



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
DOUTORADO MULTI-INSTITUCIONAL E MULTIDISCIPLINAR EM
DIFUSÃO DO CONHECIMENTO
LINHA DE PESQUISA 2: DIFUSÃO DO CONHECIMENTO
INFORMAÇÃO, COMUNICAÇÃO E GESTÃO**

JESSICA GONÇALVES DE ANDRADE

**A CARTOGRAFIA NO CINEMA DE ABBAS KIAROSTAMI E
EDUARDO COUTINHO: ESTÉTICAS DE UM CINEMA
CARTOGRÁFICO**

SALVADOR-BA

2018



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
DOUTORADO MULTI-INSTITUCIONAL E MULTIDISCIPLINAR EM
DIFUSÃO DO CONHECIMENTO
LINHA DE PESQUISA 2: DIFUSÃO DO CONHECIMENTO
INFORMAÇÃO, COMUNICAÇÃO E GESTÃO**

**A CARTOGRAFIA NO CINEMA DE ABBAS KIAROSTAMI E
EDUARDO COUTINHO: ESTÉTICAS DE UM CINEMA
CARTOGRÁFICO**

Tese apresentada ao Programa de Doutorado Multi-Institucional e Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento, como requisito para obtenção do grau de Doutora em Difusão do Conhecimento.

Orientadora: Prof. Dra. Djane Santiago de Jesus

SALVADOR-BA

2018

FICHA CATALOGRÁFICA

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA), com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Andrade, Jessica Gonçalves de
A cartografia no cinema de Abbas Kiarostami e
Eduardo Coutinho: estéticas de um cinema cartográfico
/ Jessica Gonçalves de Andrade. -- Salvador, 2018.
124 f.

Orientadora: Djane Santiago de Jesus.
Tese (Doutorado - Doutorado Multi-Institucional e
Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento) --
Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Educação,
2018.

1. Cinema. 2. Cartografia. 3. Estética. 4.
Criatividade. 5. Difusão do Conhecimento. I. Jesus,
Djane Santiago de. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Professora Doutora Orientadora – Djane Santiago de Jesus
Instituto Federal da Bahia –DMMDC

Professor Doutor Dante Augusto Galeffi
Universidade Federal da Bahia –DMMDC

Professor Doutor Joaquim Viana
Universidade Federal da Bahia - DMMDC

Professora Doutora Giovana Scareli
Avaliadora externa ao DMMDC
Universidade Federal de São João Del-Rei

Professora Doutora Heloísa Lucia Castelar Pinheiro
Avaliadora externa ao DMMDC
Instituto Federal da Bahia

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família: aos meus pais Inácio e Genivalda, por serem TUDO de mais importante em minha vida. À minha irmã Iasmin, pelo amor fraterno inexplicável, por me inspirar com sua garra e coragem. Amo muito vocês.

Agradeço e dedico este trabalho ao meu marido, amor da minha vida, Lincoln. Pessoa que o universo reservou para mim, maior presente que a Bahia me deu. Te amo!

Aos amigos do IFS Ana Carla, Cassiana, Beatriz, Adelson, Lidiane, obrigada pela amizade, pelo vinho/cerveja, de sempre. Obrigada pelos ensinamentos cotidianos, sobretudo acerca de mim mesma.

Às amigas de sempre e de rocha, Kaarlinha, Lu, Celi, Paulinha.

Às TODAS, Angélica, Liliam, Salete e Elbênia,

À Mariel e Alécio meus queridos, o mais importante do doutorado foi conhecê-los.

À Livia Sampaio por ser tão linda e me ajudar tanto a finalizar esta etapa na reta final.

Aos lindos que conheci no DMMDC, Lílian, Tereza, Priscylla, Ivana, Manuela, Clécia e Alexander, pelos encontros da vida.

Aos queridos professores do DMMDC em especial, Maria Inês, Duda e Elaine.

Aos funcionários do DMMDC em especial ao Sr. Hélio e a Beatriz (Bia).

Aos amigos que fiz na Escola de Gestores da UFBA: Lanara, Márcia, Itana e Lílian, e especialmente ao Prof. Dr. José Welligton Aragão.

À Prof. Dra. Djane Santiago, por me orientar pelo alento intelectual e afetivo que tornaram possível este estudo.

À Prof. Dra. Giovana Scareli, ao Prof. Dr. Dante Galeffi, ao Prof. Dr. Joaquim Viana e a Prof. Dra. Heloísa por avaliarem esse estudo e aumentarem a sua potência.

A todos os membros do EpisTâns, aos estudos, leituras e bons encontros.

Agradeço especialmente ao professor Bernardo Attias pela co-orientação no Estágio Sanduíche e a California State University Northridge por me acolherem tão bem.

À UFBA pela oportunidade de conhecer sua grandiosidade.

A CAPES pela bolsa de estudos do doutorado sanduíche.

A SEED/SE pela licença para estudo da primeira etapa desta tese.

Ao IFS pela licença para estudo da etapa final desta tese.

Obrigada!

*Daqui por diante sou um pedaço de carne de
um animal sem cabeça, podem fazer comigo o
que quiserem.*

Sabzian, personagem do filme *Close-up*.

ANDRADE, Jessica Gonçalves de. Título: A CARTOGRAFIA NO CINEMA DE ABBAS KIAROSTAMI E EDUARDO COUTINHO: ESTÉTICAS DE UM CINEMA CARTOGRÁFICO. 133 f. 2018. Defesa de tese de Doutorado, Programa de Doutorado Multi-institucional e Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento. DMMDC – FACED – Universidade Federal da Bahia.

RESUMO

Considerando o fértil cenário da produção cinematográfica, esta tese tem como objeto de estudo os filmes de Abbas Kiarostami e Eduardo Coutinho tendo como objetivo principal desenvolver perspectivas estéticas a partir do cinema de destes dois cineastas do ponto de vista da cartografia proposta por Gilles Deleuze e Félix Guattari, a fim de fabular o conceito de “estética cartográfica”. A partir de filmes selecionados de ambos os diretores analisamos como assuas linguagens cinematográfica puderam utilizar-se da metodologia cartográfica, encontrando uma conexão entre ambos os cineastas enquanto suas formas de fazer filme, suas estéticas. Trata-se de um diálogo entre os estudos europeus - pós estruturais, o cinema latino americano e o cinema do oriente médio, tendo como metodologia utilizada a própria cartografia. Nossa tessitura textual não é apenas sobre a cartografia, mas é desde a cartografia exatamente por compreender a complexidade das subjetividades contidas neste movimento. A cartografia aqui se dá como uma maneira de conceber este estudo, em uma postura epistemológica e de vida implicando em uma aposta na experimentação do pensamento, assumindo-o como atitude. Atentamos para os encaços que se dão neste texto compreendendo os afectos e desejos presentes nos filmes analisados, refletindo seus potentes elementos estéticos, para abertura da fabulação do conceito de “estética cartográfica”. Salienta-se a criação de um roteiro para um filme cartográfico, que apesar de não ter sido produzido, buscou sobrevoar um universo cósmico, molecular e infinito de uma comunidade rural, mas em um estado transcendental que tende a desorganizar o universo conhecido. Os elementos tecidos neste estudo nos permite concluir que ambos os diretores aqui analisados são detentores de uma narrativa capaz de tornar os seus filmes, um objeto de um dispositivo de invenção e um potencializador de fabulação. É neste sentido que, afirmamos que o cinema cartográfico é, também uma intervenção que vem a acontecer no plano de forças que o cartógrafo (cineasta) se encontra. Intervir no sentido de fazer uma imersão em um plano de força de modo que, aquele que cartografa e a cartografia, se dissolve.

Palavras-chave: Cinema. Cartografia. Estética. Criatividade. Difusão do Conhecimento.

ANDRADE, Jessica Gonçalves de. Título: A CARTOGRAFIA NO CINEMA DE ABBAS KIAROSTAMI E EDUARDO COUTINHO: ESTÉTICAS DE UM CINEMA CARTOGRÁFICO. 133 p. 2018. PhD Dissertation, Programa de Doutorado Multi-institucional e Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento. DMMDC – FACED – Universidade Federal da Bahia.

ABSTRACT

Considering the fertile scenario of cinematographic productions, this dissertation aims to study the movies of Abbas Kiarostami and Eduardo Coutinho with the main objective to develop aesthetic perspectives from the cinema of these two filmmakers through the looks of cartography proposed by Gilles Deleuze and Félix Guattari, in order to elaborate the concept of "cartographic aesthetics". From selected films of both directors we analyzed how their cinematographic languages could use silk-mapping methodology, finding a connection between both filmmakers at the same time as we analyzed their ways of making film, their aesthetics. It is a dialogue between European studies - post structural, Latin American cinema and Middle Eastern cinema, using cartography as a methodology. Our textural texture is not only about cartography, but it is from cartography precisely because it understands the complexity of the subjectivities contained in this movement. Cartography is given as a way of conceiving this study in an epistemological and life posture implying in betting the experimentation of the thought, assuming it like attitude. We look for the strides that occur in this text understanding the affections and desires present in the analyzed films, reflecting its powerful aesthetic elements, to open the fable of the concept of "cartographic aesthetics". It is emphasized the creation of a script for a cartographic film, that although it was not produced, sought to fly over a cosmic, molecular and infinite universe of a rural community, but in a transcendental state that tends to disorganize the known universe. The elements analyzed in this study allows us to conclude that both directors analyzed here are holders of a narrative capable of making their films an object of an invention device and a potentiator of a fable. It is in this sense that we affirm that the cartographic cinema is also an intervention that comes to happen in the plane of forces that the cartographer (filmmaker) finds. Intervening in the sense of make an immersion in a plane of force so that the one that maps and the cartography dissolve.

