo corpografia— aglutinação das palavras ‘corpo’ e ‘cartografia’- parte da premissa que o espaço fica circunscrito no corpo daqueles que o atravessam, estando ambos – o corpo e o espaço – inscritos numa relação de troca mútua (JACQUES; BRITTO, 2012, p. 79). Seria, portanto, uma espécie de cartografia que circunscreve o corpo. Esse termo já é utilizado por pensadores de urbanismo e da dança contemporânea, onde se estuda largamente a relação entre o espaço e o indivíduo. Nos estudos de cinema, no entanto, a expressão foi pouco explorada. A intensão é destrinchar esse termo sob a ótica do cinema: como filmar corpos e espaços em interação? Como narrar a experiência do estar nas cidades do Brasil? É possível que o corpo narre a cidade e a cidade narre o corpo?

É por volta de 1850 que, através de Baudelaire, surge uma nova maneira de lidar com o meio urbano, de senti-lo. Baudelaire via as ruas como um ambiente rico e potente, aonde o artista encontrava suas potencialidades. O eterno fluxo, a imprevisibilidade, a transitoriedade e outros aspectos urbanos atraíram um grande número de artistas aos novos ambientes da *urbens*: os bulevares, as galerias, as ruas, os centros, os becos, agora poderiam ser visualizados sob o ponto de vista de um passante, um *voyeur* do tempo: um *flâneur*. A figura do *flâneur* bem como os escritos de Charles Baudelaire – o poeta da modernidade - pautaram a obra de Walter Benjamim sobre o século XIX. Nesta, o autor discorre sobre a importância dessa perambulação urbana, destas narrativas que vão sendo contadas exclusivamente por imagens do que se vê nas ruas.

Em suma, o que o *flâneur* busca é o tempo em suspensão: poder tatear sem a pressa urbana a o significado das coisas, seguir com o olhar o curso do acaso, ver a vida de uma maneira mais larga. Enquanto as ruas se preocupam em contar, elaborar, sintetizar; enquanto a maioria dos homens, mulheres e crianças estão nas fábricas; enquanto o tempo e o dinheiro escravizam a todos – os passantes buscam a experiência do ser: o sentir.

Cidade e cinema surgem para a sociedade em contextos próximos. Ambos são produtos da modernidade, surgem pelas vias do capitalismo já em escala industrial, da mesma situação política e social que gerou os movimentos de massa e a os costumes das metrópoles. O cinema surge num momento que a própria sociedade precisava ser vista e retratada em coletivo, função que a pintura, por exemplo, não dava conta, mas que o cinema propicia com maestria. É possível listar muitas corpografias alavancadas pelo cinema. É inclusive coerente pensar que o próprio cinema é o princípio da *flânerie*. A medida que as cidades foram se alterando, abrigando novas migrações, sendo atravessada por trilhos, ônibus, automóveis, avenidas, os fluxos foram se tornando mais cíclicos do que impensáveis e então o caminhar se tornou menos fortuito, menos poético. Desse modo, os *flâneurs* acabam viraram cinéfilos e o cinema foi incorporando a missão de trazer de volta o prazer do olhar. Afinal, enquanto experiências corporais o efeito do cinema e do urbano são semelhantes: ambos permitem construir o espaço através da duração, da percepção da duração.

O tempo já bastante comprimido nas cidades do século XX não permite que se experiencie o tempo subjetivo da percepção das coisas, o tempo não-cronológico; o cinema permite. O pensar cinematográfico acaba por recuperar da *flânerie* o potencial da fabulação. Agnes Varda, Jean Rouch, Glauber Rocha e muitos outros cineastas apontaram suas câmeras para as ruas de suas cidades para poder falar de si mesmos, da maneira como viam – ou sentiam – o mundo. Filmar as cidades para filmar as pessoas e vice-versa; ou filmar a “cidade mental” de cada um, como define Comolli (2008, p. 185).

Além da investigação do espaço, o cinema investiga o tempo. Ou, como Tarkovski (1998.) preferiria: o esculpe. Ou seja, a imagem cinematográfica é uma imagem do tempo e o realizador tem em mãos maneira de moldá-lo, torná-lo compatível com suas imagens interiores, suas percepções. Tarkovski afirmava que o que levava as pessoas ao cinema era a oportunidade de recuperar o tempo perdido. Em uma sala escura, com todos os estímulos diluídos, o espectador se deixa levar pelas sensações e induções psíquicas que foram experimentadas pelo corpo dos que filmaram e é projetada, atravessando o tempo, no corpo daqueles que assistem. A tríade corpo-cidade-cinema se coloca como uma forma potente de auto-invenção da nossa própria estrutura social e cultural.

Durante o período entre guerras, instaurou-se uma importante tradição cinematográfica, estabelecendo diálogo direto com a vida das metrópoles da época. As *sinfonias urbanas* são filmes de exaltação ao tempo e ritmo das grandes cidades. Produzidas em diversas capitais, com estrutura rítmica e de montagem bastante semelhantes, são filmes que estabelecem uma relação rítmica e sensorial muito estreita com o espectador.

Direcionar o espectador para essa dimensão de fabulação criativa é o que tem instigado muitas das produções recentes. O sistema de pensamento cartesiano e positivista faz com que a percepção fique sempre esmagada pela elaboração. O cinema e as artes no geral incorporam a tentativa de promover as percepções que são impossibilitadas pelo tempo do cotidiano. O cinema não narrativo, as artes plásticas e sensoriais, as sinestésias musicais, enfim, ainda estão abertas as portas para a *flânerie* artística e cultural. Se a cidade nos consome cada vez mais, os caminhos são sempre menos aprazíveis que da vez anterior, as pessoas são sempre mais e mais rudes umas com as outras, a solução é que no território onde se pode passear, passearemos: buscaremos outros olhares, múltiplos olhares, multiversos; multiplicaremos as experiências espaciais pelas experiências auditivas e teremos infinitas possibilidades de novas construções e ambiências.

Um desses olhares – ou *flanares* – é o de Cao Guimarães. Por sua formação como artista plástico e videoartista, Cao já entrou no cinema pela janela. Sua primeira ficção – *ExIsto*, 2011 – é uma releitura de *Catatau*, de Paulo Leminski e engloba questões muito contemporâneas ao sobrepor imagens andantes com uma sensorialidade distinta e citações emblemáticas do livro-inspiração de Leminski. *ExIsto* é por tais fatos um filme difícil de se categorizar em um gênero cinematográfico, tendo por vezes uma estética mais documental que é combinada à uma mais interpretação performática, trabalhando deslocamentos espaço-temporais.

O trabalho monográfico que segue objetiva caminhar junto ao leitor pelas esquinas das imagens pensadas junto à uma corporificação do mundo. É importante que o corpo-cinema e o corpo-cidade sejam também vistos a partir de uma organicidade já atribuída ao corpo-físico. Nos seguintes capítulos, serão abordadas as diferentes formas de se relacionar tais corpos. Abordaremos em primeira instância as proximidades entre a experiência do corpo na cidade e no cinema, como essas duas formas de sentir se assimilam pela sua desfragmentação, sensorialidade e pela força dos estímulos visuais.

No primeiro capítulo, será tratada a gênese do cinema, dentro da perspectiva moderna e urbana, e como estes conceitos foram sendo elaborados no início do século. Passearemos por entre os escritos modernistas de Baudelaire, as análises de Walter Benjamin e a introdução do conceito de *flânerie*, muito caro a este trabalho, já que define um estado de fruição mental fabuladora que é necessário para o entendimento do texto.

No segundo capítulo, serão trabalhados textos e autores que se dedicam ao estudo dos filmes produzidos dentro do contexto das *sinfonias das metrópoles*. O olhar é direcionado para dois filmes em particular: *Berlim*, *Sinfonia da Metrópole* e *O Homem com Câmera*, onde

são tecidos comentários que ilustram os filmes das sinfonias, bem como o entendimento de mundo da época. No decorrer do capítulo, é traçado um paralelo entre as sinfonias urbanas de os chamados *filmes-fluxo*, filmes que se baseiam numa suspensão do tempo narrativo, com a intenção de alargar o espaço de ação mental do espectador.

Finalmente, no terceiro capítulo, serão tratados temas que se relacionam com o filme analisado, *ExIsto*. Por ser um filme que dialoga com as narrativas em fluxo, é também um filme de uma temporalidade distinta, que nos convida à uma viagem por entre uma complexa subjetividade. Ao analisar *ExIsto*, serão levantados pontos que dizem respeito a narrativa imagética-sensorial do filme, bem como suas ambiências sonoras e demais significâncias. Após a análise, o fechamento do trabalho intenciona costurar dentre todas estas instâncias, pontos em comum, distanciamentos, avizinhamentos, deslocamentos.

1.DIMENSÃO SENSORIAL: CINEMA E CIDADE

travelling life (para Bere)

é como se fosse uma guerra
onde o mau cabrito briga
e o bom cabrito não berra

é como se fosse uma terra
estrangeira até pra ela
como se fosse uma tela
onde cada filme que passa
toda imagem congela

é como se fosse a fera
que a cada dia que roda e rola
mais e mais se revela
(LEMINSKI, 2014, p.294)

1.1 Aspectos do moderno, das cidades e do cinema

A modernidade em si acompanha uma visão dualista da vida, na qual há uma tendência em entender o entorno em dois níveis: o material - a “modernização” – um complexo de estruturas e processos políticos, econômicos e estruturais; e o espiritual – o “modernismo” – aspecto mais transcendental, que desenvolve conceitos artísticos e comportamentais. Essa bifurcação do pensamento moderno insiste em se contradizer, já que a modernidade é, em si, a fusão destas forças, bem como a articulação de outros fatores circunstanciais.

Como o desencadeamento do ideário modernista é relacionado ao projeto de racionalismo de René Descartes, tende-se a entender a modernidade como um ideal mais objetivo e tecnocrático, ignorando a interdependência dos indivíduos e suas subjetividades que constituem a modernização. Não se pode correr o risco de achar que as mudanças trazidas pelo livre comércio e o desenvolvimento das metrópoles foram feitos por uma “mão invisível”, enquanto este foi de fato realizado por mãos de indivíduos reais e suas inúmeras subjetividades, num cotidiano laboral intenso. Esta contradição é o *parti pris* da modernidade.

Sobrepõem-se ao termo “modernidade” quatro dimensões distintas: a dimensão moral e política da modernidade diz respeito a certo desamparo ideológico de um mundo pós-sagrado e pós-feudal que pôs em cheque todos os valores e normas pré-existentes; sua dimensão cognitiva apresenta a racionalidade instrumental como suporte e moldura intelectual por meio da qual o mesmo mundo pode ser apreendido e construído; já a dimensão socioeconômica traz como objeto de análise as inúmeras mudanças tecnológicas e sociais que se configuravam desde o século XVIII e que alcançaram volume crítico nos fins do século XIX – crescimento populacional, industrialização e urbanização acelerados, surgimento de novas tecnologias, meios de transporte, explosão de uma cultura de massa etc.; a quarta dimensão, uma variante da dimensão socioeconômica, teria sustentação em certa leitura neurológica do período, que evidencia um registro da experiência subjetiva muito distinto, caracterizado por choques físicos e perceptivos do ambiente moderno, urbano e industrial. (NAME, 2003, p. 1)

As mudanças trazidas pela autoconsciência do moderno foram acompanhadas por obras e pensadores que buscavam teorizar esta nova forma perceber e interagir com o meio: Goethe, Hegel, Marx, Baudelaire, Dostoiévski. Muitos destes já apontavam as fronteiras do material e imaterial como ponto de destaque na discussão sobre a *vida moderna*. Durante o século XIX, Charles Baudelaire se dedicou a ilustrar, de diversas maneiras, tais contradições intrínsecas ao dia-a-dia moderno.

Baudelaire tendia a ver a principal característica do moderno sua essência vaga e qualidade efêmera: “A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável. (BAUDELAIRE, 1996, p. 24) . Argumenta que há uma modernidade para cada pintor antigo. Como se a modernidade fosse qualidade de tudo que é novo e inevitavelmente efêmero, sendo desnecessário prescindir de um componente estético ou comportamental para se dizer moderno. Cada época tem seus hábitos, indumentárias, penteados e gestos, que se completam em si e se autodeterminam. Conta também com uma parcela emergencial e fugaz - a parte moderna.

Escreveu diversas obras na qual a modernidade é protagonista, numa busca de auto-compreensão, uma espécie de leitura em voz alta de si. Nestas obras, Baudelaire oscila em tons pastorais e anti-pastorais (BERMAN, 1987, p.131), onde é ora amante, ora algoz da modernidade e seus reflexos nas grandes metrópoles. Em “Sobre a Ideia de Progresso Aplicada as Belas Artes” (1855), o autor se ocupa em negar a ideia de progresso a tal ponto que se afasta da materialidade, mergulhando na transcendência.

É valioso lembrar que a Paris de então era tida como referência de urbanização e modernização, com o surgimento dos bulevares, o enaltecimento dos gostos e hábitos burgueses, com toda sua pompa e requinte. Combina-se tais fatos ao progresso tecnológico

propiciado pelo processo de Revolução Industrial, que possibilitou também imergirem novas formas de arte, como a fotografia. Esta, por sua vez, uma arte muito próxima a dualidade moderna de material e imaterial, pelo pressuposto de “reproduzir a realidade”.

Neste aspecto, Baudelaire era um severo crítico da fotografia. Em seu livro “O Público Moderno e a Fotografia”, de 1859, ele opõe sistematicamente verdade e beleza, progresso e poesia. A descrença do “real” em preferência ao lirismo é, de certa maneira, uma leitura da realidade moderna como algo danoso e repugnante. A fotografia, por ser a arte que se funde ao real, para Baudelaire, é degradante e indica o narcisismo da população, ansiosa em se ver projetada.

A lição, para Baudelaire, que iremos desdobrar nas partes subsequentes deste ensaio, é que a vida moderna possui uma beleza peculiar e autêntica, a qual, no entanto, é inseparável da sua miséria e ansiedade intrínsecas, é inseparável das contas que o homem moderno tem de pagar. Algumas páginas depois, em meio a uma crítica implacável aos modernos idiotas que se julgam capazes do progresso espiritual, ele de repente se torna sério e salta abruptamente da certeza de que a ideia de progresso é ilusória para uma intensa ansiedade quanto a hipótese desse progresso ser verdadeiro. (BERMAN, 1997, p.139)

Como fica claro no livro *Tudo que é sólido desmancha no ar – A aventura da modernidade* de Marshal Berman, Baudelaire intercala suas interpretações sobre a modernidade e a cidade, de maneira quase contraditória, caminhando por entre o apreço e a recusa às urbanidades e, deste modo, sintetiza o próprio objeto de estudo em sua fugacidade de significados e interpretações. Para atingir essa pluralidade no discurso, Baudelaire desenvolve em seus escritos certas personas – como o *dândi*, o *flâneur*, o boêmio - arquétipos da vida moderna dos quais o autor se utiliza para expor suas múltiplas leituras do mundo, sendo ele mesmo o somatório destes todos.

Um dos arquétipos modernos mais trabalhados por Baudelaire foi a figura do Homem do Mundo ou Multidões das Multidões, o *flâneur*. Neste conceito, que deriva do verbo em francês “passear”, é aglutinada uma ideia de um caminhar errante e prazeroso por entre as ruas, que culmina unindo caminhante e caminho, numa experiência comum.

Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida. É um eu insaciável do não-eu. (BAUDELAIRE, 1996, p. 20)

Baudelaire narra o *flâneur* em uma de suas obras mais icônicas, “Sobre a Modernidade”, que contém o ensaio “O Pintor da Vida Moderna”, onde lança o olhar e cria

alegorias cotidianas modernas para, à sua maneira, exaltar a experiência da metrópole impressa num indivíduo.

A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão. Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. O observador é um príncipe que frui por toda parte do fato de estar incógnito. (BAUDELAIRE, 1996, p. 19)

Walter Benjamin foi o principal crítico de Baudelaire e se debruçou na obra do autor para, junto aos textos, interpretar também a vida moderna. Benjamin aponta no olhar alegórico de Baudelaire características de uma linguagem extremamente imagética, assim como é a experiência urbana. Ao se voltar para os escritos de Baudelaire, Benjamin estuda uma relação entre imagem, percepção e deslocamento, destrinchando o arquétipo do *flâneur*.