Keyword: Cinema. Cartography. Aesthetic. Creativity. Diffusion of Knowledge.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 <i>Close-Up</i> : Kiarostami conversa com Sabzian na prisão.....	52
Figura 2 <i>Close-Up</i> : Sabzian sob o olhar da câmera da arte.....	57
Figura 3 <i>Cópia Fiel</i> : o encontro dos personagens	62
Figura 4 <i>Cópia Fiel</i> : o espelho.....	64
Figura 5 <i>Dez</i> : duas câmeras e um carro.....	71
Figura 6 <i>Jogo de Cena</i> : convite para gravação do filme.....	84
Figura 7 <i>Jogo de Cena</i> : a entrevista.....	85
Figura 8 <i>As canções</i> : momento de cantoria.....	88
Figura 9 <i>Últimas conversas</i> : o cenário.....	94
Figura 10 <i>Últimas Conversas</i> : a entrevista.....	95

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 Filmes analisados.....	19
---------------------------------	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO E JUSTIFICATIVA.....	11
ESTRUTURA	16
CAMINHOS PERCORRIDOS, ENCONTROS E RELAÇÕES	18
CAPÍTULO 1 - A CARTOGRAFIA, O ATO DE CARTOGRAFAR E O OFÍCIO CARTÓGRAFO.....	22
CAPÍTULO 2 - O CINEMA DE ABBAS KIAROSTAMI	46
2.1 CLOSE –UP – A FALA DE SI E O DESEJO DE SER OUTRO.....	52
2.2 CÓPIA FIEL – A POTÊNCIA DO FALSO	62
2.3 DEZ – A SENSIBILIDADE DO ENCONTRO	71
CAPÍTULO 3 – O CINEMA DE EDUARDO COUTINHO	77
3.1 JOGO DE CENA – O FALSO COMO POTÊNCIA (NOVAMENTE)	84
3.2 AS CANÇÕES: UM RITORNELO DESTERRITORIALIZANTE	88
3.3 ÚLTIMAS CONVERSAS – MEMÓRIA: CONSCIÊNCIA NO TEMPO.....	92
CAPÍTULO 4 – ESTÉTICAS DO CINEMA CARTOGRÁFICO	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	110
ANEXO 1.....	114
REFERÊNCIAS	119

INTRODUÇÃO E JUSTIFICATIVA

Quando os irmãos Lumière conceberam o cinema, a sociedade daquela época enfrentava muitas mudanças em seu cotidiano devido às transformações provocadas pela Revolução Industrial. A dinâmica social se tornava mais complexa com uma nova lógica de vida e trabalho, entrando em cena novos grupos sociais com novas questões e interesses. O cinema e os primeiros filmes nos apresentam uma arte e uma nova forma de linguagem que tecem e constroem o mundo e o cotidiano. Percebemos então que o cinematógrafo se encaixa como um fenômeno da industrialização moderna e dos seus efeitos sobre a organização da sociedade. O cinema nasce representando a articulação entre o homem e sua subjetividade e a máquina e sua objetividade.

Desde que o cinema foi inventado, existiu-se inúmeros questionamentos e tentativas para conceituá-lo e defini-lo. Muitos foram os esforços de diversos autores para estabelecer uma definição para o cinema: indústria, arte, linguagem, modo de pensamento, técnica de expressão e de representação da realidade – foram essas algumas das definições que tentaram conceituar a sétima arte. Diante destes diversos contrapontos quanto às teorias de cinema, tentamos aqui refleti-lo enquanto arte em uma das suas mais potentes características: a estética.

O cinema pré-Segunda Guerra tinha uma linha de composição que o pensava de maneira realista como imagem-ação. Segundo Deleuze (1985b), o cinema oferece uma imagem à qual acrescentaria movimento, então ele nos oferece imediatamente uma imagem-movimento, ou seja, um cinema cujos personagens encontravam-se em situações sensório-motoras, em que uma ação sucede a outra, de modo bem parecido com o que temos visto no cinema hollywoodiano.

Após a Segunda Guerra, Deleuze (1985b, p.140) afirma ter havido uma mudança na estética do cinema, acarretando uma crise da imagem-ação, com personagens cada vez menos em situações sensório-motoras e cada vez mais em um estado de passeio, de perambulação ou de errância, o que definia situações óticas e sonoras puras. Nesse momento começou a emergir lugares onde se desenvolviam os afetos de medo, de desapego, mas também de frescor, de velocidade extrema e de espera interminável.

De início temos o Neorrealismo Italiano, com cineastas como Rossellini que rompiam com o realismo, trazendo coordenadas espaciais e referências motoras confusas. A *nouvellevague* francesa, em especial com Godard, também rompia com o realismo, quebrava

os planos, aproveitava um espaço não-totalizável. Nesse momento nascia um dos principais traços de modernidade no cinema: a perda de limites claros entre documentário e ficção.

Deleuze¹ (1999b) fala do cinema como um Ato Criador, afirmando que quem cria o faz por prazer, por uma necessidade de vida. Segundo esse autor, o ato de criar surge como potência de expressão de um acontecimento. Assim, pensamos que um cineasta produz um filme, pois sente a necessidade orgânica de criação dessa narrativa, algo relacionado à própria existência. O objetivo daquele que cria é compartilhar sua visão da vida, de algo que lhe é ímpar e singular.

Percebemos que o século XX proporcionou novas experimentações do cinema, com novas perspectivas na forma de fazer esta arte. Pensando nisso é que, aqui, buscamos analisar o cinema de dois cineastas: Abbas Kiarostami e Eduardo Coutinho. Esses cineastas são contemporâneos, e, apesar de viverem em extremos geográficos (Oriente Médio e América do Sul), compuseram um cinema singular, de modo que podemos criar um paralelo entre ambas as formas de fazer filme.

A inquietação em realizar este estudo se deu entre leituras e pesquisas acerca destes cineastas. Percebemos que, durante décadas, inúmeras dúvidas surgiram a respeito da natureza das imagens de Abbas Kiarostami e Eduardo Coutinho, questionando a forma peculiar que eles tinham de compor suas narrativas filmicas. Observando os estudos relativos ao cineasta iraniano, diversas tentativas foram feitas para categorizar sua obra e estabelecer parâmetros para a compreensão dos seus filmes, especulou-se um neorealismo atualizado. Com o cineasta brasileiro não foi diferente, sua propriedade em fazer um tipo de documentário que rompia com a dos documentaristas da época trazia um grande debate acerca desse gênero como possibilidade de propagar uma verdade. O fato é que se trata de dois cineastas em que os estilos possibilitam uma ampla variedade de interpretações, com obras abertas, desviadas dos convencionalismos narrativos.

O Pão e o Beco (1970), primeiro curta-metragem dirigido por Abbas Kiarostami, foi o estopim para o desenvolvimento do cinema no Irã, abrindo horizontes a novos diretores e gerando o chamado "novo cinema iraniano" (MELEIRO, 2006). O cineasta trilhou um caminho próprio, o que dificulta associá-lo a um gênero cinematográfico. Do mesmo modo, quando Eduardo Coutinho dirige *Santo Forte*(1999) e, diante da câmera, um dos seus assistentes paga "o combinado" a um dos personagens do filme, vários críticos e estudiosos do documentário questionaram se tudo o que ele tinha filmado até agora era "forjado". Cansado

¹ Fala proferida em palestra. Disponível em <http://www.dailymotion.com/video/x1dlfsr> Acessado em 12/07/2017

desse tipo de questionamento, o cineasta lança em 2007 o filme *Jogo de Cena* que se tornou um divisor de águas não apenas em sua carreira de documentarista, mas também na forma de se produzir documentários.

Compreendemos que ambos os cineastas transcendem fronteiras do cinema em uma estrutura formal própria e singular. O que torna isso possível é a autoconsciência que os dois têm de que seus filmes prescindem da distinção entre documentário e ficção. Eles tornam permeável o diálogo entre os recursos de ambas as linguagens, acontecendo de um filme expor histórias de personagens reais, ou, ao contrário, transmitir à realidade aspectos ao universo ficcional construído. Esses fatores se dão, pois tanto Kiarostami quanto Coutinho desconfiam das imagens, documentais ou ficcionais, e da ideia de cinema como representação da realidade.

Percebemos, então, que tanto Coutinho quanto Kiarostami romperam com o enquadramento do seu objeto em um determinado paradigma pré-determinado, construindo assim suas narrativas a partir do diálogo com o universo que quer apresentar em seus filmes. É aí que, ao assistir filmes como estes, o espectador se depara, dentre outras coisas, com a ruptura da ilusão de realidade, sendo levado à reflexão sobre o próprio cinema e a ideia de que o cinema reflete a realidade.