Olhar do alegórico a perpassar a cidade é o olhar do estranhamento. o olhar do flâneur, cuja forma de vida envolve com um halo reconciliador a desconsolada forma de vida vindoura do homem da cidade grande. O flâneur ainda está no limiar tanto da cidade grande quanto da classe burguesa, Nenhuma delas ainda o subjogou. Em nenhuma delas ele se sente em casa. Ele busca o seu asilo na multidão. Em Poe e Engels encontram-se as primeiras contribuições para a fisionomia da multidão. A multidão é o véu através do qual a cidade costumeira acena ao flâneur enquanto fantasmagoria. Na multidão, a cidade é ora paisagem, ora ninho acolhedor (BENJAMIN, 1985, p.39)

O crítico associou o mundo fragmentado e industrializado da Paris do século XX ao próprio cinema que é entrecortado por natureza. A atualização das técnicas fotográficas e cinematográficas proporcionadas pela Revolução Industrial fazem com que seja possível a mediação entre a experiência urbana e a experiência filmica, onde uma está contida em outra.

De certo modo, deixar ser levado caminhando pela cidade e filmar a cidade são experiências de um caráter estético próximo. Dependerão diretamente do deslocamento em questão, mas de uma maneira ou de outra, as cidades de concreto e as de celuloide são impregnadas de extrema potência visual. Seguramente, filmar e *flanar* são maneiras de se cartografar as metrópoles e seu crescimento acelerado; são um percurso no olhar, na tentativa de tirar o máximo de prazer visual; são corpografias sensoriais.

Esta boda entre cinema e cidade, tem sua gênese extremamente urbana e, por isto, totalmente vinculada aos códigos modernos. Da mesma maneira que a cidade era filmada por cineastas *flâneurs*, cada vez mais o cinema fazia parte da vida dos cidadãos das principais metrópoles. Os costumes citadinos, cada vez mais valorizados em detrimento dos hábitos rurais, incluíam a ida periódica ao cinema, criando um ciclo de reciprocidade: enquanto as pessoas iam ao cinema para se auto-afirmar como modernos, o cinema se valia da população metropolitana como público e personagem em seus filmes, fomentando a indústria e gerando lucro pra consolidar o esquema de produção e exibição. O cinema se consolida como uma arte genuinamente urbana, que tem a produção feita da cidade para a cidade. O sucesso da indústria se deve também a este fato, o cinema sempre esteve ligado à consolidação das metrópoles modernas. Se estabelece então como um signo forte para afirmação das grandes cidades e do metropolitano como são até hoje.

Sendo assim, os metropolitanos que se deslocam pelas grandes cidades no seu fluxo de movimento e fragmentação, buscam a mesma sensação nas telas do cinema. O deslocamento está ligado a uma apreensão contínua do entorno e é frequente nos filmes seja pelo movimento de um trem ou de uma panorâmica. A câmera se desloca, bem como os indivíduos nos seus cotidianos urbanos, e estes mesmos indivíduos buscam a sensação de deslocamento que um filme pode propiciar.

O *flâneur*, aquele que estima se deslocar, que busca a identificação do olhar na multidão e nos movimentos do mundo, é, em suma, o espectador ideal. É o olhar curioso da câmera que passeia por entre muros, trilhos e gestos, buscando apreender. A visão apurada do *flâneur* é a busca por enquadrar a diversidade das subjetividades urbanas. O deslocamento no olhar busca decodificar a cidade e é a partir desta circulação constante que o meio urbano é percebido.

O cinema, arte das *motion pictures*, traz em si o deslocamento. A partir das variadas acelerações da câmera e dos objetos filmados o espectador tem experiências próximas àquelas da flânerie ou do andar à americana, ou a de um passageiro de quaisquer meios de transporte. Tais velocidades distintas alteram a percepção do espaço, o que o cinema pode mostrar muito bem em suas imagens. Analisar os filmes a partir dos deslocamentos neles presentes faz perceber que, na verdade, o cinema não só reflete como efetua muitas das representações sobre as cidades. Fixo em uma poltrona na sala de projeção, o espectador se desloca no tempo e no espaço, conhecendo lugares nos quais nunca pisou e reconhecendo ou estranhando aqueles que conhece, levando consigo para fora da sala de cinema novas impressões sobre o mundo. (NAME, 2003, p. 15)

Ao caminhar junto dos apressados passos urbanos, o cinema toma pra si a responsabilidade de acompanhar os processos multitudinários e seus deslocamentos. Há uma imensa responsabilidade política em acompanhar as transformações urbanas, pois só com a possibilidade de um enquadramento coletivo – em múltiplos sentidos – é viável registrar e narrar o que acontece com o povo por trás das obras de desenvolvimento urbano. Falar da expansão das metrópoles é falar de desapropriações, demolições, deslocamento de massas e muitíssimas outras mazelas. Portanto, a relação entre cinema e cidade sempre foi e é dúbia, já que o desenvolvimento não carrega consigo apenas o *glamour* metropolitano, mas inclui também testemunhar processos onde são tirados de pauta os direitos mais básicos como moradia, saneamento, água, educação, saúde, e tantos outros.

A mesma dicotomia na relação entre cinema e urbanidades é a da visão baudelairiana, que ora estima, ora se amargura com o ideário da metrópole¹. É, por assim dizer, uma relação de predicados modernos, de dualidade, materialidade e imaterialidade, etc. Este comprometimento com a parte flagelante do processo urbanístico não vem de uma só vez para o cinema. É possível dizer que ainda hoje esse caminho é tateado, qual é a melhor maneira de posicionar as câmeras próximas ao povo.

Num paralelismo com o que foi explorado na literatura, o cinema em algumas vias busca desposar-se da multidão², sentar-se no coração do povo e fazer desse deslocamento matéria prima. Mais do que uma busca por empatia ou por uma inclinação antropológica, situar-se próximo a população é um ato de escolha e engajamento político. Talvez o cinema tenha herdado essa “missão” pelo fato de conseguir – ao contrário da pintura e as artes da renascença – enquadrar a multidão.

1.2 O cinema desposa a multidão

A este encargo da devolução do olhar fabulador que o cinema toma pra si, se dedicaram muitos pensadores, filósofos e críticos. Alguns cineastas se comprometem em retornar aos espectadores um olhar mais atento e ativo das nuances da cidade que passam

¹ Os ditos tons pastorais e anti-pastorais, tratados por Marshal Berman (1987, p.131)

² Como fez o *flâneur* narrado por Baudelaire (1986, p.19)

despercebidas ao olhar apressado dos transeuntes, que lhes foi tomado. O olhar que busca o prazer visual, o do *flâneur*, é assumido pelo cinema como matéria prima. Jean Louis Comolli em “A cidade filmada” discorre sobre essa relação construída desde o início dos feitos cinematográficos até agora, se desenvolvendo em perpétua transformação. Aponta, em seu ensaio, como o cinema se compromete com a dimensão invisível do *corpus* urbano.

Paradoxo? É como modo de inscrição maior do invisível que o cinema privilegia a cidade. O invisível: o que ainda não é observável, o que não se tornou olhar, o que não se tornou espetáculo; e, por exemplo, o que passou, o que passa, o que não para de passar, o tempo e seu cortejo de fantasmas, o fluxo temporal que faz de toda cidade um trançado de movimentos, o lugar de todos os lugares e o tempo de todos os tempos: a passagem. (COMOLLI, 2008, p.180)

A busca por uma parte onde a cidade é vestígio de encontros fortuitos e invisíveis, é uma busca cinematográfica. É nesse ponto onde a relação do fazer fílmico com a cidade se difere essencialmente da atuação dos poderes públicos junto à mesma, já que estes operam apenas no macro, na tentativa de controle e na busca por um desengajamento da população junto aos processos urbanos. Em contraponto, o cinema afina o olho para focalizar o que não se vê na experiência urbana convencional.

Nessa lógica de conter em sua composição uma permanente abstração contida nas imagens, o cinema tem um potente desafio: como preservar a subjetividade ao enquadrar a multidão? Como manter o indivíduo inscrito no coletivo? O caminho é de tentar trazer para si uma qualidade de subjetivação que seja coletiva já que este é um imperativo do cinema, no que tange à produção e à exibição. O amadurecimento desse pensamento está ainda em desenvolvimento e diversos diretores se dedicam à esta investigação, que não é obviamente uma questão apenas cinematográfica, mas diz respeito à uma reconfiguração dos mais diversos espaços de atuação coletiva.

A revolução tecnológica moderna seguiu nos últimos séculos com se apropriando de espaços - físicos e ideológicos - de convivência. Promoveu o inchaço das cidades, calou as minorias, rendeu as cidades para as indústrias e empresas, capitalizou todos os modos de vida. A análise destes eventos, no entanto, torna perceptível contradição no fato das mãos que constroem os muros serem as mesmas que são impedidas de ultrapassá-los. O proletariado distante de todos os processo decisivos das metrópoles, é quem mais tem de recorrer à ela. O povo surge e urge, desde que nasce. A cidade é construída pela população, porém à esta não retorna. Os sujeitos e comunidades se afastam da relação com a cidade por conta de sua

hiperdisciplinarização, da compressão de seus espaços e tempos. É a espera do povo que demanda o devir.

Em seu artigo “Nada Tudo Qualquer Coisa - Ou a arte das imagens como poder de transformação”, Marie-Jose Mondzain traça uma linha imaginária que liga o nascimento da República com o centenário do cinema. Trata-se de uma circunscrição feita por Godard no filme *História(s) do Cinema*, da célebre frase de Sieyès: “O que é o Terceiro Estado? Tudo. O que tem sido até hoje na ordem política? Nada. O que exige ele? Devir qualquer coisa.” Na análise de Mondzain a expressão “qualquer coisa” habita o terreno da indeterminação e da amplitude do desejo e demandas do Terceiro Estado, ou seja, o povo. “Este povo sem ser, que pede pra devir, é, por essência, a encarnação do devir e promessa para o futuro” (MONDZAIN, 2011, p. 103). Este é também a síntese do outro que aparece para contrapor o destaque sempre dado à alguns no palco social.

Nesta obra, Godard quer celebrar o centenário cinematográfico e, ao mesmo tempo, fazer um balanço, ou até mesmo emitir um juízo, acerca da criação e da sua relação ao poder político e à ética das imagens do fim do século XX, após um século de cinema. Eis o que ele nos dá a ler, a três tempos, no ecrã: “O que é o cinema? Nada. O que pretende ele? Tudo. O que pode ele? Qualquer coisa.” A questão a debater seria a seguinte: o advento do povo que vem fica a cargo do cinema? (MONDZAIN, 2011, p. 105)

Godard aproxima do cinema a responsabilidade de abarcar o povo em imagens, em tela e ação. Readéqua a fórmula de Sieyès, mantendo seu sentido de indeterminação libertária mas unindo a esta a inconsistência das imagens (MONDZAIN, 2011, p. 109) - o “nada” - e a pretensão dos símbolos cinematográficos - o “tudo” - , resultando na indeterminação criadora - o “qualquer coisa”. No contexto dos fins do século XX, a colocação filmica de Godard significa uma tentativa de rompimento com a supremacia totalizante das imagens da virada do século. Este mecanismo de impregnância das imagens do espetáculo no dia-a-dia, para o qual Godard se refere diretamente ao sobrepôr a fala republicana de Sieyès no corpo de seu filme.

Quando a possibilidade de abstração é inacessível, resta ao indivíduo buscar este processo em outras instâncias que não em si. É por isto que “o cinema encarrega-se desta redistribuição dos lugares”, para que estes mesmos lugares e espaços de devir estejam outra vez acessíveis ao povo.

Godard retoma a fórmula revolucionária para mostrar que o imaginário deve doravante reconhecer que é a partir do nada das imagens que o desejo do tudo deve conduzir os gestos criadores à construção de um devir qualquer coisa destinado a um povo em devir. (MONDZAIN, 2011, p. 106)

Ou seja, mais do que se situar geográfica e politicamente ao lado da população, o cinema teria por responsabilidade, devolver as imagens criadoras às pessoas que tem, no seu dia a dia, os devires suprimidos. Mondzain disserta sobre este desejo crescente de restituir artisticamente os devires do povo, em busca dessa “qualquer coisa” subjectivante. A indeterminação da frase de Sieyès reescrita por Godard evoca um teor de aleatoriedade que se identifica na *flânerie*. A busca por uma abstração criadora, tão presente nos escritos de Baudelaire e Benjamin, é também uma busca do cinema e das artes como um todo durante o século XX e XXI.

Só o indeterminado nos faz viver, ele é o verdadeiro nome desse qualquer coisa que não poderíamos nomear sem que ele perdesse o poder do possível. Este qualquer coisa que surge graças à arte é esse excesso do outro que sustém a minha própria aparição. Excedente do possível sobre o real, extravasamento de qualquer outro que se torna visível e sensível através dos gestos da criação. (MONDZAIN, 2011, p. 21)

A indeterminação e a fragmentação é uma constante tanto nas grandes cidades, como nos filmes. A multiplicidade de significados em que se pode chegar com a experiência do cinema, produz diversas formas de se representar as metrópoles e a relação dos corpos com as mesmas. Cinema e cidade são unidos por tais características, mas se relacionam de maneiras, ritmos e tempos diversos.

1.3 Diferentes sensorialidades cidadinas

A gênese urbana e moderna do cinema o aproximou de questões provenientes das ciências humanas e políticas, pois o seu nascimento e primeiros anos de existências são concomitantes com os intensos acontecimentos políticos da transição entre os séculos XIX e XX. Como muito se discutia sobre o futuro da era moderna e o desenvolvimento do liberalismo, de certa maneira, o cinema incorpora em sua historiografia um montante dessas discussões. Os filmes acompanham a maneira como a cidade era vista e, por sua vez, contribuíam para os discursos com os quais se relacionavam, numa reflexividade

Desta maneira, no início das atividades cinematográficas, quando os irmãos Lumière filmam as esquinas dos bulevares, filmam passantes, detalhes, distâncias. Se assemelham ao olhar do *flâneur* e da literatura de Baudelaire. Se interessam em posicionar as câmeras

próximas à gente passante, com o corpo próximo ao corpo da câmera (objeto que as pessoas ainda não sabem muito bem a função), por vezes visíveis e em outras invisíveis no quadro. *A Chegada do Trem à Estação* (Irmãos Lumière, 1895) ilustra bem esse cinema do cotidiano de deslocamentos, nas imagens que saltam do dia a dia.

Havia também uma inclusão do cinema num conjunto de ações de excentricidade, o cinema era produzido por cientistas viajantes, enviados pelos irmãos inventores para produzir imagens em diferentes partes do mapa. Ainda não consolidado como arte no dia-a-dia da população, o cinema se aproxima da ideia de deslocamento, como o intuito de tornar o distante próximo, o rápido lento, o inapreensível apreendido.

Viagens a terras distantes eram tema constante nas atrações das feiras universais, vaudevilles e outros locais de diversão na virada do século. Fruto do sucesso dos panoramas, mobilizavam a massa metropolitana ávida por novas paisagens e gerava uma fervorosa guerra de patentes entre os inventores. Tais “viagens” têm estrita relação com o cinema: os mesmos Lumière apresentavam na Exposição de 1900 os filmes que seus operadores de câmera realizavam desde 1896 ao redor do mundo (...) O olho do cinema, o da câmera, mesmo que diferente daquele do ser humano, desde os primeiros filmes dos Lumière soube olhar para as cidades, captar seus detalhes, sua gente, seus edifícios, seus becos. Os vários operadores de câmera enviados pelos irmãos cientistas para captar imagens ao redor do mundo eram estrangeiros às cidades que visitavam e, naturalmente, tornavam-se curiosos, atentos, querendo esmiuçar e entender o texto das novas cidades registradas em celuloide. Estes primeiros cineastas, além de viajantes, tornavam-se flâneurs de câmera em punho. (NAME, 2003, p.5)

A cidade é, então, um reservatório de inspiração e metamorfose. Começam a surgir as primeiras ficções urbanas do início do século. Os filmes vão pelo mesmo caminho da literatura da época e optam por tramas fantásticas, de conspirações e mistérios. Levando em conta *Fantomas* (1914), *Les Vampires* (1915) e *Mabuse* (1922), o primeiro cinema é composto por filmes que inauguram temporalidade paralelas, sobrepostas: “a cidade filmada é, desde cedo, aquela da transgressão, aquela que não é apenas um tema do roteiro, mas a própria forma da inscrição cinematográfica, pelo jogo duplo do quadro-máscara.” (COMOLLI, 2008, p.182).

Na década de 1920, explodem produções onde a dupla circunscrição de cinema e cidade são protagonistas. São cantos de exaltação à cidade, na era das sinfonias com filmes como *Berlim, sinfonia da metrópole* (Walter Ruttmann, 1927) e *O Homem com a Câmera* (Dziga Vertov, 1929) que elevam ao máximo a potência das grandes cidades numa tela de cinema. Talvez seja o período onde esta relação seja mais visível e esteja mais circunscrita

ritmicamente nos filmes. São filmes de montagem rápida e inebriante que conduzem o espectador para a dança das ruas, culminando num clímax imagético e sensorial. É um cinema de uma corpografia afetada pelo engajamento político. Um momento ímpar na história do cinema, da circunscrição de corpos humanos e urbanos nos corpos filmicos, que abordaremos com mais consistência no próximo capítulo.

Constantemente, a operação cinema cria uma relação entre corpo filmado e corpo expectador, criando afetos positivos e negativos. Estes afetos não são apenas positivos e da ordem do desejo, mas também a parte avessa, a vertente de medo e escuridão da cidade, por exemplo. Surgem os gêneros e narrativas de terror e o engajamento físico através do medo e pânico, sendo *Nosferatu* (Murnau, 1921) um marco nesse quesito.

Após a Segunda Guerra Mundial, o contexto sociopolítico mundial muda tanto quanto a percepção dos cidadãos com relação ao meio urbano. As cidades arruinadas pela guerra inspiram temor e impotência e o cinema imprime esse sentimento na historiografia. É como se os filmes fossem testemunhas de todo o mal-estar que restou nas ruínas, de toda dor daqueles que viveram a guerra. Para tal, *Roma, Cidade Aberta* (Roberto Rossellini, 1945) e *Hiroshima, Meu amor* (Alain Resnais, 1959) são icônicos, são filmes onde o espectador problematiza sua relação o entorno e se envolve numa constante de impotência social.

Cada vez mais, a cidade está submersa em marcas, concreto e *outdoors*; enquanto o cinema tenta religar o olhar ativo do espectador. Depois de mais de um século de cinema, é preciso resgatar o olhar do *flâneur*, a atividade crítica visual e mental. As cidades de hoje estão cada vez mais fragmentadas e recheadas de propaganda, é preciso um olhar que busca uma subjetividade ainda mais profunda para escapar de uma materialização urbana esmagadora. A imagem urbana está saturada e é preciso que o cinema se dedique a reencontrá-la. É preciso recuperar o flunar imagético circunscrito no devir cinema.

Diante da cidade dominante de hoje, aquela dos publicitários, dos turistas, da vigilância generalizada, restaria ao cinema reencontrar a cidade do guerrilheiro tal como Robert Kramer a filmou (*Ice*, 1970): a cidade que escapa ao espetáculo, que se desenvolve de improviso, a cidade mental. O contrário da visão dominante dos poderes.” (COMOLLI, 2008, p.185)

A partir do que foi tratado ao longo deste capítulo, onde foram trabalhados conceitos de modernidade, cidade e cinema - tendo como base algumas produções cinematográficas e literárias que exemplificam esta relação - caminharemos para uma observação mais pontual de produções que unem tais semânticas. Num dado período da historiografia mundial, a circunscrição dos corpos nas cidades foi investigação principal. Os cineastas do período entre

guerras, de diversas formas, proferiram cânticos de louvor à *urbens*. Tais orquestrações cinematográficas serão tratadas no próximo capítulo.

2. DIMENSÃO RÍTMICA: CORPO, CIDADE E CINEMA

Fechamos o corpo
como quem fecha um livro
por já sabê-lo de cor.

Fechando o corpo
como quem fecha um livro
em língua desconhecida
e desconhecido o corpo
desconhecemos tudo.
(LEMINSKI, 2013, p. 16)

2.1 O ritmo como índice de corporeidade

Abarcar o corpo em sua experiência com o meio modifica radicalmente a forma como o cinema é feito e pensado. Para desvendar a geografia da cidade interior, é preciso estudar maneiras de se avizinhar da percepção. A experiência corporal articula um duplo movimento: um externo, visível, de deslocamento (por menor que seja) do corpo no espaço; outro invisível, intensivo e interior, que atua no centro da sensibilidade individual, nas memórias, nos afetos. Em alguns momentos da historiografia cinematográfica urbana, se tornou urgente a aproximação das narrativas cinematográficas aos fluxos interiores do corpo, ao pensamento, à sensorialidade.

A correlação entre a experiência urbana e o fluxo cinematográfico possibilita essa aproximação. O tempo fragmentado e o constante deslocamento são os mecanismos mentais centrais nessa discussão. O modo fabulador em que a percepção começa a trabalhar diz respeito justamente à quantidade de estímulo que o corpo é exposto numa grande cidade e numa sala de cinema, gerando estados pisco-corpóreos criadores, como ocorre com o *flâneur*.

Contraditoriamente, a *flânerie* perde espaço nas grandes cidade, já que o devir criador foi sendo substituído por um imperativo de produtividade. O capitalismo em sua ação moderna e de perspectiva industrial, induz um comportamento que visa uma produtividade constante e um controle maior sob os corpos urbanos.

A valorização do trabalho e a correlata penalização da “desocupação”, por sua vez, procuravam localizar cada indivíduo em um ponto do processo produtivo e garantir-lhe uma ocupação útil. Centros medievais labirínticos,

sujos e superpovoados, multidões ameaçadoras sem rosto e sem nome e “vadios” sem trabalho e sem rumo eram as ameaças à previsibilidade e à sincronização da sociedade moderna e da metrópole industrial que tais estratégias procuravam eliminar. (FERLA, 2007, p. 2)

As ruas podem ser entendidas até hoje por uma mistura de caos e ordem com a participação de seus devidos agentes catalizadores. O Estado, em teoria, trabalha para garantir uma ordem estrutural dos ambientes urbanos, preocupado em implantar medidas de estabilização e dominação, com a intenção de minar qualquer força de desequilíbrio ou transformação. A disciplina e o controle são cada vez mais um investimento exterior ao corpo com o propósito de moldá-lo, torná-lo condizente com as normas vigentes no espaço.

A crença na máquina como um fator estabilizador do *corpus* urbano se deve à confiança numa previsibilidade das máquinas. A máquina que não atrasa, que não reclama, não se rebela e não vive, um ideal de competência e produtividade. O automatismo prometia uma segurança e uma paz urbana, sempre tão esperadas. A máquina, como exponencial da materialidade na modernidade, ganha cada vez mais prestígio em comparação aos corpos, frágeis e sensíveis. Os corpos são cada vez mais mediados por máquinas em seus percursos citadinos. A força do deslocamento dos trilhos de trem e os novos braços maquinicos nas fábricas são o cotidiano do homem moderno. A câmera e sala de cinema pouco a pouco se incluem nessa lista de mediações mecânicas na organicidade dos dias.

Com um dia a dia mais corrido, de temporalidade fugidia e demandas práticas e profissionais, os cidadãos já não encontravam o prazer dentro do percurso. A produtividade que visa constantemente o lucro, força os corpos a pegarem sempre o caminho mais curto e mais rápido, desconectando a necessidade dos deslocamentos espaciais da satisfação dos deslocamentos mentais. E é sob esta demanda do devir da *flânerie*, somada à uma confiança nas máquinas e mediações materiais, que o cinema toma pra si a responsabilidade do olhar e começa a costurar uma história da relação entre as demandas da fabulação humana com os fazeres cinematográficos.

Absorvido pelo filme, o espectador percebe e sente o tempo tanto através de um vetor de observação externa como de experiência interna. Não importa se o que acontece na tela é “verossímil” ou não, nem de saber que se trata de um filme e não da “vida real”, tudo o que se passa na tela no tempo real de exibição é sempre o que vai se passar na tela mental do espectador, e reverberar em seu corpo. (OLIVIERI, s/ d., s/p.)

Esta fusão psíquica-corpórea entre a tela mental e as telas do mundo se dá através de um mecanismo de fuga e espécie de nomadismo mental. O pensamento nômade foi uma

conceito trabalhado por Deleuze, que não o relacionava de fato a uma movimentação concreta de um corpo ou comunidade, mas sim à uma *práxis* de nomadizar lugares subjetivos, comportamentos, dogmas. Definiu como “viagem imóvel” a possibilidade do deslocamento mental pelas vias da imaginação e da desconstrução de pensamentos totalizantes. As cidades com seus muros morais e relógios em destaque, cria muralhas para se defender dos nômades, dos vadios, dos desterritorializados. Inutilmente. Não há quem possa impedir o corpo de sentir e o pensamento de passear, como o *flâneur* narrado por Baudelaire.

Corpo, cidade e tempo para Deleuze, para Guattari, para Benjamim, para Baudelaire são instâncias que se misturam. Para o cinema, são matéria-prima. Sendo filho da cidade, primo do tempo e amante dos corpos, o cinema tem o dom de recuperar aos olhos as imagens que este já não consegue ver. Na década de 20, Dziga Vertov concebia o cine-olho, que defendia a câmera – e o corpo daquele que filma – como sujeito atuante na vida das pessoas, no cotidiano da cidade, “ao lado daqueles que correm, fogem, acodem e se empurram”. Ele pretendia apreender o real das coisas, filmando a cidade e tudo que a tange, com suas ambições de “cinema-verdade”. Em outro sentido, também flanava, buscava as sensações suspensas pelo tempo.

Como faziam o *flâneur* e outros corpos nômades, a nova vivência do mundo junto à máquina cinematográfica também implica se misturar, desposar as massas, mas imprescindivelmente se abandonar enquanto se deixa territorializar pelo corpo urbano. O cinema é um diferenciador na relação entre corpo e cidade, uma ponte, um encurtador de distâncias. Não apenas na experiência do espectador na sala de cinema, mas também na própria filmagem; induz a volta de uma errância ou deriva não necessariamente física, mas sobretudo mental e afetiva, no tempo. E esta é síntese do pensamento crítico e da arte inovadora de Vertov: o cinema como reflexo e a montagem como potência temporal. Pelas vias de suas imagens em paralelo e sua montagem rítmica, Vertov e seus pares no início do século XX inauguram o cinema da percepção urbana.

2.2 Realismo e Materialidade: as sinfonias urbanas

As reconstruções da cidade material para a cidade filmada começam a aparecer em diferentes pontos do mapa. As câmeras são apontadas para as grandes cidades na tentativa de captar seu ritmo inebriante, sua grandiosidade fabuladora. Deu-se início a Era das Sinfonias

Urbanas, filmes de valorização do espaço metropolitano e seu ritmo, produzido em diferentes cidades durante a segunda década do século XX. As cidades são enquadradas em grande-angulares e em detalhes e closes, enquanto a montagem coloca essas imagens em paralelo. A multidão é posta frente à sua cidade e subjetividade.

A tradição cinematográfica ligada às sinfonias se propõe a, não apenas registrar, mas reconstruir a realidade urbana. Talvez o mais emblemático dos filmes sinfônicos seja *Cheloveks Kinoapparatom* – “O homem com a Câmera” (1929), de Dziga Vertov que pretende captar “a vida ao improvisado”, “mostrar as pessoas sem máscara, sem maquilagem, fixá-las no momento em que não estão representando, ler seus pensamentos desnudados pela câmera.”, o que indica uma busca intensa por uma “verdade”, uma “realidade”.³

Outros exemplos de sinfonias urbanas são *Rien que les heures* – “Somente as horas” (1926), de Alberto Cavalcanti, *Berlim – Die sinfonie der großstadt* – “Berlim - Sinfonia da metrópole” (1927), de Walther Ruttmann e *Regen* – “Chuva” (1929), de Joris Ivens – captando o que acontece ao longo de um dia em Paris, Berlim e Amsterdã, respectivamente. As versões brasileiras *Symphonia de Cataguases* (1928), dirigida por Humberto Mauro, e *São Paulo, sinfonia de uma metrópole* (1929), dos húngaros Adalberto Kemeny e Rodolfo Rex Lustig, seguem a mesma linha e são quase adaptações do clássico berlinense de Ruttmann.

Esta é a tradição do cinema que coloca em tela o que pulsa na vida dos cidadãos. Os trens que rápido passam, os relógios que delimitam a vida urbana, os passantes. O filme tenta retratar a cidade, mas esta não cabe toda na tela. Por isso é “cortada” em muitas partes e “colada” num tecido mesclado e alucinante. A alusão ao deslocamento é sempre presente.

O cinema das sinfonias gira em torno da vivência real na cidade, ligados a sua experiência diária. Em *Berlim, Sinfonia da Metrópole* a narrativa acompanha um dia na cidade, desde o amanhecer até o fim do dia. Uma cidade costurada por um trem e seus habitantes em linhas de fuga. É como se o filme – ou o próprio cinema – acompanhasse o dia da cidade em seus movimentos corporais. Começar com o amanhecer e perpassar o dia indica não só o acompanhamento do filme na passagem do tempo, mas também é uma indicação de um amanhecer cinematográfico, o início de novos tempos para o cinema, uma nova era de louvores à urbanidade.

O filme é composto de muitos planos em movimento, enquadramento aberto e montagem rápida. É importante destacar o ritmo do filme, acompanhado de música orquestral, em diálogo com as imagens aceleradas. Fusões entre planos, indicando

³ Citações retiradas o letreiro inicial de *O Homem com a Câmera*, Dziga Vertov.

reflexividade, são postas em paralelos com planos detalhes da cidade, pessoas, cimento, janelas, portas, fábricas. O trem que cruza a cidade e leva trabalhadores às fábricas, crianças à escola, enche a rua de transeuntes. O filme passeia, se movimenta pela cidade, enquadra pés, ruas, caminhos. O passear remete à uma relação íntima com o espaço.



É possível dizer que o cinema das sinfonias exalta a *urbens* e trabalha com os espaços. A capacidade de fazer se anular a circunscrição do espaço de uma sala de cinema e fazer o espectador viajar de trem, caminhar pelas ruas e flânar, é a força motriz do fazer cinematográfico.

Especificamente quanto ao espaço, o cinema articula diversas percepções: o espaço da encenação (set de filmagem), o espaço narrativo, o espaço do quadro (planos, posicionamentos e ângulos de câmera) – tudo isso em relação ao espectador, que ocupa o espaço concreto de sua existência (na sala) e em relação ao discurso apresentado a ele. Dessa forma, o cinema recolocaria o homem no mundo – dependendo da sua configuração (clássica ou de ruptura) – numa relação de ação endógena (uma reação e resposta emocional ao filme) ou numa relação de ação exógena (através do filme, a resposta é ao mundo atual). (SAVERNINI, 2011, p. 128)

O novo olhar do *flâneur* para o mundo, que então reside por detrás de uma câmera, enquadra as noções de urbanidade da ocasião. Os olhares dos realizadores acompanham o modo de ver da época. A experiência cotidiana da maioria dos indivíduos era fabril,

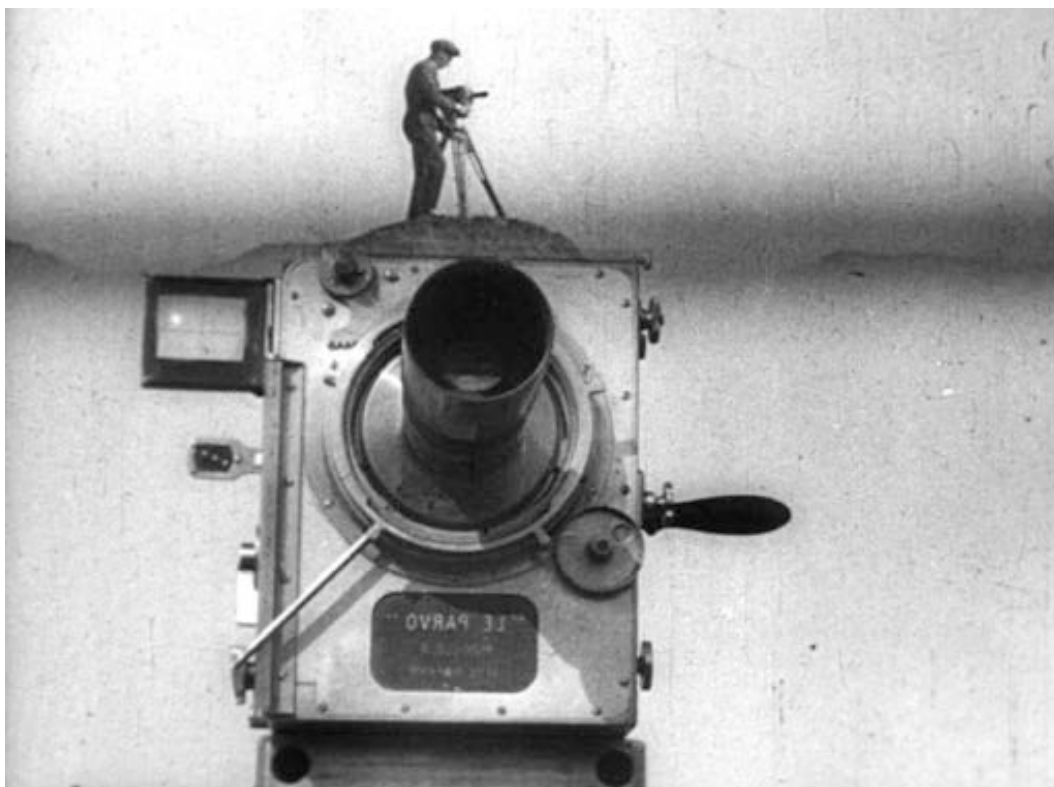
dependente do deslocamento via trem, inscrita num cotidiano de ritmo acelerado e clima afoito. É, portanto, um dia a dia dentro de uma experiência de fragmentação da unidade espaço-temporal.