Observamos, assim, o cinema de Abbas Kiarostami e Eduardo Coutinho como um ato criador que não admite prognósticos ou estimativas, pois suas questões prolongam-se em problemas, e vão no encalço de uma dúvida vital que dura através de todas as respostas, se atentando ao novo, às multiplicidades, e às modificações que nos transtornam. Um cinema feito de agenciamentos em que o que se afeta dá início dentro de nós a uma operação inventiva e diversa. Ele se dá nas lacunas, nas fissuras da vida, em linhas de fuga, móveis, intenso, pulsante, traços de errância de todo tipo. Um cinema movediço que não se finda no produto final, pois está mais próximo a um devir.

A hipótese aqui levantada é a de que o cinema de Abbas Kiarostami e Eduardo Coutinho é um cinema que, mesmo sem consciência, se apoderou da cartografia (DELEUZE, GUATTARI, 1995a) como metodologia na sua idealização, produção e realização, em uma perspectiva estética. Do mesmo modo que alguns de nós pesquisadores usamos a metodologia cartográfica, anunciada por Deleuze e Guattari (1995) em seus escritos, para guiar nossas pesquisas, o cinema também pode usar a cartografia como metodologia para guiar sua linguagem cinematográfica.

Assim, o objetivo deste estudo é desenvolver perspectivas estéticas a partir de filmes selecionados dos cineastas Abbas Kiarostami e Eduardo Coutinho do ponto de vista da cartografia, a fim de fabular o conceito de “estética cartográfica”. Deste modo, este estudo considera que a metodologia cartográfica está inserida nestes cinemas – mesmo sem que aqueles cineastas tivessem objetivado isso – no momento da realização e produção do filme. Neste sentido, buscamos relacionar a cartografia com o que chamamos aqui de "estética da cartografia" ou "cinema cartográfico" (CONLEY, 2006).

A cartografia é um conceito referente às metodologias de produção do conhecimento apresentado por Deleuze e Guattari. Estes autores observam a necessidade de criar caminhos metodológicos diferenciados para investigar processos de produção de subjetividade. Neste sentido, esta metodologia vai além da distinção quantitativa/qualitativa, uma vez que nela cabe a inclusão de dados de ambas as naturezas, no sentido de que elas estejam sempre propondo o acompanhamento de um processo. Um dos objetivos ao utilizar a cartografia é observar os impasses em aberto relativos à adequação entre a natureza do problema investigado e as exigências do método, de modo a investigar processos sem deixá-los escapar.

A cartografia nasce a partir da noção de rizoma², conceito criado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995a) e que, posteriormente, será trabalhado aqui. Um dos princípios da cartografia é a experimentação ancorada no real. Estes autores denominam esta metodologia como cartográfica justamente porque em um mapa nada se decalca, não há um sentido exclusivo para a sua experimentação nem uma mesma entrada. A cartografia é composta por um campo metodológico menos cartesiano, onde podem transitar as vozes dos envolvidos, pois uma realidade sendo cartografada se apresenta como mapa móvel, de modo que tudo aquilo que pode aparentar uma mesma coisa, na verdade, é um concentrado de significação, de saber e de poder.

Entre os aspectos que observamos nos filmes de Kiarostami e Coutinho, e que nos faz afirmar que há aí um "cinema cartográfico", o fato de se tratar de um cinema-intervenção, o qual acompanha processos, dissolve o ponto de vista de quem cria a partir dos múltiplos olhares do espectador, suscitando novas e potentes criações. O coletivo de forças destas produções cinematográficas é um plano da experiência cartográfica. Em ambos os cinemas a

²Conceito criado por Deleuze e Guattari no final dos anos 1970, inspirado na botânica. “A metáfora do rizoma subverte a ordem da metáfora arbórea, tomando como imagem aquele tipo de caule radiforme de alguns vegetais, formado por uma miríade de pequenas raízes emaranhadas em meio a pequenos bulbos armazenáticos, colocando em questão a relação intrínseca entre várias áreas do saber, representadas cada uma delas pelas inúmeras linhas fibrosas de um rizoma, que se entrelaçam e se engalfinham formando um conjunto complexo no qual os elementos remetem necessariamente uns aos outros e mesmo para fora do próprio conjunto” (Gallo, 2008, p. 76).

premissa principal é o “cinema incompleto”, onde é o espectador que deve construir a história fílmica a partir de dados elementares contidos no filme, usando sua percepção sensorial ótica e sonora.

A relação aqui estabelecida entre cartografia e cinema acontecem, pois nem as pesquisas nem o cinema cartográfico se fazem de modo prescritivo, por regras já prontas, nem com objetivos previamente estabelecidos. Não se trata de uma ação sem direção, pois a cartografia reverte o sentido tradicional de método sem abrir mão da orientação do percurso da pesquisa. A reversão, então, afirma estar na orientação *metá* (reflexão, raciocínio, verdade) *hódos* (caminho, direção) para um *hódos-metá* (KASTRUP, PASSOS, ESCÓSSIA, 2009).

Destacamos também a tentativa de incorporar nesta tese uma tríade epistêmica, objetivando principalmente desenvolver a partir do cinema de Abbas Kiarostami e Eduardo Coutinho uma estética do "cinema cartográfico". Ou seja, aqui se trata de uma conversa entre os estudos pós-estruturais, o cinema latino-americano e o cinema do oriente médio. Este movimento contempla a estrutura do doutorado interdisciplinar multi-referencial em que esta tese foi construída. Assim, percebemos os pólos da relação cognoscente cineasta/filme como uma condição do ato criador, o que representa o “ser próprio e apropriado” (GALEFFI, MACEDO, BARBOSA, 2014).

ESTRUTURA

Para o desenvolvimento desta tese, buscamos tecer uma narrativa que se unisse a teorias que, em etapas, pudesse harmonizar-se com os filmes analisados, e assim atingir o objetivo principal do texto, que é desenvolver perspectivas estéticas para o cinema de Abbas Kiarostami e Eduardo Coutinho do ponto de vista da cartografia, a fim de pensar uma “estética da cartografia”. Assim, esta tese é composta por cinco capítulos.

O primeiro capítulo intitulado "A Cartografia, o ato de cartografar e o ofício do cartógrafo" traz um apanhado geral do que seria a cartografia desenvolvida por Gilles Deleuze e Félix Guattari, e, assim, perceber como se dá o ato de cartografar e como o cartógrafo pode se posicionar diante de seu objeto de pesquisa. Ao perceber que a cartografia não fora uma teoria com conceitos dados claramente dizendo o que é, ou o que não é, com características claras, lançamos mão de diversos conceitos para então chegar a este conceito principal. Para tanto, utilizamos o seguinte referencial teórico: inicialmente conceituamos o que seria “dispositivo” segundo Michael Foucault e Giorgio Agamben. A partir deste conceito, adentramos na discussão deleuziana dos conceitos de “agenciamento”, “maquinação”, “corpo sem órgãos”, “experiência”, “repetição”, “affecto” e “ato criador”. Não obstante, também discutimos o conceito de “transversalidade” guiado pelas teorias de Félix Guattari. Adentrando mais especificamente na teoria da cartografia, valemo-nos do “espaço” de Lefebvre, e mais profundamente da “cartografia” de Deleuze e Guattari.

No segundo capítulo, “O cinema de Abbas Kiarostami”, buscamos relacionar a questão histórica do Irã a partir de Alessandra Meleiro à biografia escrita por este cineasta (KIAROSTAMI, 2004) e os seus filmes. Assim, analisamos três dos seus filmes, *Close-Up*, *Cópia fiel* e *Dez*. Nossa análise destes filmes foi na perspectiva de observar seu método de fazer filme a partir da teoria da imagem de Jacques Aumont e Jean Claude Bernardet, bem como as teorias deleuziana de imagem tempo e imagem movimento.

No terceiro capítulo, “O cinema de Eduardo Coutinho”, buscamos também relacionar vida e obra deste cineasta a partir do livro com entrevistas de Milton Ohata (2013), observando seu método próprio de produzir documentários. Assim, utilizamos também os conceitos de invenção da cultura de Roy Wagner e de cotidiano de H. Maturama, e adentramos também no conceito de transculturalidade de Carla Maia e Luíz Flores. Em

seguida, valemo-nos da teoria deleuziana de nomadismo, bem como as questões da matéria e memória de Henri Bergson.

“Estéticas do cinema cartográfico” é o quarto capítulo, que reúne elementos da estética dos diretores e dos filmes observados, descritos e analisados nos capítulos dois e três, tentando contrapor com o que inicialmente é discutido sobre a cartografia. É neste momento que trabalharemos o conceito de "cinema cartográfico".

Finalmente, trazemos as “Considerações finais”, nas quais delineamos posicionamentos diante das discussões trazidas neste estudo a fim de defender as existências e possibilidades de uma estética cartográfica. Por fim, trazemos todas as referências bibliográficas e filmicas utilizadas aqui.