Não à toa, os filmes produzidos no referido tempo são filmes que lidam com a fragmentação e reconstituição. Além dos temas materiais baseados nos hábitos populacionais, aos costumes do povo, o cinema também tenta abarcar a parte sensorial da experiência, vinculando-se a uma articulação narrativa não-linear.

O cinema seria por isso a grande arte do século XX, ao dar concretude a registros espaço-temporais fragmentados, mas convencionalizados desde o início numa percepção de unidade. Nesse sentido destaca-se o papel da montagem como momento da articulação narrativa, mas também da construção de novas relações espaciotemporais – a partir do registro daquilo que se coloca frente às câmeras, sim, mas construindo um universo próprio, em relações espaciotemporais não acessíveis ao indivíduo em sua experiência cotidiana. (SAVERNINI, 2011, p. 128)

2.3 *O Homem com a Câmera e a fragmentação do olhar*

É a perspectiva sensorial que traz para os filmes tal fragmentação. O cotidiano de uma grande cidade é atravessado por uma série de experiências aleatórias no decorrer da sua movimentação pelo espaço. Os deslocamentos, tanto no caminhar das ruas, quanto nos trilhos do trem, são constantemente recheados de acontecimentos exteriores, alheios ao eu, que induz a mente à uma percepção veloz e entrecortada, semelhante ao cinema. Ou seja, a sociedade prepara a experiência fragmentada do cinema nos seus hábitos urbanos anteriores. Em *O Homem com a Câmera*, Vertov explora a reconstrução do espaço cinematográfico e uma problematização do olhar fílmico, caminhando para uma autoanálise. Na obra, é muito clara a busca por uma verdade incondicional do fazer cinematográfico, num nível tão mental que a solução é incluir o cinegrafista no enquadramento e registrar o próprio registro fílmico, num abismo de linguagem.



Essa valorização da transparência e a inclusão do processo artístico no interior da obra é um traço já presente em outros campos das artes, onde já permeava uma ideia construtivista. No caso, os questionamentos de Vertov e de outros realizadores soviéticos dos anos 20 e 30, acompanha por tanto um processo artístico mais amplo.

O pensamento construtivista tem uma concepção mais social e participativa das práticas artísticas. Os construtivistas defendem o fim da "arte de cavalete" - que se ocupa em decorar o mundo - e se engajam em uma visão das artes mais larga que inventário de procedimentos e técnicas. Ao invés da composição, a construção. A arte não deve estar a serviço dos paradigmas que o mundo propõe, mas sim propor novos. A Vanguarda Cinematográfica Russa dos anos 1920 foi parte desse pensamento, propondo um cinema engajado com o movimento histórico, social, ideológico e político da revolução russa de 1917. Mesmo que a relação não seja direta, a ênfase dada à montagem como o traço mais importante em um filme cinematográfico encontra uma correspondência direta na proposição do processo de construção em detrimento à composição na produção da obra de arte. Por seu caráter foto-realístico, a tão exaltada ilusão de realidade do cinema, as obras se apresentam de forma mais direta ao espectador como um objeto completo em sentido - ao invés de meramente uma representação das ideias de seu autor.

Desta maneira, toda a filmografia de Vertov dialoga com a revolução e tem como parte intrínseca o engajamento social e político. Em seus filmes desenvolve um processo de transparência na práxis cinematográfica, se recusando a ficção e propondo uma saída dos estúdios e a gravação de filmes na rua, nas fábricas, em coletivo, ao ar livre. Em seu livro “*A Experiência do Cinema*”, Ismail Xavier disserta sobre Vertov e suas práticas de “documentário incisivo”, perseguindo a ideia de uma “fábrica de fatos”. (XAVIER, 2008, p.177)

(..) à proposta de Vertov, que está totalmente voltada para a revelação do que está oculto sob a aparência do processo social, ou para a explicação das mediações do trabalho – da sociedade no geral e do próprio cineasta – pela montagem. A sua montagem do “eu vejo” se desenvolve na base da articulação de temas, onde ele se vale de todos os recursos do cinema para construir a visão de um processo e explicá-lo (XAVIER, 2008, p.178)

Ismail Xavier assinala como os filmes de Vertov se responsabilizavam por uma “orquestração do mundo”, rítmica, sensória, urbana e consonante com sua visão política. O lado ideológico do filme e sua luta junta à URSS são parte do texto filmico, tanto quanto qualquer outro frame. O fino poder analítico que Vertov desenvolve em *O Homem com a Câmera*, refletindo o cinema em si mesmo, dialoga com sua base construtivista e também comunista, enquadrando o cineasta numa dimensão proletária. No filme, há também presente o registro do trabalho maquínico de uma mulher numa sala de montagem, rebobinando o próprio filme. Frames do filme são filmados e postos em tela para indicar que aquele também é um processo laboral intenso. É significativo que o filme inclua imagens de sua montagem em seu produto final e seja justamente a montagem o ponto maior de elaboração do mesmo.

Adota uma postura construtivista, que se manifesta no seu interesse em mostrar sua própria fatura, na ideia do cineasta-proletário, na inserção da arte na vida cotidiana., na exposição dos materiais de construção do filme. Vertov celebra o novo meio enquanto superação das deficiências do homem, numa utopia de perfeição industrial e socialista, onde a poesia do novo universo visual é também uma epistemologia: acima de tudo está a fé no poder analítico do cinema enquanto instrumento de conhecimento pela montagem, enquanto olhar que trabalha para revelar a estrutura dos processos naturais e sociais. (XAVIER, 2008, p.178)

Sem se distanciar da ideia de que todo filme é um filme político é possível ver em Vertov e na vanguarda russa uma abertura maior à *práxis* político, que diz respeito à sua inserção numa experiência comunista. Talvez por isso a intensão de retratar o real fosse a força motriz do seu cinema, porque sua realidade lhe parecia magnífica, incluindo uma nova noção da materialidade, produzindo um cinema que deve estar a serviço do povo. Em seus

dizeres iniciais do filme, Vertov anuncia “A experiência na comunicação cinematográfica dos acontecimentos reais” e o “afastamento da linguagem do teatro e da fotografia”. Começa seu filme já se desvinculando da tradição do cinema clássico que inclui uma linguagem que se mistura ao teatro e a fotografia, ou seja, se define como um cinema de ruptura.

Logo nos primeiros planos a montagem indica uma relação entre pessoas e câmera, ou seja, corpos e máquina. O filme é introduzido com cadeiras que se movem, luzes que se apagam, instrumentos. O conceito de corpo maquínico levando à última instância: máquinas que agem como pessoas e pessoas que agem como máquinas. Há uma alucinante concatenação de planos de ruas, dormitório, pessoas, bancos, sempre intercalando planos em detalhes e em grande-angular, em movimento e fixos; closes e panorâmicas; deslocamentos e frames; em contraste absoluto unindo o micro ao macro e um só corpo fílmico. A questão do corpo também é colocada logo ao início do filme, já que a montagem retorna sistematicamente ao corpo adormecido de uma mulher, e seu desenrolar revela um despertar desse corpo junto ao despertar da cidade, colocando este dois corpos em fusão e incluindo na obra uma dimensão onírica e simbólica.

A proposta do filme é justamente a construção de um discurso universal e cotidiano, que afeta a todos de dentro para fora. Muitas elaborações mentais são constituídas de uma noção universal dos símbolos sociais. Há, por exemplo, um enquadramento que inclui câmera e cidade e, em seguida, é posto um registro de casamento. Segundo um pensamento indutivo, é possível ler uma união por paralelismo, as bodas do cinema e da cidade, promovidas pelo filme. O cinegrafista é o que os une, empunhando sua câmera, que é quase parte de seu corpo.

Esta sobreposição intencionada do corpo humano com o corpo urbano e o corpo fílmico é constante. Multidões, trens, salas de cinema, olhos e planos numa fragmentação veloz. Há materialmente planos de fusão entre o olho humano e olho da câmera, dialogando com a ideia do Cine-Olho, manifesto vertoviano de inauguração de um olhar cinematográfico que transcende o olho humano. Para o autor, nenhum filme do Ocidente se preocupou em desvincular a câmera do seu lugar de submissão (VERTOV, 2008, p. 253). Sua tentativa primordial era justamente possibilitar o olho-câmera à ações além das já conhecidas pelo olho humano, pois esta carrega em si outras potencialidades.

É importante ressaltar que quando Vertov pensa e articula o cine-olho junto ao *Movimento dos Knoks* (ou *knokismo*), ele não entende o Cine-Olho simplesmente como olho da câmera. Este olhar tem justamente suas potencialidade e ações alongadas por conta de todo o processo cinematográfico, incluindo a montagem neste aspecto. A montagem é que possibilita ao Cine-Olho seu deslocamento livre, seu ritmo próprio, sua medição e articulação

exata no tempo e no espaço. “Todo filme do Cine-Olho está em montagem desde o momento em que se escolhe o tema até a edição definitiva do material, isto é, ele é montagem durante todo o processo de sua fabricação” (VERTOV, 2008, p.263). A montagem está presente em todos os aspectos e a pausa se apresenta como determinante para montagem. Os intervalos é que constituem o material, não os movimentos. São eles que “conduzem a ação para o desdobramento cinético”. (VERTOV, 2008, p.250)

O metro, o ritmo, a natureza do movimento, sua disposição rígida com relação aos eixos das coordenadas (três dimensões + a quarta, o tempo) devem ser inventariados e estudados por todos os criadores do cinema.

Necessidade, precisão e velocidade: três imperativos que nós exigimos do movimento digno de ser filmado e projetado.

Que seja um extrato geométrico do movimento por meio da alternância cativante das imagens, eis que se pede da montagem.

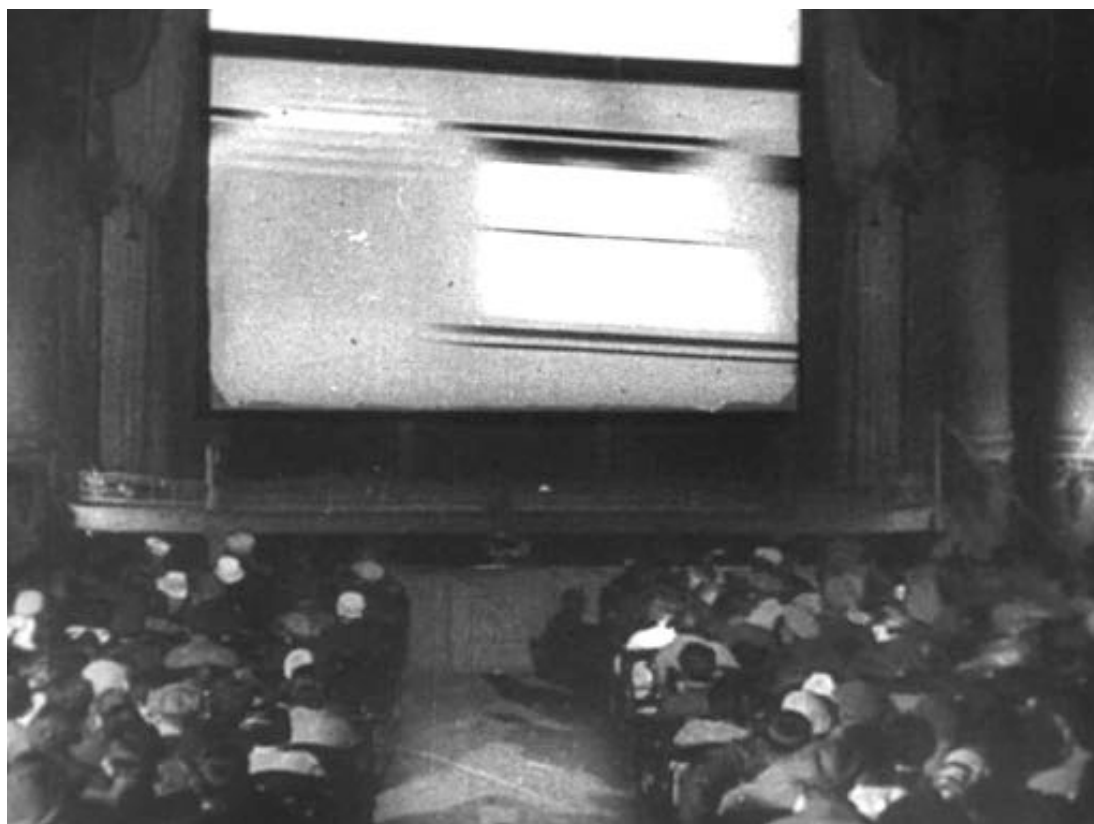
O *knokismo* é a arte de organizar os movimentos necessários dos objetos no espaço, graças a utilização de um conjunto artístico rítmico adequado às propriedades do material e ao ritmo interior de cada objeto. (VERTOV, 2008, p.250)

Os *Knoks* viam os outros cineastas como um bando orgulhoso de suas velharias. Propunham o novo, ligados à uma nova maneira de ver o mundo e o cinema. O cinema clássico reproduz e “conta” histórias. O Cine-Olho revela o movimento e constrói cine-frases. No texto “Resolução do Conselho dos Três”, os *Knoks* elaboram uma manifesto em nome do Cine-Olho, em primeira pessoa, como se fosse uma inteligência alheia à humana. O Cine-Olho “fala” em tom profético, anunciando sua nova prática cinematográfica.

Assim eu me liberto pra sempre da imobilidade humana. Eu pertenço ao movimento ininterrupto. Eu me aproximo e me afasto dos objetos, me insinuo sob eles ou os escalo, avanço ao lado de uma cabeça de cavalo a galope, mergulho rapidamente na multidão, corro diante de soldados que atiram, me deito de costas, alço voo ao lado de um aeroplano, caio ou levanto, voo junto aos corpos que caem ou que voam. (VERTOV, 2008, p.256)

Em linguagem poética, o Cine-Olho anuncia sua potência imagética. A possibilidade do qualquer coisa, a busca da cinematografia. O Cine-Olho se configura como o sonho dos *flâneurs*, na possibilidade de extrair o máximo do prazer imagético na experiência urbana. “No caos dos movimentos, o olho apenas entra na vida ao lado daqueles que correm, fogem, acodem e se empurram”- ((VERTOV, 2008, p.256). O *flâneur* segue na busca de ver como a

multidão e desposá-la, não mais ao lado dela, mas à mirando de dentro de uma sala de cinema.



A produção de Vertov, tanto no campo do cinema como em seus manifestos escritos, é pesquisa de muitos autores e realizadores. A sua marca na história do cinema com *O Homem com a Câmera* é inquestionável, assinalando um registro muito importante até hoje no que diz respeito a relação dos indivíduos com a cidade. As sinfonias mudam a maneira de ver a urbanidade e, por isso, muda também a própria cidade. “Sem o socorro do olho ciclópico da câmera, o mundo não existiria ainda em toda sua luz”, diz Jean Louis Comolli (2008, p.238), que destina um capítulo inteiro do seu livro *Ver e Poder*, à obra-prima de Vertov. Neste, Comolli destrincha feitos e técnicas da montagem vertoviana, auxiliando o leitor na acomodação dessas imagens em sua *tela mental*.

O corte, a colagem, o *raccord*, o salto. Essas coalisões, essas substituições ou essas associações de planos, primeiro na moviola, depois na tela mental do espectador, fabricam, ainda melhor do que na filmagem, efeitos de violação ou de irrupção. *Efeitos de real*, desse *real* que só se compreende como algo que vem deslocar ou minar todas as narrativas do mundo. Não é na filmagem, mas no labirinto de encontros imprevistos da sala de montagem que a hipótese do acaso retorna. É porque Vertov pensou a

montagem como operação mental, portanto volátil e reversível, apagável e reinscrevível (...) (COMOLLI, 2008, p.240)

Tal operação mental é rítmica, irruptiva, que atua no filme e recepção sensória do espectador, criando um *efeito de real* ligado a experiência urbana. O efeito alcançado indica como o filme é bem sucedido em afetar o espectador em sua corporeidade, sua sensibilidade. O *real*, nesse sentido, está inserido muito além de uma ideia ligada à verossimilhança, mas se define por atingir uma sensação próxima ao real, uma espécie de realismo perceptivo. Nesta conjuntura, a câmera é corpo intermediário, o que faz a ponte entre todos os corpos que estão em jogo. A câmera de certa maneira também é personagem, representante do cinema em cena. É o que possibilita o que Comolli chama de “cascata de mise-en-abime” (2008, p.241) exprimindo a reflexividade em jogo no filme. O cinema se filma, torna-se objeto de seu estudo e representa à si mesmo.

Este jogo de espelhos e reflexos do real é explorado por Vertov na busca da representação “mais verdadeira que a vida”. A câmera entra em cena para que o espectador acredite que tudo aquilo é um excerto do real. A presença da câmera em tela também reafirma a crença na máquina do cinema e nas máquinas no geral. A materialidade modernista que resulta na concepção de um homem-máquina, mais desenvolvido que o homem comum, é a crença na perfeição tecnológica em contrapartida à imperfeição humana.

Ao mesmo tempo em que celebra o encontro fundador da máquina cinematográfica e do sujeito espectador, *O Homem com a Câmera* nos previne também contra os perigos da aliança. Associando máquina ao desempenho e homem à imperfeição, o filme supõe, senão um controle, algo como uma condução, um melhoramento, até mesmo uma realização do segundo pelo primeiro. (COMOLLI, 2008, p.254)

É possível mensurar o quão problemática é essa relação nos tempos atuais, quando as máquinas já invadiram todos os espaços de convivência. O distanciamento, criado durante os séculos de modernidade, sobre o que é natureza e o que é material, o que é a humanidade e o que é tecnologia, enquadra o mundo em uma dicotomia pouco potente. A valorização do que foi criado pelo homem, em detrimento aos elementos naturais e divinos – como na visão medieval – é o principal engodo da modernidade. A crença que a máquina, por sua potência laboral, trará ao homem a plenitude de sua vivência, é uma questão que custa caro para a sociedade ocidental tecnocrata. É um distanciamento contraproducente, porque possivelmente inibe as potencialidades humanas. Para o cinema, essa é uma discussão travada constantemente, por ser uma arte perceptiva e industrial. O posicionamento da máquina-

câmera, no cinema, é um posicionamento político. “Além disso, a materialidade das máquinas sempre precisou da corporeidade dos corpos. O corpo filmado é a pilastra do cinema. Seu princípio de realidade” (COMOLLI, 2008, p.255)

Os corpos em tela provocam uma identificação nos corpos espectadores. O princípio de afeição cinematográfico: os corpos que estão na sala de cinema que abdicam da maioria dos seus sentidos e os confia aos personagens, os corpos em tela. Essa identificação tem algo de *voyer* e de *flâneur*, faz nascer uma afetação de duplo sentido. Os corpos em tela, explorados, enquadrados; corpos nos quais a câmera penetra no interior da subjetividade, nos detalhes e pequenos devires corpóreos. Estes corpos entram e saem de tela, na oscilação entre exhibir-se e esconder-se, que implica numa “erotização das margens do quadro” (COMOLLI, 2008, p. 182). Há um gozo presente na maneira como um corpo vê outro na tela. Nas obras sinfônicas, onde o ritmo do corpo físico e urbano são delimitadores da cadência fílmica, é muito comum que o tempo do filme se desenvolva numa crescente que vai culminar em um ápice, pontual, orgástico, para finalizar o movimento. Tal caráter conversa com a natureza fálica das edificações e monumentos urbanos, sempre presentes nestes filmes e no dia a dia dos espectadores. A cidade fecunda o cinema.

2.4 O real sensório contemporâneo

A tríade corpo, cidade e cinema gera diferentes herdeiros ao longo das últimas décadas. Os novos espaços e temporalidades urbanas fazem brotar filmes que dialogam de outra forma com a temporalidade suspensa dos grandes centros urbanos. Dentre estes está o filme a ser estudado no seguinte capítulo, *ExIsto*, adaptação do cineasta Cao Guimarães do livro de prosa experimental *Catatau*, de Paulo Leminski. O filme trata questões relativas à tempo, cidade, pensamento, vinculado à uma lógica narrativa distemporal, com planos longos e uma tendência imagética à sensorialidade. *ExIsto*, à primeira vista, não dialoga com a montagem vertoviana ou o cinema das sinfonias, mas entre estes há questionamentos e atravessamentos comuns: o diálogo entre o corpo filmado e o corpo do filme, por exemplo. Há também em ambas corpografias – nas sinfonias e em *ExIsto* – uma tendência disnarrativa que nasce a partir da busca do cinema em dar conta de um tempo subjetivo, pessoal. É claro que suas maneiras de fazê-lo se bifurcam e se opõe, em ritmo, métrica, texto, compondo uma relação ambivalente.

Há uma gama de filmes que intenciona combinar as relações temporais corpóreas e cinematográficas. A partir do final da década de 90, alguns realizadores buscaram se aproximar de outras formas de temporalidade fílmica. Foram em busca de uma construção temporal baseada na experiência, não em um desencadeamento linear. Como a produção hegemônica raramente se propõe a estes níveis de desconstrução, estes filmes se destacaram rapidamente e parte da crítica adotou o termo “cinema de fluxos” ou “estética do fluxo” para se referir à tais obras.

Este é um cinema marcado pela “reinserção corporal no espaço e tempo do cotidiano” (VIEIRA JR., 2012, p. 15). Em sua tese de doutorado, Erly Vieira Junior discorre sobre a nova tendência contemporânea às narrativas em fluxo e seu realismo sensorial, questão que tem mobilizado muitos crítico atualmente. Segundo Erly Vieira, este é um cinema que “que convida primeiramente a sentir, para apenas depois racionalizar” (2012, p.15).

Os filmes fluxo nos convidam à uma outra esfera da sensorialidade. Em escala multilinear e dispersiva, contrária à uma lógica de construção e desconstrução das vanguardas das décadas anteriores. O *fluxo* é o passear por diversos espaço-tempos distintos que flutuam na esfera cotidiana. Realizadores como Pedro Costa, Lucrecia Martel, Claire Denis e o tailandês Apichatpong Weerasethakul, produziram obras que se inserem nesta estética de filmes fluxo.

A estética do fluxo parece-me uma alternativa à diluição das fronteiras entre o “dentro” e “fora”, na qual o corpo do espectador é convidado, sim, a experimentar o real em suas minúcias, em suas quase imperceptíveis modulações, deixando-se atravessar/afetar aos poucos pelas zonas de intensidade que migram pelos corpos e espaços filmados, num processo gradual de descoberta através dos estímulos oferecidos aos órgãos dos sentidos. Daí minha afirmação de haver nesse cinema uma nova pedagogia do ver, ouvir e (por vezes) tatear a própria materialidade das imagens. Numa época em que o sensorial é espetacularizado (e muitas vezes anestesiado), valorizar o aspecto micro em lugar do macro soa-me como um sugestivo convite à subversão da lógica industrial. (VIEIRA JR, 2012, p. 17)

Neste ponto, o cinema das sinfonias se distingue notoriamente da estética do fluxo. Enquanto o primeiro faz louvações à material e a industrialização do cotidiano, o segundo tem a negação do processo industrial uma de suas maiores afirmações. A própria multidimensionalidade presente é a subversão da verticalidade da racionalidade ocidental. Alguns conceitos referentes ao realismo sensorial atravessam ambas as estéticas: simultaneidade, aleatoriedade, a experiência cotidiana. Mas estas estruturas narrativas passam por uma espécie de encruzilhada formal que as faz caminhar para direções opostas.

São notórios traços do realismo sensório no cinema brasileiro contemporâneo. Além do já citado filme à ser estudado, *ExIsto*, são exemplos desta aproximação: *O céu de Suely* (Karim Ainouz, 2006); *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Karim Ainouz e Marcelo Gomes, 2009); *Sábado a Noite* (Ivo Lopes Araujo, 2007); *A Vizinhança do Tigre* (Affonso Uchôa, 2014). Estes filmes também são recheados de exemplos da exploração de uma transitoriedade e reconfiguração do espaço, muito explorados pelas vanguardas do início do século. Em ambos os casos, o espectador é convidado a explorar sensorialmente um mundo que não pára de se transbordar em sentidos e corpos que constantemente produzem resposta aos estímulos exteriores, numa contínua mobilidade criadora, como o devir da *flânerie*.

Este cinema é um convite a lançar um olhar centrífugo sobre a imagem, uma vez que o movimento aparentemente insignificante e banal, que faz do espectador uma espécie de *flâneur* contemporâneo por entre a realidade que transborda desse quadro, pode ser, exatamente por suas qualidades dispersivas, uma porta de entrada para o estabelecimento de uma nova produção de sentidos, desse sentimento de “estar no mundo”. (VIEIRA, 2012, p. 55)

Como foi discutido, o que insere cidade e cinema dentro de um mesmo contexto perceptivo, são suas inscrições na invisibilidade da fragmentação temporal. O tempo da cidade não abarca o tempo da sensorialidade, mas abrange uma fragmentação de ritmo acelerado, que ecoa na experiência dos corpos. À estes acordes de urbanidade, são acrescentadas pinceladas de extrema valorização imagética que, juntos, produzem obras vinculadas à exaltação da experiência urbana.

No desenvolvimento do presente capítulo, foi explorado o contexto da produção deste modelo de corpografia urbana. A qualidade rítmica e sensorial das obras lhes confere um caráter de circunscrição das instâncias corpóreas. É traçado um paralelo entre estas produções e as produções contemporâneas, que se aproximam mais do filme que é objeto de estudo deste trabalho. A produção atual se centra mais em uma corporeidade indicada por um ritmo em suspensão, um tempo mais dilatado, que presentifica a experiência do espectador.

Durante as próximas páginas, discutiremos como o filme *ExIsto* se insere dentro das variantes da tríade corpo-cidade-cinema. Sendo o filme uma corpografia sensorial – bem como as sinfonias – traz para o corpo do espectador uma temporalidade diversa, conquistada através da elaboração e concatenação de imagens simbólicas. Ou seja, o filme de Cao Guimarães traz uma problematização vizinha ao dispositivo de *O Homem com a Câmera*: ambos se tratam da circunscrição do corpo em um espaço específico. A maneira como cada filme trabalha a temporalidade, no caso, é o que os distancia em ritmo e sensação.

3.1 DIMENSÃO EXISTENCIAL: CORPO ERRANTE E ANACRONISMO EM CAO GUIMARÃES

o mínimo do máximo

Tempo lento,
 espaço rápido,
 quanto mais eu penso,
 menos capto.
 se não pego isso
 que me passa no íntimo,
 importa muito?
 Rapto o ritmo.
 Espaço tempo ávido,
 lento espaço dentro,
 quando me aproximo,
 apenas o mínimo
 em matéria de máximo.
 (LEMINSKI, 2013, p.183)

3.1 *ExIsto* e a negação à lógica cartesiana moderna

Ao longo dos anos, acompanhando o desenrolar de estratégias mais requintadas do capital, se reconfigurou a maneira dos corpos se relacionarem com o espaço e com os mais diversos campos do conhecimento – urbanismo, cinema, artes plásticas, etc. No audiovisual, as produções se pluralizaram em diversos segmentos como documentários, programas de tv e a videoarte, até se desenvolverem produções mais híbridas, que hoje se multiplicam em páginas web, à partir da tecnologia *video on demand*. No Brasil, as diretrizes documentais combinadas às influências das videoartes ganham bastante força no fim do século passado. Cao Guimarães é parte de uma geração mineira de videoartistas das décadas de 80 e 90, que se beneficiou das novas tecnologias para criar universos outros, encharcados de alteração de imagens, fragmentação, velocidade. Indo por outro caminho, a produção de Cao se baseia em um ritmo menos acelerado e em uma fotografia crua, quase sem tratamento nas imagens, explorando a sensorialidade de maneira mais sutil.

Cao Guimarães trabalha desde os anos 90 com fotografia, cinema e artes plásticas, mesclando estes espaços em suas produções. *ExIsto* é seu sexto longa-metragem, mas sua carreira perpassou também vídeos, instalações, exposições e parcerias em projetos musicais. Em seus trabalhos é comum uma sensação de tempo em suspensão, que talvez seja justificada por um interesse extremo nas imagens e suas potencialidades, fazendo com que o plano seja esticado ao máximo, aumentando sua durabilidade. As obras pretendem explorar a potência do visível de cada coisa, ocasionando uma pausa no ritmo veloz das grandes cidades, atingindo uma espécie de negação das espacialidades, que se inauguram à partir do livre exercer da visão.

Em audiovisual, Cao Guimarães trilhou um caminho bem individual, com ênfase em projetos mais documentais, que se delineiam a partir de gatilhos de linguagem. Em *Rua de Mão Dupla* (2002), por exemplo, o dispositivo é os participantes permanecerem durante 24 horas na casa de um desconhecido. O projeto, que primeiro foi pensado como uma instalação e posteriormente ganhou o corte de um longa-metragem, desenvolve questões relativas à solidão e ao deslocamento, fazendo os participantes trocarem de casa e experimentarem um pouco do universo um do outro.

Parte importante da filmografia de Cao, diz respeito ao isolamento dos personagens, tanto em *Rua de Mão Dupla* quanto na chamada Trilogia da Solidão: *A Alma do Osso* (2004), *Andarilho* (2008) e *O Homem das Multidões* (2013). Nas obras, o diretor explora a maneira distinta de três corpos lidarem com o espaço circunscrito, conciliando acontecimento corriqueiros com um certo estranhamento em estar no mundo. São tateados lugares de subjetividade, em contato direto com o mundo exterior, onde o ordinário ganha ares de extraordinário, a partir de uma certa alquimia proposta pelos filmes.

Explorar o sensível é, portanto, uma das linhas traçadas por Guimarães em suas obras, que vem mobilizando a escrita de críticos do cinema atual. Consuelo Lins, pesquisadora da UFRJ que se dedica aos estudos das obras do cineasta, descreve assim sua experiência com esta filmografia: “a partir desses recortes, nós espectadores, começamos a ver paisagens, insetos, bolas de sabão, gambiarras, como se fossem imagens de Cao Guimarães; são trabalhos que tornam visível a potência sensível do mundo que até então não nos dávamos conta, não conseguíamos ver.” (LINS, s/d., s/p.)

Os “recortes” mencionados por Consuelo Lins apontam uma prática de montagem que se assemelha à uma “colagem”, presente nos filmes de Cao Guimarães. Tal aspecto ocasiona uma diluição de territórios, onde as conexões entre diversas imagens distintas

promovem uma dissociação das lógicas cronológicas e espaciais, apontando para criação de novos espaços e novas temporalidades.

Em Cao Guimarães, a colagem atua como figura da desterritorialização. O deslocamento das imagens, ou melhor, o abandono de seus lugares semânticos de origem e sua indissociável construção de um novo espaço de sentido está frequentemente ligado a outros tipos de trânsito. A colagem geralmente opera em suas obras como representação visual de processos de deslocamento, em curso, de sujeitos que atuam como personagens, do próprio artista, ou de ambos. Em extensão a isso, percebemos a colagem, em alguma medida, como sinal estético de um interesse temático do artista pelo errante, pelo nômade, pelo desterritorializado por excelência.(ALMEIDA, 2014, p. 275)

A centralidade no deslocamento, presente na obra de Cao Guimarães, sem dúvidas é uma das linhas condutores de *ExIsto*, seu primeiro longa-metragem de ficção, objeto de estudo do presente trabalho. Como em outros de seus filmes, em *ExIsto* Cao explora o universo das imagens e suas superfícies de contato com o mundo. A imagem é a alma de suas narrativas sensórias e, talvez por isso, os filmes tenham mais o espaço do silêncio do que da fala, para que as imagens estejam livres de uma verbalidade delimitadora. Sua obra nos dá a ver a imagem de maneira espaçada e larga, introduzindo falas em *off* em momentos oportunos, que são como pilastras para sua narrativas imagéticas, expondo o pensamento enquanto as imagens dão a forma.