Convém ressaltar o Anexo 1 deste texto que tem sabor e cheiro especial. Trata-se de uma tentativa de cartografia a partir do desejo de desenvolvimento de um filme em uma comunidade tendo como protagonistas principais seus membros, os quais trabalham com a terra, em especial com o licuri. Aqui nomeamos o roteiro do filme com *O que há por dentro além do que não está por fora*, mas que, devido à dificuldade financeira e temporal, não fora produzido. No entanto, o roteiro traz alguns pensamentos trabalhados durante toda tese que norteiam e argumentam sua feitura desde uma estética cartográfica.

CAMINHOS PERCORRIDOS, ENCONTROS E RELAÇÕES

Quatro anos é o tempo de duração de um curso de doutorado. Por esse período, convivemos intimamente com as falas da tese, mas se engana quem diz que uma tese é feita nestes quatro anos de curso. As ideias aqui mencionadas vêm de longe, desde os encontros com o Grupo de Estudo Filosofia e Imagem (Gefi) em 2011, onde começamos a beber algumas das leituras postas aqui. Ressaltamos ainda que este estudo também foi composto por um tempo de estágio sanduíche (três meses) na California State University in Northridge, sob orientação do professor Dr. Bernardo Attias, o qual me apresentou arcabouço epistemológico, além de discussões e pontos de vista acerca do assunto aqui tratado.

Estes encontros potencializaram uma nova maneira de enxergar, de assistir filmes e de ver o mundo. Compondo e recompondo esse material, percebemos que estes escritos não são apenas acadêmicos, mas foram introduzidos à minha vida na forma de vê-la e vivê-la.

Tecer uma tese é, sem dúvidas, um momento de solidão, de repetição e de amizade (FERNANDES, 2013). A cartografia desenvolve práticas de acompanhamento de processos as quais desvencilham-se de métodos rígidos que buscam representar o objeto, retirando-o de seu fluxo e separando-o do sujeito. A realidade, então, é concebida como um mapa móvel, assim, recusa o dogmatismo científico que busca uma verdade absoluta, uma unidade, uma representação. Neste sentido, a partir desse método, compreendemos as possibilidades de acompanhamento de movimentos da complexidade da subjetividade presente no campo do cinema.

Além de afirmar que o cinema de Abbas Kiarostami e de Eduardo Coutinho utiliza a metodologia cartográfica na sua produção, este estudo também se utilizará desta metodologia. A cartografia se apresenta aqui como ferramenta valiosa de investigação, exatamente por compreender a complexidade das subjetividades contidas nos filmes. Assim, buscaremos problematizar e analisar alguns dos filmes destes cineastas (tabela 1) investigando o coletivo de forças em cada situação. Mais do que delimitar um procedimento metodológico, aqui, utilizaremos a cartografia como uma maneira de conceber esta pesquisa, em uma postura

epistemológica e de vida, em uma atitude, justificando, assim, o encontro desta pesquisadora com seu campo.

QUADRO 1 - FILMES ANALISADOS

Abbas Kiarostami	Eduardo Coutinho
<i>Closeup</i> – 1990 <i>Dez</i> – 2002 <i>Cópia Fiel</i> – 2007	<i>Jogo de Cena</i> – 2007 <i>As Canções</i> – 2011 <i>Ultimas conversas</i> – 2015

Pensamos que o ato de pesquisar cientificamente é muito parecido com o ato de fazer um filme. Pré-produção, produção e pós-produção se assemelham ao projeto da pesquisa, desenvolvimento da escrita e publicação. A cartografia desenvolve práticas de acompanhamento de processos as quais estão separadas dos métodos rígidos que buscam representar o objeto, retirando-o de seu fluxo e separando-o do sujeito. Neste método, a realidade é concebida como um mapa móvel, assim, recusa o dogmatismo científico que busca uma verdade absoluta, uma unidade, uma representação. Assim, a partir desse método, compreendemos as possibilidades de acompanhamento de movimentos da complexidade da subjetividade presente no campo do cinema (KASTRUP, PASSOS e ESCÓSSIA, 2009).

Salientamos que esta pesquisa teve um planejamento pré-organizado, mas conforme sua própria metodologia, pudemos revisar os procedimentos metodológicos sempre que fora necessário. A cartografia como método esteve atenta às múltiplas entradas e saídas que as expressões dos filmes pesquisados, desenhando seus gestos e narrativas em linhas de conectividades e devires.

É importante perceber que nem as pesquisas, nem o "cinema cartográfico" se fazem de modo prescritivo, por regras já prontas, nem com objetivos previamente estabelecidos. Porém, deixa claro que não se trata de uma ação sem direção, pois a cartografia reverte o sentido tradicional de método, sem abrir mão da orientação do percurso da pesquisa (KASTRUP, PASSOS e ESCÓSSIA, 2009).

Destacamos que este estudo se deu a partir de um plano de pesquisa de cunho exploratório, pois não se lança em busca de uma hipótese de trabalho rigorosamente delimitada. Ao invés disto, privilegia a “fala” do próprio objeto de pesquisa. É também um

estudo cujo plano de análise é concomitantemente descritivo, explicativo e analítico, que toma como objeto de estudo alguns filmes dos cineastas Abbas Kiarostami e Eduardo Coutinho.

Aliado a este quadro analítico, como procedimento de construção de dados, foi promovido um breve levantamento dos filmes dirigidos pelos cineastas Abbas Kiarostami e Eduardo Coutinho, bem como suas histórias de vida. Mediante decupagem filmica, foi estabelecida uma reflexão dos filmes analisados, identificando elementos estéticos em comum entre os diretores e entre os preceitos da cartografia, bem como suas relações com as teorias aqui trabalhadas. Além disso, consideramos o conjunto de processos comunicativos, a situação específica de produção e veiculação de cada filme em termos políticos, sociais e culturais.

Nossa inquietação aqui é de que o cinema de Abbas Kiarostami e Eduardo Coutinho é um cinema que, mesmo sem consciência, se apoderou da cartografia como expressão estética na idealização, produção e realização dos seus filmes. Do mesmo modo que alguns de nós pesquisadores usamos a metodologia cartográfica, anunciada por Deleuze e Guattari, para guiar nossas pesquisas, o cinema também pode usar a cartografia como premissa para guiar sua linguagem cinematográfica.

Desse modo, o objetivo deste estudo é desenvolver perspectivas estéticas para o cinema de Abbas Kiarostami e Eduardo Coutinho do ponto de vista da cartografia. Portanto, este estudo considera que a metodologia cartográfica está inserida nestes cinemas, mesmo sem que aqueles cineastas tivessem objetivado isso no momento da realização e produção do filme.

Jacques Aumont e Michel Marie (2010), em seu livro *A Análise do Filme*, afirmam que não existe método universal para analisar filmes. Isso acontece, pois cada filme denota uma análise específica e individual, onde quem se propõe a analisar necessitará construir um modelo próprio de análise (AUMONT; MARIE, 2010).

Assim como Aumont e Marie (2010) afirmam que – aqui consideraremos o filme como uma obra artística autônoma, mas passível de tessituras textuais capazes de dilatá-lo – “O olhar com que se vê um filme torna-se analítico quando, a etimologia indica, decidimos dissociar certos elementos do filme para nos interessarmos mais especialmente por tal momento, tal imagem, ou parte da imagem, tal situação.” (AUMONT; MARIE, 2010, p. 11).

Ao refletir a colocação de Aumont e Marie (2010, p. 15) quando afirmam que “[...] a análise de filmes é uma atividade acima de tudo descritiva e não modeladora”, é que assumimos um modelo de análise de imagem e som, a qual parte do filme, mas leva-o a uma

reflexão mais ampla, fundamentando-o e dando significado às suas estruturas narrativas. Em seguida, relacionamos os filmes aqui analisados com os teóricos estudados em sua potência estética.

Os paralelos que aqui fazemos entre o cinema de Abbas Kiarostami e Eduardo Coutinho e a cartografia não têm a pretensão de construir uma totalidade, mas um conjunto de caminhos em conexão para desenvolver o conceito de cinema cartográfico a partir de uma estética específica. Quando assistimos filmes não vemos apenas imagens em movimento, mas nossos desejos, paixões e os desejos e paixões de nossa memória sobre eles. Por isso, salienta-se que a motivação para fazer esta tese se dá desde muito tempo. Poder unir os estudos cinematográficos com os estudos filosóficos pós-estruturais é um ato de realização.

Destarte, esperamos que esta tese possa contribuir com a área do cinema e audiovisual ligada a questões filosóficas a partir desta arte, pois percebemos que, por vezes, esta é vista como menor, e, por isso nunca, é demais estudos que se debruçam nesta relação, ressaltando-se que este é um estudo com viés interdisciplinar.