Em *ExIsto* os recheios verbais ficam por conta do único personagem do filme, René Descartes, ou sua versão abasileirada – Renato Cartésio. O livro que inspira o filme é *Catatau*, de Paulo Leminski, uma prosa poética, tida como uma leitura árdua, volumosa e intensa. Contrariando tais traços narrativos, o filme de Cao vai pelo caminho do incerto, tateando um lugar de suspensão temporal, de um discurso construído pelas imagens e de uma negação à lógica da temporalidade moderna. É um filme que economiza palavras, ou seja, o texto verborrágico o livro passa por uma triagem e são escolhidos apenas alguns trechos, que representam um jogo de palavras extremamente elaborados, característica do livro por inteiro. *Catatau*, que tem sua primeira edição em 1975 inaugura a hipótese de René Descartes ter vindo ao Brasil junto à comitiva de Maurício de Nassau e aqui se inebriasse numa viagem (psico)trópica sensória.

Como no restante de sua obra, em *Catatau* Paulo Leminski subverte os apegos da linguagem, reinventando palavras e desfragmentando frases de efeito. Foi um escritor de prosa e poesia, mas tendo a poesia um peso maior, inclusive na sua maneira de escrever prosa. Com seu estudo em haicais e poesia concreta, Leminski desde muito jovem escreve e

publica poesia de maneira independente, tendo alcançado uma projeção nacional no início dos anos 80. Seus livros reúnem um certo rigor formal, alinhado à influências *beatnik* e um estilo que o próprio definiu como “parnasiano chique”. Foi um escritor que deu destaque à poesia brasileira, com atuação que espargiu em outros campos, como inserções na música e fotografia.

Caipira cabotino (como diz afetuosamente o Julinho Bressane) ou políglota paroquiano cósmico, como eu preferiria sintetizar numa fórmula ideográfica de contrastes, esse caboclo polaco-paranaense soube, muito precocemente, deglutir o pau-brasil oswaldiano e educar-se na pedra filosófica da poesia concreta (até hoje no caminho da poesia brasileira), pedra de fundação e de toque, magneto de poetas-poetas. (CAMPOS, 2013, p.394)

Catatau é sua obra ícone, escrita durante boa parte de sua carreira, que une uma preocupação com o corpo do texto, ao dispositivo central que é a vinda de René Descartes ao Brasil. É comum a fragmentação e desconstrução de palavras na obra de Leminski, como no título do livro “Ex-Estranho” e no poema “Sol-te” – jogo que Cao Guimarães retoma no título do filme. É possível ver que Leminski buscava esta desconstrução também no âmbito da narrativa, como promove em *Catatau*, com a recusa ao pensamento lógico que Descartes desenvolve ao longo do livro.

Com este dispositivo, Cao Guimarães tem uma matéria prima muito rica ao trabalhar a subjetividade das imagens e os conteúdos que residem por trás das superfícies. A obra desenvolve uma placidez fílmica ao acompanhar o olhar de um personagem observador, que empresta seus olhos curiosos à câmera, numa trama que é em si uma ode à visão. Pela crueza nas imagens e o pouco uso de recursos de manipulação da imagem, o filme por vezes esbarra numa linguagem mais documental, característica do trabalho do realizador. Contudo, mesmo se misturando ao real, Cartésio flana em uma contemplação interiorizada, que acaba sendo impressa nas imagens. Somam-se múltiplas subjetividades no tecido fílmico. O texto de Leminski, a estética da fotografia e direção de Cao Guimarães, o corpo em movimento do ator João Miguel e a persona simbólica em desconstrução, René Descartes. Todas essas visões somadas terão como resultado a visão final, a do espectador.

Vejo, e ao ver, também me vejo. Vendo-me inserido nisso ou naquilo, aquilo inserido em mim, a coisa se forma, um algo mais, o inesperado. Imagino, ajo na direção do que imagino, depois salto para o lado de lá, para o lugar do desconhecido, que é muitas vezes mais forte e intenso do que o que antes eu imaginava. O cinema do real é a arte deste encontro, um encontro com o que você imagina e no entanto revela-se de outra forma. Nessa revelação, nesse susto, somos convocados diante de um espelho que te mostra um outro rosto.

Qualquer realidade é a extensão de você mesmo e você a extensão da realidade. (GUIMARÃES, 2007, s/p.)

Num primeiro olhar, parece estranho Cao Guimarães ter se interessado em uma narrativa que tem como centralidade o olhar de René Descartes para o mundo. Por sua inclinação pelas nuances mais íntimas do ver e sentir, parece contraditório que Cao se envolva com uma narrativa na qual o principal personagem é um dos mais importantes pensadores da cultura ocidental, que obedece à lógica em detrimento dos sentidos. É um pouco conflitante o fato de um realizador que trabalha a sensorialidade escolher narrar o devir de um filósofo que “instigou a desconfiança nos sentidos como forma de conhecer o mundo, desqualificando impressões, sensações e percepções sensíveis em favor de um método puramente especulativo para se chegar à verdade” (LINS, 2014, s/p.)

Algumas características apontam que o que move Cao a escolher tal enredo e personagem seja justamente a tentativa de contrapor o discurso racionalista do criador “Discurso do Método”. O diretor desconstrói a expectativa de uma reação racionalista de Descartes no Brasil e este se vê traído por sua percepção e interpretação do mundo diante de uma natureza abundante e distinta. Trata-se, portanto, de uma anulação em sua forma de interagir, que privilegia o pensamento, caminhando para uma forma de ver menos material e instrumental, com um maior espaçamento sensorial. Segundo Consuelo Lins:

O próprio título *ExIsto*, criado por Cao Guimarães, sugere essa dissolução. Fruto de uma inspirada associação de procedimentos de Leminski em palavras como “ex-estranho” com os célebres dizeres de Descartes “Penso logo existo”, a formulação “ex-isto” evoca algo ou alguém que foi alguma coisa, que existiu de algum modo, e que já não é mais; aponta para a decomposição de um modo de existir em favor de um outro. Afinal, como veremos com mais precisão, é essa transformação gradual do personagem de Renato Cartésio que o filme narra, de um existo para um ex-isto (LINS, 2014, s/p.)

A decomposição de um todo em partes isoladas e interdependentes, para a criação de uma nova forma de interpretação do todo é comum em Leminski, com palavras, e em Cao, com imagens. As duas obras relacionadas têm diversos pontos em comum, bem como muito distanciamento. Como dito, o ritmo é algo que as difere. Em *Catatau* muitas informações são sobrepostas, tornando-o um livro de difícil absorção. Digerido por Cao Guimarães, o texto em prosa é acompanhado de imagens duradouras e esmiuçadas. Em sua relação antropofágica, Cao incorpora ao final do filme uma cartela com um comentário do próprio Leminski em relação a seu livro, onde deixa claro que o que pretende em *Catatau* é narrar “o fracasso da

lógica cartesiana branca no calor, o fracasso do leitor em entendê-lo, emblema do fracasso do projeto batavo, branco, no trópico" (Leminski em *Catatau*). A proposta do desligamento do corpo de uma lógica racionalista moderna é, portanto, um ponto de aproximação entre as duas obras.

3.2 O percurso errante

Logo na primeira cena do filme – seguinte à uma poética abertura – algumas formas castanhas se misturam em tela, revelando-se em um olho, aos poucos revelados, visto por alguém. A imagem evidencia desde o princípio o compromisso do filme com o olhar, o apreço pela visão. Fato que corrobora esta análise é a luneta a qual Renato Cartésio utiliza para melhor observação de seu entorno. Dessa maneira, o próprio observar faz parte do olhar do diretor na condução do filme. Algumas vezes no decorrer da obra, é utilizado um recurso de “vinheta”⁴ que é identificado como o olhar de Cartésio através de suas lentes de trabalho, contando como mais um índice de subjetivação do filme.

Nas primeiras cenas do filme, Cartésio está em uma biblioteca, a observar um olho de peixe, divagando sobre a distribuição do bom senso. O texto lido em *off*, nesta cena, é composto por trechos do “Discurso do Método”, de René Descartes. Se difere de todo o restante do texto fílmico. É o momento da decisão de sua ida, a despedida de um universo abandonado pelo personagem. Esta é a única narração que não é parte do livro de Leminski, *Catatau*, e é também a única fala do ator em cena, lendo em voz alta seu discurso. Todas as outras falas são em *off*, ou seja, não proferidas diretamente por Cartésio em direção à uma elucubração exterior, mas sim como resultados de confabulações interiores.

O procedimento adotado evidencia a ênfase na introspecção e nos processos pensamentais que regem a relação do sujeito com o mundo. Mediado pela reflexão, o distanciamento do imediatismo empírico cria lacunas entre o que é visto e o que é pensado, potencializando a enigmática relação entre imagem e palavra. (MENDES, 2014, p.150)

⁴ Ingrediente da pós-produção, adere à imagem um contorno nas bordas, que indica um olhar visto através de uma lente.

Após esta primeira abordagem, que introduz o fio narrativo que se tecerá ao longo das seguintes imagens e textos, Cartésio é visto no meio de um rio brasileiro, embarcado e sem companhias. É como se o pensamento do personagem passasse por pedras-palavras e desaguassem no fluxo do rio. Vemos um Descartes que se deixa levar pelo sotaque das águas, no começo de sua andança à brasileira. Neste primeiro momento, ele observa o entorno, caminha por entre as árvores, estranha o calor. Tanto o espectador quanto o personagem, estão se ambientando. Cartésio está numa canoa, ele flutua, flana por entre os espaços. Seu deslocamento flutuante é uma boa imagem para ilustrar uma *flânerie*, um passante que navega nas superfícies, é leve e se desloca, tendo o olho como guia.



A câmera se confunde com o olhar deste *flâneur* cartesiano, que segue em seu deslocamento, explorando com o corpo os novos espaços que o cercam. Cartésio discorre interiormente sobre os feitos de uma aranha, assiste ao pôr do sol e o voo dos pássaros, sobe em uma árvore e mira a pororoca vindo em sua direção. Aparece cada vez mais despido, se misturando em texturas naturais, enquanto a câmera o observa observar. A troca constante com a natureza não-humana e irracional, traz ao deslocamento de Cartésio traços de imprevisibilidade. Como o pássaro que tenta abocanhar sua lente, a razão vai sendo caçada pelo sentimento: “o papagaio pegou meu pensamento”, diz Cartésio para si mesmo. Alguns detalhes da organicidade do espaço atravessam a tela, como o mover de uma sanguessuga que

é desacelerado na edição, trazendo para o filme um viés de excentricidade e exotismo. Efeitos sonoros são combinados à cena, criando uma aura fabular, como se a sanguessuga fosse um dos monstros e peçonhentos os quais Cartésio se refere em sua fala-pensamento.

A atmosfera letárgica ou sonambúlica do filme se distingue da abordagem do cinema dominante, no qual a velocidade da ação e/ou a previsibilidade do enredo modelam, por sucessivas gerações, o gosto popular. O desvio do modelo hegemônico, em sua multiplicidade de estilos, vincula *ExIsto* à produção de arte, muito embora os demais filmes do diretor mantenham estreitos vínculos com formas expandidas de documentário (MENDES, 20014, p. 149)

Quando na tela anoitece, ao espectador é dada a oportunidade ver a “lua na água”, verso de um conhecido poema construtivista de Paulo Leminski. É notório o comprometimento que Guimarães tem em trazer para o audiovisual a obra do poeta, de diversas maneiras. Os versos do autor são como o espelho das imagens, criando uma situação de reflexividade, que é justamente o que é proposto no poema e no plano da lua refletindo na água. A materialidade da homenagem que Cao faz a Leminski é constante.

LUA NA AGUA
 LUA NA AGUA
 ALGUMA LUA
 ALGUMA LUA
 LUA ALGUMA

Vemos Cartésio em viagem numa proa de barco. Deitado de costas para água, rosto para câmera, parece tomar o lugar da própria proa, conduzindo a si mesmo em sua flutuação existencial. Em pensamento, repete: “aspirar estes fumos de ervas, encher os peitos nos hálitos deste mato, a essência, a cabeça quieta...ofício de offídio”. Cartésio se mistura com o ambiente, vira mar, mato, barco. A câmera acompanha seu corpo em transformação,

enquadra detalhes, sua mão que busca tatear o nada. O filósofo entra e sai de foco, como analogia a sua razão que oscila. Se esconde e se insere no filme, seja pela fuga do foco da câmera ou por algum objeto que de fato influencie na sua inscrição: mosqueteira, plantas, pedra de gelo. Por vezes, Cartésio se esconde, suas indagações dormem e deixam o pensamento por conta do espectador, que observa.

Nesta primeira parte do filme, a relação que se instaura, entre personagem e o ambiente, desafia o pensamento cartesiano e o integra à sua experimentação. Essa transformação na visão de mundo de Cartésio, vai num caminho contrário à uma exaltação à *urbens* comum no último século – como, por exemplo, nas sinfonias. É próprio do pensamento racionalista moderno uma separação do que é “natural” do que é feito pelo homem, algo que problematiza em muito a relação dos indivíduos com o espaço, por conta de um senso comum que indica que foi feito pela razão é mais seguro, menos hostil. Por isto é tão potente ver a figura de René Descartes – pai da razão – se despir de sua carcaça material racionalista e expirar o hálito das matas. Disserta: “sobretudo, não existe hesitar. E isso é vital: não pense, pensar é para os que tem. Prometa começar a pensar depois. Experimenta...”

Cartésio chega à cidade pelo rio. Uma cartela prenuncia sua chegada: Recife/Olinda/Vrijburg/Freiburg/Mauritzstadt. Há, em princípio, uma incompatibilidade entre o personagem e a vista dos prédios e da cidade como um todo. O roupa de época, o gestual formal o olhar altivo se destacam do contexto. Não à toa, Cartésio acena para um barco turístico que retribui com acenos, risos, fotos. O fato de dezoito do restante da cidade, faz o caminhar de Cartésio pelas ruas um andar quase performático e sua interação com o mundo, sempre com traços de imprevisibilidade.

Diante dessas interações, fica muito claro o aspecto da sensorialidade presente no filme. Cartésio é guiado por seus sentidos: se atrai por música, dança, texturas, movimentos. A maneira como toca em uma abóbora, como acolhe e o jeito que come, são indicativos de um corpo que está em busca da experiência sensorial. A explosão de cores e estímulos em seu perambular, vai modificando sua forma de agir. O espectador é levado aos mesmos lugares que o filósofo, onde suas vivências são acompanhadas de uma ambiência sonora que inclui um fundo música da feira, muitas vozes, trechos de conversas, ruídos de rua.



Fica cada vez mais explícita a diferença entre a interação do corpo do personagem com o meio natural e o meio urbano. Mantem-se o olhar observador, que olha para o mundo desde a superfície, mas é notório a mudança que sofre o corpo e o olhar de Cartésio quando se insere num contexto de urbanidade.

Aconteceu algo inacontecível. Minha situação é perigosa. Não tenho boas impressões das coisas: impressiono-me facilmente. (...) Digo o que sei, e que sei é o que sinto, sinto muito (...) Deus só sabe o que é; mas eu sei o que não é, o que é mais. (...) Deus não morreu. Perdeu os sentidos.

No ponto de ônibus, com expressão cansada e olhos perdidos, Cartésio espera. Carros passam, suas luzes se transformam em moldura para seu ar aflito. Estrada, trânsito, um terminal rodoviário lotado: diversos exemplos de deslocamento. No caso, a falta de deslocamento, o excesso de atravessamento. A aparente falta de objetivo do personagem contrasta com a competência do ambiente, de conduzir a diversos destinos. O andar aleatório é combinado com as trocas de olhares entre o filósofo e os passantes, que expressam estranhamento.

São esses olhares atentos, apreensivos, que exprimem a vivência de um local onde há uma espécie de tensão atmosférica. O ar perdido que Cartésio, evidencia uma perda de referências, faz com que a narrativa se torne rarefeita e exprima a inconsistência que parecem estar seus pensamentos. Afirma mentalmente: “o mundo não quer que eu me distraia,

distraído estou salvo”, numa fala que critica claramente o ritmo em está inscrito: o do tempo suprimido, das pessoas atrasadas, da rapidez, da produtividade.