CAPÍTULO 1

A CARTOGRAFIA, O ATO DE CARTOGRAFIAR E O OFÍCIO CARTÓGRAFO

"Em todo o lugar onde alguma coisa vive, existe, aberto em alguma parte, um registro onde o tempo de inscreve".
A Evolução Criadora, Henri Bergson

Neste capítulo, buscaremos relacionar alguns conceitos considerados densos, para conseguir criar passos que nos encaminhe para o conceito da cartografia, uma vez que este não se dá de maneira pronta em nenhum livro. Desta forma, aqui passaremos pelos conceitos: dispositivo, experiência, agenciamento, subjetividade, experiência, transversalidade, nomadismo, maquinação, corpo sem órgãos, para enfim chegar no conceito de cartografia.

Gilles Deleuze e Félix Guattari iniciam em *O anti-édipo* a ideia de cartografia e a desenvolve mais tarde em *Mil Platôs* como uma das “características aproximativas do rizoma”. Para falar da cartografia, estes autores não utilizaram um conceito propriamente dito e claramente formulado em suas teorias, ao contrário. Deleuze e Guattari, dilui, na mesma medida que utiliza, a cartografia em seus escritos, o que exige que quem for discuti-la necessite perpassar por diversos outros conceitos, os quais preparam o terreno para tal discussão. É na forma de semente que buscaremos passear por alguns conceitos-chaves, os quais nos abriram o caminho para chegar até a cartografia.

Para Deleuze (2005), Michel Foucault é um cartógrafo nato, para tanto ele se utiliza de alguns indícios para adjetivar este pensador, indícios esses que presumimos ser expressões que Michel Foucault (1980) utilizou no decorrer das suas obras, as quais abrangem a taxonomia geográfica (espaço, local, geopolítica, paisagem, etc.).

[...] let's take a look at these geographical metaphors. *Territory* is no doubt a geographical notion, but it's first of all a juridico-political one: the area controlled by a certain kind of power. *Field* is an economico-juridical notion. *Displacement*: what displaces itself is an army, a squadron, a population. *Domain* is a juridico-

political notion. *Soil* is a historico-geological notion. *Region* is a fiscal, administrative, military notion. *Horizon* is a pictorial, but also a strategic notion. (FOUCAULT, 1980, p. 176)³.

Em *Questions on Geography* Michel Foucault (1980) afirma que sua “obsessão” com uso das metáforas espaciais se explica através dessas ligações, torna-se capaz de entender as relações possíveis entre poder e conhecimento. Segundo este autor, uma vez que o conhecimento pode ser analisado em termos de região, domínio, implantação, deslocamento, transposição, é que somos capazes de capturar o processo pelo qual o conhecimento funciona como uma forma de poder, bem como este dissemina os efeitos do poder. Neste sentido, para Foucault (1980), o mapa é um instrumento de poder, e com o passar dos anos, este foi se transformando em um instrumento de medida, de investigação e de exame.

Sendo Michel Foucault um dos maiores cartógrafos, segundo Deleuze, podemos observar que a cartografia está diretamente ligada ao conceito de dispositivo desenvolvido por aquele pensador, e trouxe a reflexão em seu texto como

um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode tecer entre estes elementos. (FOUCAULT, 2000, p. 244).

Foucault (2000) considera que entre esses elementos citados acima, discursivos ou não, existe um tipo de jogo, ou seja, mudanças de posição, modificações de funções, que também podem ser muito diferentes. Na medida em que este autor afirma que o dispositivo é algo de natureza essencialmente estratégica, supõe-se que há certa manipulação das relações de força. Essa manipulação acontece por meio de uma intervenção racional e organizada nestas relações de força, seja para desenvolvê-las em determinada direção, seja para bloqueá-las, para estabilizá-las ou utilizá-las (FOUCAULT, 2000).

Na mesma proporção, Giorgio Agamben (2009) utiliza a palavra “dispositivo” como um termo técnico decisivo na estratégia de pensamento de Foucault, e apesar dele não ter dado uma definição clara do que seria este conceito, ele nos deixou pistas do que poderia ser em uma entrevista de 1977,

³ [...] vamos dar uma olhada nessas metáforas geográficas. *Território* é sem dúvida uma noção geográfica, mas é antes de tudo uma questão jurídico-política: a área controlada por um certo tipo de poder. *O campo* é uma noção econômico-jurídico. *Deslocamento* é um exército, um esquadrão, uma população. *Domínio* é uma política jurídico-noção. *Solo* é uma noção histórico-geológica. *Região* é um fiscal, administrativa, noção militar. *Horizon* é uma pictórica, mas também uma noção estratégica há apenas uma noção aqui que é verdadeiramente geográfica, que de um *arquipélago*. Eu usei isso apenas uma vez, e isso era designar, através do título do trabalho de Solzhenitsyn, O arquipélago carceral: a forma como uma forma de sistema punitivo é fisicamente disperso e, ao mesmo tempo, cobre a totalidade de uma sociedade (FOUCAULT, 1980, p. 176)

Aquilo que procuro individualizar com este nome é, antes de tudo, um conjunto absolutamente heterogêneo que implica discursos, instituições, estruturas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas, em resumo: tanto o dito como o não dito, eis os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se estabelece entre estes elementos (...) com o termo dispositivo, compreendo uma espécie – por assim dizer – de formação que num certo momento histórico teve como função essencial responder a uma urgência. O dispositivo tem, portanto, uma função eminentemente estratégica. (...) Disse que o dispositivo tem natureza essencialmente estratégica, que se trata, como consequência, de uma certa manipulação de relações de força, seja para orientá-las em certa direção, seja para bloqueá-las ou para fixá-las e utilizá-las. O dispositivo está sempre inscrito num jogo de poder e, ao mesmo tempo, sempre ligado aos limites do saber, que derivam desse e, na mesma medida, condicionam-no. Assim, o dispositivo é: um conjunto de estratégias de relações de força que condicionam certos tipos de saber e por ele são condicionados. (FOUCAULT *apud* AGAMBEN, 2009).

Para Agamben (2009), Foucault buscou sempre investigar os modos concretos em que os dispositivos atuam nas relações, nos mecanismos e nos "jogos" de poder. Para este autor, o termo “dispositivo” é um termo técnico essencial do pensamento de Foucault. Não se trata de um termo particular, que se refira somente a esta ou aquela tecnologia do poder, mas um conceito operativo de caráter geral.

Os dispositivos são precisamente o que na estratégia foucaultiana ocupa o lugar dos Universais: não simplesmente esta ou aquela medida de segurança, esta ou aquela tecnologia do poder, e nem mesmo uma maioria obtida por abstração: de preferência, como dizia na entrevista de 1977, “a rede (*le resseau*) que se estabelece entre estes elementos”. (AGAMBEN, 2009, p. 33 e 34).

Ainda segundo Agamben (2009) o dispositivo em Foucault parece se referir a disposição de uma série de práticas e de mecanismos com o objetivo de fazer frente a uma urgência e obter um efeito. No entanto, para além de um sentido foucaultiano, este autor nos traz sua visão do que viria a ser um dispositivo,

chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc, cuja conexão com o poder e em um certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e - porque não - a linguagem mesma, que é talvez o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata - provavelmente sem dar-se conta das consequências que se seguiriam - teve a inconsciência de se deixar capturar. (AGAMBEN, 2009, p. 40).

Diante desta perspectiva, Agamben (2009) anuncia que a ilimitada proliferação dos dispositivos na sociedade capitalista traz consigo o confronto igualmente de uma incontável

multiplicação dos processos de subjetivação. Esses processos não se anulam, nem tampouco se sobrepõem, mas há uma disseminação que acrescenta o aspecto de mascaramento que, segundo este autor, sempre acompanhou toda a identidade pessoal. Deste modo, não haveria um só instante na vida dos indivíduos que não seja moldado, contagiado ou controlado por algum dispositivo.

É importante considerar que o dispositivo não necessariamente será um meio para impedir as diferenças quanto aos modos de vida. A função de um dispositivo, segundo Foucault (2000), depende diretamente do uso que dele se faz:

[...] gostaria de demarcar a natureza da relação que pode existir entre estes elementos heterogêneos. Sendo assim, tal discurso pode aparecer como programa de uma instituição ou, ao contrário, como elemento que permite justificar e mascarar uma prática que permanece muda; pode ainda funcionar como reinterpretação desta prática, dando-lhe acesso a um novo campo de racionalidade. Em suma, entre estes elementos, discursivos ou não, existe um tipo de jogo, ou seja, mudanças de posição, modificações de funções, que também podem ser muito diferentes. (Foucault 2000, p. 244).

Não obstante, Agamben (2009, p. 44) salienta que “na raiz de cada dispositivo está um desejo demasiadamente humano de felicidade, e a captura e a subjetivação deste desejo em uma esfera separada constitui a potência específica do dispositivo”. Para este autor, a estratégia para nos relacionarmos com os dispositivos não pode ser simples, pois se trata de liberar o que foi capturado e separado pelos dispositivos para restituí-lo a um possível uso comum.

Todo dispositivo implica, com efeito, um processo de subjetivação, sem o qual o dispositivo não pode funcionar como dispositivo de governo, mas se reduz a um mero exercício de violência. Foucault assim mostrou, como em uma sociedade disciplinar, os dispositivos visam através de uma série de práticas e de discursos, de saberes e de exercícios, a criação de corpos dóceis, mas livres, que assumem a sua identidade e a sua "liberdade" enquanto sujeitos no processo mesmo do seu assujeitamento. O dispositivo é, na realidade, antes de tudo, uma máquina que produz subjetivações, e enquanto tal é uma máquina de governo. (AGAMBEN, 2009, p. 46).

Para Agamben (2009), o que define os dispositivos é que eles não agem mais tanto pela produção de um sujeito, mas pelos processos que ele chama de dessubjetivação. Assim, são as unidades de formas de vida que os dispositivos insistem em empobrecer, pois se contrastam com as múltiplas das formas de vida. Assim, segundo este autor, um momento dessubjetivante está implícito em todo processo de subjetivação, sendo possível e necessário estabelecer uma nova prática que oportunize romper com a estrutura política dos dispositivos.

O dispositivo está sempre inserido em um jogo de poder sempre ligado a configurações de saber que dele nascem, mas que igualmente o condicionam “[...] é isso dispositivo: estratégias de relações de força sustentando tipos de saber e sendo sustentadas por eles”. (FOUCAULT, 2000, p. 244).

É neste sentido que Agamben (2007, p. 59) nos convoca à “profanação”, considerando-a “a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular.” Ao profanar, desativamos os dispositivos do poder e devolvemos ao uso comum os espaços que ele havia confiscado (AGAMBEN, 2007, p. 61). Pensando a profanação como uma revolução, vemos uma ação que permite retomar o uso comum do que foi tomado pelo dispositivo, em uma espécie de contradispositivo. Observando que as relações de poder se materializam nos processos de produção de subjetivação, Agamben (2007) ressalta que a produção de subjetividade resulta do seu investimento político a partir da ação dos regimes de poder, o qual estimula, cria e pluraliza a subjetivação.

Percebemos que Foucault e Agamben apresentam o conceito de dispositivo de uma forma concreta, mas para Deleuze (1990), o dispositivo é um conjunto multilinear, composto por linhas de natureza diferente, linhas as quais não delimitam ou envolvem sistemas homogêneos por sua própria conta, mas seguem direções, traçam processos que estão sempre em desequilíbrio, e que ora se aproximam, ora se afastam uma das outras. Para Deleuze (1990), qualquer linha pode ser quebrada e bifurcada em forma de variação, isso pois:

Os dispositivos têm por componentes linhas de visibilidade, linhas de enunciação, linhas de força, linhas desubjectivação, linhas de brecha, de fissura, de fractura, que se entrecruzam e se misturam, acabando por dar uma nas outras, ou suscitar outras, por meio de variações ou mesmo mutações de agenciamento. (DELEUZE, 1996, p. 157).

Sendo o dispositivo composto de linhas, à medida que o destrinchamos essas linhas, constrói-se um mapa. É aí, segundo Deleuze (1990), que começamos a cartografar e percorrer terras desconhecidas. Para este autor, é preciso instalarmo-nos sobre as próprias linhas; estas não se detêm apenas na composição de um dispositivo, mas atravessam-no, conduzem-no, do norte ao sul, de leste a oeste, em diagonal. Convém ressaltar que, em cada dispositivo, as linhas atravessam limiares em função dos quais são estéticas, científicas, políticas, etc.

Não obstante, Deleuze (1990) afirma que existem duas consequências importantes que se vinculam ao que ele qualifica de “filosofia dos dispositivos”. A primeira consequência desta filosofia é o repúdio dos universais. Para Deleuze (1990, p. 157) “[...] o Uno, o Todo, o Verdadeiro, o objeto, o sujeito não são universais, mas processos singulares, de unificação, de

totalização, de verificação, de objetivação, de subjetivação imanentes a dado dispositivo.” A Segunda consequência desta “filosofia do dispositivo” é uma mudança de orientação que se desvie do Eterno para o Novo. Para este filósofo, o novo não designa moda, mas a criatividade variável segundo os dispositivos.

Assim, todo o dispositivos se definem pelo que detém em novidade e criatividade, e que ao mesmo tempo marca a sua capacidade de se transformar, ou de desde logo se fender em proveito de um dispositivo futuro[...] E, na medida em que se livrem das dimensões do saber e do poder, as linhas de subjetivação parecem ser particularmente capazes de traçar caminhos de criação, que não cessam de fracassar, mas que também, na mesma medida, são retomados, modificados, até a ruptura do antigo dispositivo. (DELEUZE, 1990, p. 158).

Podemos fazer uma conexão entre o conceito de dispositivo em Foucault e o conceito de agenciamento em Deleuze e Guattari, pois percebemos que eles são muito próximos. Em *Mil Platôs* (1995), Deleuze e Guattari apresentam o conceito de “acontecimento”, o qual está fazendo relação ao conceito de “agenciamento”. Esta equivalência entre ambos os conceitos, já estavam presentes em *Diálogos* (1998) e em *O que é filosofia?* (1991).

Segundo Deleuze e Parnet (1998, p. 65) “A unidade real mínima não é a palavra, nem a ideia ou o conceito, nem o significante, mas o agenciamento. É sempre um agenciamento que produz os enunciados”. Para este autor, o agenciamento está diretamente ligado às funções criadoras, que procedem por interseções, cruzamentos de linhas, pontos de encontro no meio: não há sujeito, mas agenciamentos coletivos de enunciação. O agenciamento não funciona sobre um único fluxo, ele se conjuga sempre com outra coisa que é seu próprio devir.

Nessa perspectiva, podemos chamar atenção para a compreensão que temos de sujeito e subjetividades. Para Guattari (1992), a subjetividade é um processo de construção de si, a qual é formada por meio de diversos dispositivos que nos atravessam, sendo estes no âmbito institucional, coletivo ou individual. Desse modo, o sujeito é formado por atravessamentos das diversas instâncias as quais são historicamente e culturalmente formadas pelo próprio sujeito. Nessa direção, Guattari e Rolnik (1996, p. 33) afirmam que

A subjetividade está em circulação nos conjuntos sociais de diferentes tamanhos: ela é essencialmente social, e assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares. O modo pelo qual os indivíduos vivem essa subjetividade oscila entre dois extremos: uma relação de alienação e opressão, na qual o indivíduo se submete à subjetividade tal como a recebe, ou uma relação de expressão e de criação, na qual o indivíduo se reapropria dos componentes da subjetividade, produzindo um processo que eu chamaria de singularização.

Segundo Deleuze (1990), todas as linhas que compõem os dispositivos são linhas de

variação, as quais não possuem coordenadas constantes, pois cada dispositivo é uma multiplicidade na qual esses processos operam em devir, distintos dos que operam em outro dispositivo. Guattari e Rolnik (1996) apontam para uma produção de subjetividade social e inconsciente. Para estes autores, a grande fábrica capitalista produz tudo, inclusive nossas paixões, imaginário, fantasias e sonhos. A essa máquina de subjetividade os autores opõem a ideia de que é possível desenvolver modos singulares de ser, aquilo que eles chamam de processos de singularização. Segundo esses pensadores, esses processos de singularização seriam uma maneira de recusar todos os modos de interpretação e manipulação preestabelecidos, para construir modos de sensibilidade, de relação com o outro, de produção, de criatividade que produzam uma subjetividade singular.

Nesse momento podemos perceber que, diferente de um mecanismo ou relação linear causa e efeito, o dispositivo é uma espécie de máquina de pulsão. Segundo Guattari (2010) as máquinas correspondem à parte representacional da pulsão conceituada por Freud, mas para aquele pensador, elas não são só representacionais, mas estão diretamente ligadas à existência. Em entrevista, Guattari (2010) faz a relação de imanência entre a pulsão, o inconsciente, a existência e as categorias ontológicas de existência. Para este autor, a pulsão está muito menos no que Freud considera como libido ou no recalque, e muito mais nas relações da discursividade, no espaço, no tempo, nas relações energéticas.

A máquina de pulsão está diretamente conectada a uma maquinação (DELEUZE, GUATTARI, 2004), isso porque podemos pensar a maquinação como sendo uma procura de uma força exterior atual, de modo que algo nos passa, como em uma máquina sob uma tensão elétrica. Algo que nos passa em uma espécie de dissolução de si, distante de qualquer noção de interpretação, mas perto da produção de formas de ser que nos prolonguem e nos possibilitem sentimentos que nos atravessam, que vão além de nós, em um “fazer” fluir os agenciamentos.

A fruição dos agenciamentos se dá em um estado livre e sem cortes, deslizando sobre um corpo sem órgãos (DELEUZE, GUATTARI, 2004). O corpo sem órgãos que Deleuze e Guattari (2004) expõem caracteriza-se pelo envolvimento de diferentes movimentos atravessados, escoados em gradientes de força de áreas energéticas. Um corpo sem órgãos não é um corpo em essência, mas a consequência de uma aliança de potência que permite outros modos de singularização para além da ideia de identidade ou de sujeito.

Para Deleuze e Guattari (1996, p.12), um corpo sem órgãos só pode ser povoado por intensidades, pois apenas elas passam e circulam em um corpo sem órgãos. Um corpo sem

órgãos produz as intensidades e as distribui em um movimento de potência. Para esses autores, esse corpo encontra-se antes mesmo da extensão do organismo, da organização dos órgãos, ou da formação dos estratos, pois os órgãos somente aparecem e funcionam aqui como intensidades puras. Podemos perceber que Deleuze e Guattari (1996) não são contra os órgãos em um corpo, mas afirma o organismo como inimigo.