A falta de presença e objetividade de Cartésio, em contraste ao comportamento das outras pessoas em quadro, o fazem ser uma crítica ambulante. Vestido de atemporalidade, ele caminha sem orientação, por vezes troca de direção sem motivo aparente, se desloca sem guia ou norte, tendo o pensamento como chão. Comparados a eles, todos parecem anestesiados, corpos que cumprem sem questionar o ritmo que lhe foi dado, corpos dóceis (FOUCAULT, 1999, s/p.). Se o olhar o caminhar moderno indicam um senso de temporalidade e localização, o filósofo é uma bandeira da inexatidão pós-moderna.

É a música da carência. Ouvimos em direção ao nada. Perder-se no nada. Abri a porta: nada. Nada dizia nada. O nada no ar. O nada no som. A cidade não era nada. Eu não era nada. Mas eu voltei do nada. Nada tenho a declarar. O nada é o maior espetáculo da Terra.

Cartésio está dentro de um ônibus cheio, mais uma vez, se deslocando. O diálogo interior continua, num autorreflexão infinda. Com forte luz refletindo no seu rosto, tampa com a mão os ouvidos e fecha os olhos, numa corporal alusão à perda de sentidos. Tem início uma sequência do filme, onde é posta uma superexposição, num grande acréscimo de luz em tela. Cartésio aparece fumando, com o rosto iluminado, expressando um estado de consciência totalmente distinto do que aparentava no princípio do filme. Aos poucos, revelam-se formas geométricas brancas, muito iluminadas, indicando o lugar onde Cartésio está.

As formas geométricas perfeitas – referência ao estudo cartesiano – revelam ser a arquitetura de Brasília. A fotografia explora os ângulos, retas e linhas de fuga na construção do espaço. A escolha pela entrada de luz e os enquadramentos poucos usuais, dão a esta sequência uma estética muito distinta do restante do filme. A ambiência sonora se dá, como em outros momentos do filme, por conta da dupla *O Grivo*, que acompanha o trabalho de Cao Guimarães. Nesta cena, a trilha combinada às geometricidade das imagens, traz uma carga de transcendência, de misticismo. A expressão inebriada Cartésio e sua fala pensamental corroboram com a circunscrição deste espaço transcendentalidade: “Este mundo é o lugar do desvario. A justa razão aqui delira (...) Fumo até tudo ficar vermelho.”, indícios de um pensamento que desistiu de pensar.

A sequência esbranquiçada em Brasília é subitamente interrompida. A narrativa retorna ao barco, mais uma etapa de deslocamento no trajeto sensorial de Cartésio. A

mudança de cenário é acompanhada pela trilha sonora de “Verdura”, cantada por Caetano Veloso cuja autoria é de Paulo Leminski. Mais uma referência à outras obras do autor de *Catatau* no corpo do filme de Cao Guimarães.



A volta a embarcação, agora com um condutor junto ao barco, inaugura um retorno à uma relação com a natureza tropical, a qual Cartésio estava inscrito anteriormente. Ele agora é visto numa praia de águas clara, sentado junto ao mar. O fluxo de pensamento o acompanha: “só pensando não dá pra chegar lá, tem que andar, olhar bem para os lados, atinando ao menor movimento, maior olhar (..) reta: o pior dos labirintos”. Por essas vias se dá a total desvinculação de Cartésio da lógica que antes o guiava. O texto prossegue, com imagens do personagem na praia, duelando com a câmera, olhar fixo para a tela. Com um florete em punho, desafiando o dispositivo principal do filme, Cartésio golpeia, se articula, se movimenta. A câmera, sempre o acompanhando e privilegiando seu enquadramento, de certa maneira responde aos movimentos corporais de Cartésio. A sequência termina com uma elucubração do filósofo: “não está fácil, não está fácil...também não está difícil. Está bem, está bem...”. O olhar para a tela diferencia o embate e traz uma parcela de subjetividade para a câmera, que já não está à serviço do olhar do personagem ou do espectador, mas é, ela mesma, um outro corpo em questão, também um corpo de luta.

Cartésio retorna a sua interação sensorial com o mundo. Na cena que seguinte, está sentado em cima de um amontoado de coco, observando a fruta. Percebe-se, nos planos que

acompanham, que o filósofo se encontra desconfortável, confuso. Ele tropeça, anda com dificuldades até a beira do mar. Pergunta-se: “que espécie de lugar é esse que nos pergunta aonde estamos? Tenho a certeza absoluta que não chegarei ao absoluto. Tenho a duvidosa impressão que eterno é isso, e acho de uma graça infinda...”. Cartésio está deitado na beira do mar, com o corpo parte na água, parte na terra, em total abnegação e entrega. A sua busca por uma experiência verdadeira, anunciada no princípio do filme, cai por terra.

Durante sua fala, inicia-se como trilha sonora um canto sagrado negro, cíclico, de entonação cerimonial. O canto é uma espécie de ladainha cantada em dialeto africano, misturado à tambores, vozes e palmas, em sincronia. Traz uma referência às raízes africanas que deram origem à cultura brasileira, e, por seu caráter de sagrado e cerimonial, com muitas vozes sobrepostas, traz em si uma alusão à um grupo ou comunidade. Alheio à esta sensação, Cartésio exprime desconforto e falta de pertencimento, deitado na beira-mar sem expressar vivacidade. Na areia, próximo ao mar, passa um grupo de pessoas, desfocados, totalmente indiferentes a Cartésio. Tal fato expressa novamente uma sensação de inadequação relacionada ao personagem, que exprime sua condição de um certo exílio existencial.

Nos planos que seguem, o filósofo está de pé, coberto de barro e areia, em frente ao mar. O corpo vira o espaço, vira terra, fusão completa entre o olhar o sentir, o ser, o ouvir. Segue a trilha em ritmo africano, Cartésio leva as mãos à cabeça, esconde o rosto. Passa as mãos no rosto e no corpo como quem se comunica consigo mesmo, com o corpo e com a alma. De olhos fechados, nu, com o corpo em movimento, espasmos desconexos. Por vezes, a câmera perde o foco de seu corpo em transformação, como se os olhos do espectador também se transformassem junto ao personagem. Não há verbo, não há nada que o delimite. Seu corpo se movimenta sem pensar, por si mesmo. Subitamente, tomba novamente na água, e a música cessa. Resta o corpo nu de Cartésio no mar, entregue. Por alguns instantes, o único movimento em tela é o bater das ondas do mar. O corpo já não está mais designado às amarras do pensamento, é outro corpo, corpo-espaço, corpo-tempo, o corpo em sua totalidade.



“A existência existe no existente. A presença presente no presenciar. A circunstância no circunstancial. A totalidade totalmente no total (...) Este pensamento sem bússola é meu tormento.”. Cartésio sofre por seu pensamento ter perdido a direção. Passa por um processo de dissolução do seu ego, da seu eu racional mundano. A nudez do personagem indica seu abandono dos padrões morais e comportamentais que lhe pertenciam anteriormente. O desgaste da sua racionalidade e o aparente desatino do personagem, faz com que seja interpretada um estado de transe, que dialogam com certo misticismo que vem sendo delineado na cena.

Cartésio se desfragmenta: é só corpo, se desvincula da razão. É como pedra de gelo derretendo na água fresca, metáfora do filme. Esse processo de diluição da personalidade de Cartésio é muito potente como símbolo, pois se trata do personagem que representa o máximo da racionalidade, pai da filosofia ocidental, síntese da razão como método, sendo desfragmentado na beira do mar brasileiro. É a diluição da razão perante à sensação; da matéria perante o tempo; do pensamento perante os sentidos; do indivíduo perante à coletividade; de Descartes perante à divindade.

A sequência que segue é uma quebra completa com todo o restante do filme. Logo no primeiro plano, é visto uma boca de uma pessoa negra, fumando um charuto. A câmera, que estava todo o tempo comprometida com a andança cartesiana, aterrissa em outro corpo, no qual as mãos e alguns traços rosto indicam ser de uma mulher, mais velha. Ela fuma seu

charuto e a fumaça passa pela câmera, com o vento. É colocado um plano de cima do rosto desta mulher, enquanto o foco da câmera percorre seus olhos, boca, rugas e gotas de suor.



Esta é uma sequência muito sensorial, onde se distingue a respiração de Cartésio combinado ao barulho das águas. Cartésio chora e ri, olha em direção à senhora, que o tem nos braços. Brota da imagem uma impressão de maternidade, de um homem rendido à pura e simples experiência do existir, retornando ao ventre, ao embrião, ao núcleo de si mesmo.

sinto em mim as formas e formas deste mundo
 crescem-me hastes sob os olhos
 o pelo se multiplica
 garras ganham as pontas dos dedos
 dentes enchem-me a boca
 tenho assombros de fera
 Renato fui... Renato fui...
 se papai me visse agora
 se mamãe olhar pra cá
 aiaiaiai
 Renato fui... Renato fui...

A última cena de *ExIsto* consiste na figura um de homem branco e racionalista, entregue no colo de uma mãe preta, sagrada, acolhedora, e fica muito nítida a ideia vindoura de um renascimento. Não apenas pelo que denota o nome abrigado de René Descartes –

Renato, que assume aqui uma ideia de renascimento, de reintegração – mas também pelo aspecto santo que tem a cena. O charuto é um elemento usado nas religiões de matrizes africanas, em rituais com Orixás e Entidades. Queima-se ervas para ativar a cura das plantas e conectar-se com as divindades. Faz parte das práticas de terreiros também os banhos lustrais, feitos com ervas, sal, ou em mares, rios e cachoeiras. Acredita-se que a divindade presente nas águas e nas folhas, tenha a capacidade de curar o aflito e trazer paz e consolação. Esta cena é emblema de um retorno, tendo em vista que a própria terra é vista por muitas culturas como uma mãe, e o fato de Cartésio estar em seu colo, nos remete à uma renascença pelas vias da religião, da sacralidade, da africanidade.



A este tempo religioso, que está totalmente alheio ao tempo racional moderno e, por consequência, ao tempo das cidades, é a temporalidade para a qual Descartes aparece renascido, depois de sua desfragmentação analítica. O desenrolar do filme se baseia em um caminhar de Cartésio desde a Europa, no máximo da sua fruição mental racionalista, passando por um desbravamento que rompe com sua análise materialista, em direção à uma desfragmentação completa – sendo assim, uma espécie de morte – que culmina num comovente renascimento, sacralizado. A cena final recupera o olhar do espectador para o que há de transcendental e místico na experiência do cinema: não é preciso saber quem é e da

onde vem aquele corpo que abraça Cartésio, esta é uma imagem simbólica, completa de sentido, não se dirige a perguntas e nem a respostas.

É notável, portanto, que a escolha de Cao Guimarães em adicionar este fim à sua obra, sem que este esteja presente em *Catatau*, se deve à uma fidelidade do diretor ao que defendia Leminski: o fracasso da lógica branca cartesiana nos trópicos. É nítida a sensação de rendição que passa Descartes diante da ancestralidade feminina e negra: um corpo está rendido diante de outro corpo. O corpo da lógica morre e renasce a partir do corpo da sensação e da emoção. Por isso, tamanha é a sensorialidade presente na cena, modelo da permanência do sensório perante o racional.

3.3 A suspensão temporal

A premissa da qual partem *Catatau* e *ExIsto* são, em si mesmas, perspectivas que lidam com uma base anacrônica. Para o livro de Leminski, nem tanto: René Descartes de fato integrava o exército de Maurício de Nassau, as mesmas tropas que governavam a capitania de Pernambuco. Porém, uma pequena diferença de menos de vinte anos tornam a hipótese em ficção, Descartes serviu de 1618 à 1620 e Nassau governou a capitania a partir de 1637. No filme, no entanto, é de um anacronismo muito potente, ver René Descartes – vestido como tal – caminhar por uma feira em Olinda no século XXI.

Esta premissa de liberdade cronológica, traz ao filme de Cao uma proximidade a um ideário de um tempo outro, que não correspondem a calendários e relógios. O desrespeito à uma veracidade temporal e narrativa, é que faz sobressair a eficiência do filme em acompanhar a temporalidade do pensamento, da sensação, do sonho e do transe. Nas grandes cidades e no mundo da produtividade, esse tempo não é visto, sequer admitido. Há no mundo das temporalidades outras, também outras formas de ver o mundo.

A atribuição de novos tempos à duração de um filme é uma forma de pensa-lo à partir de um viés menos linear, se convertendo em uma maneira de apresentar algo novo, alheio aos cursos que regem a civilização ocidental. O tempo de Cartésio é o tempo interior, da criação fabuladora, do *flâneur*, inaugurando um lugar onde tempo e espaço se fundem e se transformam, demonstrando que o pensamento racionalista é inaplicável não só nas florestas tropicais, mas também nas cidades atuais.

Logo, embriagados pela experiência sensória com o tempo e tomados por um devir-outro, não nos resta outra opção senão sentir e compreender a própria existência como fragmento, como trecho, como extrato. Paradoxalmente, experimentar a abundância do tempo nas imagens nos faz refletir sobre a brevidade em que ele se manifesta, ou é permitido manifestar-se, cotidianamente, em nossas vidas. (ALMEIDA, 2014, p. 279)

A dissolução desta temporalidade produtivista e urbana é o que faz *ExIsto* contrastar com as demais obras que compõe este trabalho. Em diferentes momentos – como nos clássicos baudelairianos e nas *sinfonias urbanas* - a temporalidade e o ritmo construídos na *urbens* alavancaram produções diversas, vistas como alegorias de um novo mundo, uma nova maneira de pensar, ligados à efervescência cultural da *urbens*. O corpo inscrito em um ambiente urbano, tendo sua subjetividade atravessada por tantas potencialidades, sem dúvidas converte tais multiplicadores em criação. Mas, em um dado momento, a experiência da cidade não inspira mais a liberdade criadora, mas é símbolo de um encarceramento subjetivo.

O que é nos permitido acompanhar em *ExIsto* é justamente essa dissolução de uma forma de ver, que valoriza o pensamento e subjuga a sensação; enquanto emerge uma valorização da experiência de vida mais afrouxada e menos instrumental. O padrão moderno de elaborar o pensamento e as cidades são impregnados de um pensamento cartesiano. De tal maneira que a máxima “Penso, logo existo”, exemplo maior do privilégio dos processos racionais em detrimento aos processos subjetivos, sentimentais, sensoriais, transcendentais, e muitos outros ‘ais’. Traduz-se que pensar é a condição do ser e do saber. O sentidos apenas deformam a materialidade das coisas.

Desconfiar do que se percebe, para o filósofo que vive durante o Barroco europeu, inclui questionar as coisas sensíveis, imagináveis e inteligíveis. Ao estabelecer uma analogia entre a ação do fogo na cera e a natureza humana, Descartes enfatiza que o espírito humano é mais fácil de conhecer do que o corpo (...) De acordo com o postulado cartesiano, a capacidade de julgar, inerente ao espírito, é muitas vezes confundida com os atributos da visão, propriedade do corpo. Mas a presença constante da dúvida, oriunda de profundezas insondáveis, acaba por evidenciar a existência do ser, pois a cada vez que algo potente e astuto o engana (MENDES, 2014, p. 97)

Como desfecho para um pensamento sobre a tríade de corpo, cidade e cinema, é muito potente ter como imagem a figura de Descartes desfragmentado em *ExIsto*. O personagem que é ícone de uma lógica que deixava o pensamento passar na frente do corpo, calando para este efeito inúmeras potencialidades. O pensamento cartesiano que guiou a humanidade a caminhar pelas vias da racionalidade cega, que subordina subjetividades, que faz com que

ninguém seja livre - exceto o dinheiro. A filosofia de Descartes submete o corpo à razão e, para isso, desqualifica o que o corpo fala e produz.

A desconfiança colocada contra o corpo e os sentidos, trouxe para a ocidentalidade um distanciamento enorme das potencialidades dos mesmos. O afastamento dos processos do corpo traz consigo uma conseqüente invasão dos mecanismos de poder em questões que são relativas ao corpo. “O poder tomou de assalto a vida” (PELBART, 2003 p. 57), categoriza Peter Pal Pelbart, em seu ensaio “Biopolítica”. As diversas instâncias de poder – o capital, a razão, as ciências, o Estado – agora ocupam muito mais espaço dentro das subjetividades individuais.