O CsO não se opõe aos órgãos, mas a essa organização dos órgãos que se chama organismo. É verdade que Artaud desenvolve sua luta contra os órgãos, mas, ao mesmo tempo, contra o organismo que ele tem: O corpo é o corpo. Ele é sozinho. E não tem necessidade de órgãos. O corpo nunca é um organismo. Os organismos são os inimigos do corpo. O CsO não se opõe aos órgãos, mas, com seus "órgãos verdadeiros" que devem ser compostos e colocados, ele se opõe ao organismo, à organização orgânica dos órgãos. (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p. 19).

É nesse sentido que podemos chamar o corpo sem órgãos de corpo de potência, pois este tem como premissa a desarticulação dos órgãos e dissolução do organismo, para que o corpo não esteja preso a uma estrutura, mas que esteja aberto a conexões, em um trânsito de intensidade, as mais heterogêneas. Fazer surgir um corpo de potência não se faz “com pancadas de martelo”, mas com uma “lima muito fina”, não se trata de desfazer o organismo com a morte, mas

[...] abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agrimensur. No limite, desfazer o organismo não é mais difícil do que desfazer os outros estratos, significância ou subjetivação. (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p. 20).

O corpo sem órgãos está diretamente conectado a um processo de subjetivação, isto é, para Deleuze (1992, p. 123), uma produção de modo de existência que não pode se confundir com um sujeito, a menos que destitua este de toda interioridade e mesmo de toda identidade. A subjetivação, para este autor, sequer tem a ver com a “pessoa”, pois esta é uma individuação, particular ou coletiva, que caracteriza um acontecimento. É nesse momento que Deleuze nos convida a pensar em um modo intensivo de existir, e não um sujeito pessoal, uma dimensão específica sem a qual não se poderia ultrapassar o saber nem resistir ao poder.

A filosofia de Deleuze considera a diferença das singularidades que ecoa na multiplicidade formada a partir da experiência. Para esses autores, cada experiência é um acontecimento único acompanhada da origem de diferenciação interna que, por sua vez, particulariza um modo de existência: ao invés de significar, representar ou interpretar o mundo, deveríamos experimentá-lo.

Para Deleuze (2001, p. 96),

[...] a experiência é a sucessão, o movimento das ideias separáveis à medida que são diferentes, e diferentes à medida que são separáveis. É preciso partir dessa experiência, porque ela é a experiência. Ela não supõe coisa alguma, nada a precede. Ela não implica sujeito algum da qual ela seria a afecção, substância alguma da qual ela seria a modificação, o modo. Se toda percepção discernível é uma existência separada, “nada de necessário aparece para sustentar a existência de uma percepção”.

Podemos fazer uma conexão entre os conceitos de experiência e acontecimento, ambos trabalhados por Deleuze (1974). Esse filósofo retoma a dualidade da concepção do acontecimento, salientando-o em duas leituras: *Crono* e *Aion*. *Crono* diz respeito ao estado das coisas e à ordem das causas, enquanto que *Aion* é o incorporal, a fuga o não-tempo. Nesse sentido, para Deleuze (1974), o acontecimento está relacionado ao estado das coisas em seu sentido, onde o tempo de efetuação não é cronológico. Para Deleuze (1974, p. 83), “o brilho, o esplendor do acontecimento, é o sentido. O acontecimento não é o que acontece (acidente), ele é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera”. Assim, não deveremos nos questionar acerca do sentido do acontecimento, pois ele é o próprio sentido. Por isso, deve-se estar

[...] digno daquilo que nos ocorre, por conseguinte, querer e capturar o acontecimento, tornar-se o filho de seus próprios acontecimentos e por aí renascer, refazer para si mesmo um nascimento, romper com seu nascimento de carne. Filho de seus acontecimentos e não mais de suas obras, pois a própria obra não é produzida senão pelo filho do acontecimento (DELEUZE, 1974 p. 83).

Observando o acontecimento como algo imaterial e invisível, pensando como algo que emana do estado da coisa, nos acontece. Segundo ele, duas pessoas, ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não fazem a mesma experiência.

Se a experiência é o que nos acontece e se o saber da experiência tem a ver com a elaboração do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece, trata-se de um saber finito, ligado à existência de um indivíduo ou de uma comunidade humana particular; ou, de um modo ainda mais explícito, trata-se de um saber que revela ao homem concreto e singular, entendido individual ou coletivamente, o sentido ou o sem-sentido de sua própria existência, de sua própria finitude. Por isso, o saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal. (BONDÍA, 2002, p. 26).

Não obstante, para Deleuze (1988) certas experiências só podem ser vividas ao modo da repetição. Isso porque, para esse autor, quando pensamos que a homogeneidade se relaciona de maneira essencial e instantânea a fatores “individuantes”, não compreendemos esses fatores como indivíduos constituídos na experiência, mas como aquilo que neles age

como princípio transcendental, imanente ao processo de individuação. Para Deleuze (1988, p. 47), “[...] o individuante não é o simples individual”, pois a individuação precede qualquer outro elemento do indivíduo constituído.

Segundo Francisco Varela (2003, p. 73), nosso sistema cerebral “[...] lembra muito mais uma colcha de retalhos, formada por subredes reunidas através de um intrincado histórico de remendos, do que um sistema otimizado resultante de um projeto claro e unificado.” Para esse autor, diariamente passamos por colapsos mentais, os quais nos fazem tomar uma decisão ou outra, ter uma atitude ou outra. Entre os colapsos, cada ato cognitivo se sobrepõe ao outro, assumindo o comando e estabelecendo um comportamento individual. Nesse sentido, Deleuze (2002, p. 119) afirma que “[...] a individuação, portanto, é a organização de uma solução, de uma ‘resolução’ para um sistema objetivamente problemático”.

Por isso, nunca podemos considerar um *Ser* como *Uno*, pois ele é múltiplo. Em devir, o *Ser* é conduzido a várias fases e novas operações. Para Deleuze, “[...] a duração, o indivisível, não é exatamente o que não se deixa dividir, mas o que muda de natureza ao dividir-se, e o que muda de natureza define o virtual ou o subjetivo.” (Deleuze, 2002, p. 56). Assim, o corpo sem órgão, o acontecimento, a experiência, podem ser considerados como potência. Uma potência revestida na vontade de potência de Nietzsche que nada mais é que a força da vida em busca de sua própria expansão, em um constante ir para além dos próprios limites.

Pierre Klossowski (1985) afirma que a vontade de potência conduzida por Nietzsche tem como premissa a abolição das identidades, esvaziando os atos de seu conteúdo, e, portanto, tende a combinar-se com a prática de experimentações. Segundo esse autor, a experimentação é essencialmente o ato, o gênero de atos que se reserva o privilégio de fracassar, pois “[...] o fracasso de uma experiência revela mais que seu êxito”. (KLOSSOWSKI, 1985, p. 19).

Para Deleuze (1985), a noção de maquinar está muito distante da de interpretar. Para esse autor, maquinar é procurar com qual força exterior atual algo faz passar alguma coisa, uma corrente de energia. A maquinação constitui a função política da interpretação, o que estabelece o funcionamento dos agenciamentos. Para Deleuze, não se trata mais de disputar sentido no interior do texto, ou desconstruí-lo de dentro: trata-se de ver para que isto serve na prática extratextual que prolonga o texto (1985a, p.74).

É nesse sentido que podemos tomar o conceito de transversalidade de Félix Guattari (2004), o qual procura evidenciar os movimentos transversais do rizoma, apontando para a

produção da multiplicidade. Com o conceito de transversalidade, Guattari (2004) contrasta a ideia de verticalidade e horizontalidade, pensando em uma não hierarquização dos saberes, da mesma forma como o rizoma, apresentando uma mobilidade de sentidos.

Segundo Guattari (2004),

A transversalidade é uma dimensão que pretende superar os dois impasses, quais sejam o de uma verticalidade pura e de uma simples horizontalidade; a transversalidade tende a se realizar quando ocorre uma comunicação máxima entre os diferentes níveis e, sobretudo, nos diferentes sentidos. (GUATTARI, 2004, p.111).

Entendendo que a multiplicidade é um dos principais conceitos nessa produção filosófica. Podemos pensar que todo esse movimento conceitual compõe pistas que escapam da dualidade e promovem a construção do conceito de cartografia em um sentido nômade. O nomadismo é um conceito que promove um modo de vida prófugo, que recusa a perspectiva inerte e retórica proposta pelo Estado. Pensando na perspectiva de Deleuze e Guattari, temos o conceito de nomadismo como uma guerra contra a hegemonia buscando um fluxo de pensamento onde o devir se iguala à vida.