Sendo o corpo o espaço que percorre os fluxos de sensações e vontades, este território – o próprio corpo – entra em disputa, impedido de atuar em suas próprias leis. A cada dia, vemos os avanços dos poderes do Estado sob as liberdades individuais e é cada vez mais raro perceber um avanço das liberdades individuais perante os poderes do Estado. Nossa subjetividade está cercada, bem como o olhar do *flâneur* e o gozo dos passantes em apreciar o caminho. Todos estamos encarcerados em telas luminosas, sejam quais forem os fins e os meios; os caminhos estão trancados, a subjetividade não passa, a temporalidade interior se esgotou.

No desenvolver deste texto, caminhamos por entre produtos da relação entre corpo, cinema e cidade, destacando obras que se diferenciam em seus modos de lidar e criar espaços. Fomos conduzidos por escritos de Baudelaire e sua *flânerie* moderna, que se enamora e se confunde com a multidão, impregnando os escritos de extrema sensorialidade; caminhamos para o cinema do entre-guerras e sua crença nas cidades-máquina, com destaque para o filme de Dziga Vertov, *O Homem com a Câmera*, e sua maneira de corpografar a *urbens* por um viés materialista dialético, em vanguardistas tomadas e fusões entre corpos e cidades; e chegamos até *ExIsto* e a distopia da vida nas cidades, combinada à uma fragmentação da racionalidade para a emergência dos sentidos, ao prevalecer de um corpo renascido e liberado.

Através deste percurso, que é por metalinguagem uma *flânerie* teorizante por entre diversos espaços artísticos, também se busca devolver ao leitor a fabulação e os devires perdidos. Em si, este texto também pretende ser um percurso pensamental criador. Estudar o cinema que se encarrega desta espécie de redistribuição de devires e lugares - à partir do momento em que os fluxos do desejo são obstruídos pelas estratégias de poder e espetáculo – é também percorrer um caminho que busca uma maior liberdade individual criadora.

Ainda que as estratégias de poder estejam cada vez mais articuladas, que as ruas estejam militarizadas e hiperdisciplinadas, que se perca cada vez mais o espaço do tempo e

dos espaços interiores, restarão as palavras incandescentes de um livro libertador; os acordes insurgentes de uma canção; os *frames* insubordinados de algum filme que devolve o prazer pelo olhar. Restará, sem dúvidas, as viagens imóveis: aquelas cujos viajantes não voltam jamais.

CONCLUSÃO

Desde a gênese das cidades e do cinema até hoje, a conjuntura sociopolítica passou por inúmeras transformações. As cenografias urbanas são cada vez mais hegemônicas e “espetacularizadas”, ligadas a marcas e propagandas (JACQUES; BRITTO, 2012, p. 80). O espetáculo e a produtividade reduzem o espaço de ação dos indivíduos nas cidades, o que afasta a população de uma práxis criadora e transformadora. Uma das consequências mais graves deste processo é que, no dia a dia urbano atual, cada vez menos é possível viver o tempo de maneira descontínua e subjetiva.

Ficou de fora dos calendários e relógios a temporalidade dos devires outros, da criação, através do qual o corpo se expressa e circula energias vitalizantes de desejo. Por tal motivo, dentro desta análise que busca encontrar pontos em comunhão de corpo, cidade e cinema, foi escolhido trabalhar com um filme que foge totalmente à lógica temporal imposta pelo ritmo urbano. Perpassamos o enamoramento da *flânerie* com as ruas; as bodas entre cinema e cidade com a *sinfonias urbanas*; a utopia do *homem-máquina* conduzido pela montagem vertoviana; traçamos um paralelo do cinema das sinfonias com o cinema *fluxo*, que nega o ritmo urbano como um imperativo temporal e, finalmente, chegamos em *ExIsto* e a perambulação fabuladora de René Descartes, renascido no Brasil e totalmente alheio a qualquer encarceramento racionalista que lhe foi posto. O filme de análise é uma fábula do olhar, mas que conta a história de um corpo que demanda um devir mais largo e criador. Este corpo poderia ser qualquer um de nós.

A busca de um espaço maior para caminhar a subjetividade não deve ser a busca de um filme apenas. Se faz necessário uma crítica cotidiana do entorno que é posto, para que se construa de uma maneira distinta os lugares e afetos futuros. É preciso entender os espaços do mundo como ambientes de existência construídos a partir da continuidade da corporalidade dos seus habitantes. Neste caso, não há separação entre materialidade e subjetividade, já que uma vai ser produto da outra, e vice-versa.

Quando perpassamos o olhar pela literatura de Baudelaire e a *flânerie*, estamos nos encontrando de novo com a potência deste arquétipo dentro da nossa própria subjetividade. É belíssima a narração de Baudelaire sobre um indivíduo que desposa a multidão e se enamora dela, como Narciso do espelho. A sensação de respaldo que se tem em experiências coletivas grandiosas é uma sensação de pertencimento muito agregadora, fértil. Reencontrar os textos

que foram testemunhas do princípio da modernidade, justo agora, em tempos de uma pós-modernidade indecifrável, é, de certa maneira, como se olhar num espelho antigo. Nos reencontramos na figura do *flâneur*, assim como as grandes cidades hoje continuam sendo construídas a partir de um modelo de arquitetura moderna, inaugurado nos tempos baudelairianos.

Esta literatura que esparge, que busca significados além de si mesma, em outros tempos, outras pessoas, outras obras. Ao longo deste trabalho, muitas frentes de estudo se abriram e foram necessárias muitas análises de percurso para chegar nas obras em que chegamos. Como o *flâneur* que decide seu caminho se baseando em o quão aprazível serão as imagens que lhe esperam, nosso caminho por entre os livros e textos foi se delineando no momento do escrever, buscando entre as palavras quais tinham traços mais parecidos.

O caminhar pelas obras se deu, portanto, por entre este tatear de caminhos, que acabou deixando de fora do processo de escrita obras de muita importância para o entendimento do trabalho como um todo. Porém, por uma questão de percurso textual, foram postas à margem do produto final, mas tem relevância inegável para o entendimento do tema. São algumas destas obras: “O Cinema e Invenção da Vida Moderna” (CHARNEY, 2004); “A Carne e a Pedra” (SENETT, 2006); “O Circuito dos Afetos” (SAFATLE, 2015); e tantos outros títulos de autores como Deleuze, Guattari, Foucault, Tarkovski e muitos mais.

Gostaria de ser menos identificada com o pensamento esquivo e nômade, para ter sido mais contundente nas análises apresentadas durante este trabalho. Mas já que me é dado o espaço de escolha, como trabalho de conclusão de curso, escolho evocar o pensamento para forjar armas contra o próprio pensamento. Se é me dado o espaço de pensar, escolho pensar sobre pensar. O pensamento é a única via pela qual se pode quebrar a hegemonia do pensar sob o fazer, o sentir, o dançar, o gesticular. Por que só através do próprio pensar esgotaremos o pensamento.

A escolha por analisar *ExIsto* é uma tentativa de ilustrar este pensamento esgotado em si mesmo. Nas *sinfonias urbanas*, esse esgotamento do pensar era proveniente de um intenso fluxo imagético e sonoro, articulado através de uma montagem dialética que conduz o espectador até o seu clímax. Nelas, o pensamento era levado até o esgotamento: os filmes buscam se esgotar em seu próprio significado, fechados, inteiros. Ao contrário, *ExIsto*, atinge essa falha do pensamento ao incorporar no tempo do filme, o tempo da percepção. Ao ilustrar o tempo meticuloso da atividade mental e os tempos suspensos dos estados oníricos, o filme dialoga com a elucubração interior dos espectadores, que são transportados juntos com o personagem aos requintes da sua própria loucura.

Se ir no cinema é viajar – um deslocamento mental – viajar na companhia de Descartes ao Brasil é viajar rumo à uma descoberta interior. Ao filme não compete o que é externo, porém deslocamento mental está sujeito aos mesmos confrontos e incertezas semelhantes à uma experiência concreta de deslocamento, como a de um viajante. Buscar o nomadismo mental é como ser estrangeiro dentro de mesmo e, a todo tempo, se desafiar a desterritorializar seus próprios mecanismos psico-corporais.

Durante o período que passei cursando Cinema dentro de uma Universidade, inscrita num ambiente urbano, me desloquei de maneira material e sensorial múltiplas vezes. Desde os deslocamentos da *flânerie* cotidiana, até experiências que a Universidade me proporcionou em lugares distantes do meu comodismo – cito os meses passados na Amazônia (Oriximiná, Pará) e as estações geladas vividas em Espanha (La Coruña, Galícia), mas na realidade foram muitos outros. Eu acredito que o deslocamento tenha sido o dispositivo interior que minha subjetividade precisava para se situar em sua própria geografia. Mais intensas que as experiências em outras terras, foram as transformações que vi ocorrerem dentro dos meus olhos, a cada clareira que se abria em mim, durante esses anos de convivência – e movimento – com a Universidade.

Escolhi trabalhar o *ExIsto*, acredito, muito por essa vontade de brindar ao deslocamento criador. A alquimia dos versos de Leminski combinadas às imagens completas que Cao Guimarães produziu para o filme, despertam em mim um desenrolar de tramas existenciais, que remontam aos deslocamentos interiores do livre pensar. *ExIsto* assimila a subjetividade, com seu título de duplo sentido, diálogo perfeito das heranças de Leminski e Descartes.

“Ver é uma fábula!” grita Cartésio de cima de uma árvore. “É para não ver que estou vendo. Ver é uma fábula!”. O devir fabulador está em Cartésio, que acumula tantas subjetividades. Talvez *ExIsto* seja sobre uma fábula do ver. É o olhar à um mundo racional que se desintegra, assim como Descartes no filme, e se reintegra em outro olhar: um olhar agregador e não exclusivo. O renascimento de Cartésio no mar do Brasil, em braços de uma mãe negra, significa o renascimento de uma lógica não racional, um renascimento pelas vias de um feminino que sempre esteve à margem, um renascimento de tudo que não compete ao ocidental, racional, patriarcal.

Evocar a morte do olhar-pensante para estimular o nascimento do olhar-sensório é um norte para a condução deste trabalho. Em tempos de tantas mudanças nos aspectos sociais e políticos do país, se faz necessário incorporar nas *práxis* cotidianas, afetivas e intelectuais às mudanças que se fazem necessárias em uma escala maior. É preciso pensar com o corpo para

transformar o espaço em um ambiente que acolha as subjetividades. Em um ambiente acadêmico, é importante pautar a deficiência de uma gestão somente racionalista, que não abrange a corporificação das subjetividades. Os estudantes que ocupam hoje inúmeras universidades e escolas querem que o corpo da cidade e das instituições abarquem seus corpos e não os regulem. É preciso incluir o corpo e excluir o biopoder de dentro das Universidades.

Acredito que muitos sejam os vetores de ação e atuação dentro desta nova realidade social que vem sendo delineada. Creio que os textos e autores trabalhados aqui, cada um à sua maneira, são responsáveis por nos desamarrar gradativamente de um lugar de comodidade intelectual e social. Sinto que o leitor que percorreu essas páginas, percorre também lugares interiores que são pontos de acesso para um devir cotidiano mais livre. Pressinto que, a cada vez que nos propomos a caminhar de maneira mais liberta por entre nosso corpo e mente, encontraremos novos caminhos, novos cursos que nos tragam de volta a nós mesmos.

LISTA DE FILMES

ExIsto. Cao Guimarães, 2011.

Berlim. Sinfonia da metrópole, de Walther Ruttmann, 1927.

O Homem com Câmera. Dziga Vertov, 1929

História(s) do Cinema. Jean-Luc Godard, 1988.

A Chegada do Trem à Estação. Irmãos Lumière, 1895.

Fantomas. Louis Feuillade, 1914.

Les Vampires. Louis Feuillade, 1915.

Mabuse. Fritz Lang, 1922.

Nosferatu. Friedrich Murmau, 1921.

Roma, Cidade Aberta. Roberto Rossellini, 1945.

Hiroshima, Meu amor. Alain Resnais, 1959

Somente as horas. de Alberto Cavalcanti, 1926.

Chuva. Joris Ivens , 1929.

Symphonia de Cataguases. Humberto Mauro, 1928.

São Paulo, sinfonia de uma grande cidade. Adalberto Kemeny e Rodolfo Rex Lustig, 1929.

Ice. Robert Kramer, 1970

O céu de Suely. Karim Ainouz, 2006.

Viajo porque preciso, volto porque te amo. Karim Ainouz e Marcelo Gomes, 2009.

Sábado a Noite. Ivo Lopes Araujo, 2007.

A Vizinhança do Tigre. Affonso Uchôa, 2014.

Rua de Mão Dupla. Cao Guimarães, 2002.

A Alma do Osso. Cao Guimarães. 2004.

Andarilho. Cao Guimarães. 2008.

O Homem das Multidões. Cao Guimarães, 2013

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a Modernidade**. Brasil, 1996

BENJAMIN, Walter – **Paris, Capital do Século XIX**. In: Passagens, 1985

BERMAN, Marshall. **TUDO QUE É SÓLIDO DESMANCHA NO AR: A Aventura da Modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986

CAMPOS, Haroldo de. In: **Toda poesia**. LEMINSKI, Paulo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. **CINEMA E A INVENÇÃO DA VIDA MODERNA, O** 2 Ed. São Paulo, Editora Cosac Naify, 2004.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder**. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CORTÁZAR, Julio. **O Jogo da Amarelinha**. 21 Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

DELEUZE, Gilles, **Cinema 1:Imagem-Movimento**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986

_____. **Conversações**. 7 Ed. São Paulo: Editora 34, 2008

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Nascimento da prisão. 20 Ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1999

LEMINSKI, Paulo. **Toda Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **Catatau: um romance-ideia**. Paraná: Editora Sulina, 1989.

MENDES, Maria Cristina. **Enigma e Delírio Cartesiano na adaptação cinematográfica de Catatau, de Paulo Leminski: ExIsto, de Cao Guimarães**. 2014. Tese (Doutorado em Comunicação e Linguagens) Universidade Tuiuti do Paraná, Paraná. 2014.

MONDZAIN, Marie-José. **Nada Tudo Qualquer Coisa**. Ou a arte das imagens como poder de transformação. In: A república por vir. Arte, Política e Pensamento para o século XXI. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian(2011).

PELBART, Peter Pál. **Vida capital: ensaios de biopolítica**. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2003.

RODRIGUES, José Carlos. **Ensaio em Antropologia do Poder**. Rio de Janeiro, 1992

SAFATLE, Vladimir. **O Circuito dos Afetos**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. Editora Record, 2006.

TARKOVISKI, Andrei. **ESCULPIR O TEMPO**. Martins Fontes .São Paulo, 1998.

VERTOV, Dziga, In: **A experiência do cinema**. In: A Experiência do Cinema. 4. Ed. XAVIER, Ismail. (org.) São Paulo: Graal, 2008.

VIEIRA JR, Erly. **Realismo Sensório**

XAVIER, Ismail (org). **A Experiência do Cinema**. 4 Ed. São Paulo: Graal, 2008.

TEXTOS

ALMEIDA, R. **ExIsto, de Cao Guimarães, e o ultrapassamento de si**. Galaxia (São Paulo, Online), n. 28, p. 274-284, dez. 2014. Disponível em: <http://www.caoguimaraes.com/textos/>

BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berestein. **Cenografias e corpografias urbanas: um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade**. Cadernos PPG-AU/UFBA, Salvador, v. 7, número especial, 2008. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/ppgau/article/view/2648>

FERLA, Luís Antônio. **A utopia da cidade-máquina no cinema do entre-guerras**. Associação Nacional de História. ANPUH XXIV. Simpósio Nacional de História, 2007. Disponível em: <http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S24.0243.pdf>

GUIMARÃES, Cao. **Documentário e Subjetividade**. Disponível em: <http://www.caoguimaraes.com/textos/>

LINS, Consuelo. **Ex-isto: Descartes como figura estética do cinema de Cao Guimarães**. Disponível em <http://www.caoguimaraes.com/textos/>

_____. **Passatempo: Cao Guimarães e a suspensão do tempo**. Disponível em: <http://www.caoguimaraes.com/textos/>

NAME, Leonardo. **Cidades em movimento: sobre cinema, percursos e acelerações**. Disponível em http://www.academia.edu/313843/Cidades_em_movimento_sobre_cinema_percursos_e_acele_racoes

OLIVIERI, Silvana. Cidade, Corpo e Cinema, in CORPOCIDADE. Disponível em: <http://www.corpocidade.dan.ufba.br>

SAVERNINI, Érika. **A construção do discurso político no cinema russo dos anos 1920: relações intra e extratextuais no filme Câmera-olho (1924) de Dziga Vertov**. Pós: Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 127 - 139, nov. 2011. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/26>