Segundo Deleuze e Guattari (1997), a imagem clássica do pensamento aspira à Universalidade e opera com dois “universais”: o Todo, como fundamento último do ser ou horizonte que o engloba, e o Sujeito, como princípio que converte o ser em ser para nós. Para esses autores, entre o Todo e o Sujeito, todos os gêneros do real e do verdadeiro encontram seu lugar num espaço mental, do duplo ponto de vista do Ser e do Sujeito, sob a direção de um “método universal”.

Desde logo, é fácil caracterizar o pensamento nômade que recusa uma tal imagem e procede de outra maneira. É que ele não recorre a um sujeito pensante universal, mas, ao contrário, invoca uma raça singular; e não se funda numa totalidade englobante, mas, ao contrário, desenrola-se num meio sem horizonte, como espaço liso, estepe, deserto ou mar. Estabelece-se aqui outro tipo de adaptação entre a raça definida como “tribo” e o espaço liso definido como “meio”. Uma tribo no deserto, em vez de um sujeito universal sob o horizonte do Ser englobante. (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 41).

Assim, o pensamento nômade não está subordinado a um território, mas ao seu percurso, de modo que, quando nos apropriamos do espaço que atravessamos, construímos, concomitantemente, um habitat. À cartografia importa a representação de seus trajetos, não a figuração do espaço. Nesse momento, tomamos o conceito de espaço explicitado por Henri Lefebvre (2006) e Henri Bergson (1999) que se torna terreno fértil para pensarmos a cartografia.

Henri Lefebvre (2006) pensou o espaço na década de 70, traçando quatro hipóteses sobre este conceito. Na primeira hipótese, o espaço aparece de forma absoluta que está diretamente ligado a uma razão cartesiana, onde o espaço consiste em “[...] fragmentos da natureza, em lugares iludidos por suas qualidades intrínsecas” (LEFEBVRE, 2006 p. 37). Desse modo, nesse espaço absoluto, o lugar do absoluto não existe (o que seria um não-lugar). Na segunda hipótese, há o espaço social, o qual aparece como produto social, de modo que o espaço assume uma espécie de realidade própria, assemelhando-se ao processo global tal como a mercadoria, o dinheiro, o capital (LEFEBVRE, 2006 p. 31).

Segundo Lefebvre (2006), quando o espaço deixa de ser confundido com o espaço mental e o espaço físico, é quando aparece a terceira hipótese: o espaço como meio. Para esse autor, o espaço é considerado como meio quando este revela sua especificidade onde ele não consiste apenas em uma coleção de coisas, soma dos fatos ou em um vazio preenchido, mas um meio onde as relações se edificam e se mantêm. A quarta hipótese é a defendida por Lefebvre (2006). É a de que o espaço é de reprodução das relações sociais. Para esse autor, o conceito de reprodução das relações de produção reflete sobre a totalidade e em relação ao movimento da sociedade ao nível global. Isso acarreta ainda em contradições que também se reproduzem, mas não sem modificações.

Trata-se, afinal, de declarar que a passagem de um modo de produção a outro apresenta o maior interesse teórico, enquanto efeito de contradições nas relações sociais de produção, que não podem deixar de se inscrever no espaço, subvertendo-o. Cada modo de produção tendo, por hipótese, seu espaço apropriado, um novo espaço se produz durante a transição. (LEFEBVRE, 2006, p. 46).

Para Lefebvre (2006, p. 41), as relações sociais estão diretamente ligadas às práticas sociais que, para este autor, supõem o uso do corpo. Segundo esse pensador, a percepção do sujeito depende do espaço que o sujeito está inserido, sendo que “[...] a educação do olho deve considerar, a percepção visual do espaço” (LEFEBVRE, 2006, p. 107).

Nesse momento podemos fazer um contraponto do que Henri Bergson (1999) considera acerca do tempo e do espaço. Para Bergson (1999), o espaço é uma ilusão, pois está diretamente ligado às fabricações que nosso sistema nervoso faz, de modo que prepara pontos de representação. Assim,

Qualquer que seja essa relação, qualquer que seja portanto a natureza íntima da percepção, pode-se afirmar que a amplitude da percepção mede exatamente a indeterminação da ação consecutiva, e conseqüentemente enunciar esta lei: a percepção dispõe do espaço na exata proporção em que a ação dispõe do tempo. (BERGSON, 1999, p. 29).

Para Bergson (1999), a percepção é constituída na contração que a memória opera. Desse modo, “[...] as questões relativas ao sujeito e ao objeto, à sua distinção e à sua união devem ser colocadas mais em função do tempo que do espaço” (BERGSON, 1999, p. 75). Não obstante, é nessa perspectiva bergsoniana de espaço, tempo e percepção que buscaremos pensar a cartografia como conceito principal trabalhado neste estudo.

Para Tânia Fonseca e Patrícia Kirst (2003, p. 92),

O termo cartografia utiliza especificidades da geografia para criar relações de diferença entre territórios e dar conta de um espaço. Assim, Cartografia é um termo que faz referência à ideia de mapa, contrapondo à topologia quantitativa, que caracteriza o terreno de forma estática e extensa, uma outra de cunho dinâmico, que procura capturar intensidades, ou seja, disponível ao registro do acompanhamento das transformações decorridas no terreno percorrido e à implicação do sujeito percebido no mundo cartografado.

Diretamente ligado à maquinação de Deleuze, está a cartografia como catalisadora e proliferadora as multiplicidades subjetivas das linguagens. Desse modo, na medida em produzimos a partir da pulsão da maquinação, esta criação sempre nos remeterá àquilo que Deleuze chama de rizoma, um dos princípios da cartografia. Assim, podemos dizer que tudo o que é rizomático é um agenciamento de desejo e de potência e, então, pode ser cartografado.

Contradizendo a cartografia, temos o decalque que possui a lógica contrária à do rizoma (lógica da árvore), que consiste em reproduzir algo que se já dá feito (DELEUZE, GUATTARI, 1995). Diferente é a cartografia, que busca pensar um mapa e não decalque.

Se o mapa se opõe ao decalque é por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para sua abertura máxima sobre um plano de consistência. Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 20).

No entanto, podemos perceber que é um tanto quanto complexo conseguir distinguir um mapa e um decalque. O mapa tem linhas que possibilitam múltiplas entradas em um movimento performático. O decalque não permite multiplicidade, pois sempre volta ao mesmo, por uma premissa de competência (DELEUZE, GUATTARI, 1995). É nesse momento que esses autores questionam o dualismo mapa/decalque, uma vez que um pode estar contido no outro e vice-versa. Porém, o questionamento é retórico, “[...] não é exato que

um decalque reproduza o mapa. Ele é antes como uma foto, um rádio que começaria por eleger ou isolar o que ele tem a intenção de reproduzir [...]”(DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 22).

Para Fonseca e Kirst (2003, p. 92),

O termo “cartografia” utiliza especificidades da geografia para criar relações de diferença entre “territórios” e dar conta de um “espaço”. As sim, “Cartografia” é um termo que faz referência à idéia de “mapa”, contrapondo à topologia quantitativa, que categoriza o terreno de forma estática e extensa, uma outra de cunho dinâmico, que procura capturar intensidades, ou seja, disponível ao registro do acompanhamento das transformações decorridas no terreno percorrido e à implicação do sujeito percebido no mundo cartografado.

Percebemos que cartografia proposta por Deleuze e Guattari se refere mais a campos de forças e relações, e menos a territórios. Esses autores procuraram formular um caminho que nos ajuda no estudo da subjetividade dadas algumas de suas características. A primeira coisa que temos que ter em mente ao falarmos da cartografia é que esta não se dá como um método pronto.

Para Boaventura de Sousa Santos (2002, p. 48), cada método é uma linguagem, e a realidade responde na língua em que foi perguntada. Por isso, em todo este texto, será desenvolvida a ideia de exercitar a cartografia, e não em empregá-la a algo. Não se trata de um método embasado em regras gerais usado em casos particulares.

Segundo Kastrup, Passos e Escóssia (2002), a cartografia é muito mais um procedimento destinado a uma finalidade, uma espécie de *ad hoc* a ser formulado caso a caso. Para Tania Fonseca e Patrícia Kirst (2003, p. 92), “[...] cartografia não determina em si uma metodologia, porém antes, propõe uma discussão metodológica que se atualiza na medida em que ocorrem encontros entre sujeito e objeto.

Considerando que a cartografia é praticada em esferas específicas, há diversos tipos e diversas maneiras de cartografar. Félix Guattari e Suely Rolnik (1996) afirmam que as várias cartografias têm em comum a busca de saídas na constituição de outros territórios, para além dos territórios sem saída, outros espaços de vida e de afeto. Nesse sentido, segundo esses autores, as metodologias marxistas e progressistas de todo tipo não compreenderam a questão da subjetividade, porque se encheram de dogmatismo teórico.

Para a cartografia, a produção de subjetividade seja talvez mais importante do que qualquer outro tipo de produção. Isso porque a subjetividade não funciona apenas no registro das ideologias, mas no próprio coração dos indivíduos, em sua maneira de compreender o mundo, de se articular como pessoas e cidadãos, com os dispositivos sociais de toda natureza.

Desse modo, não é quimérico considerar que uma revolução social e política diz respeito principalmente à questão da produção da subjetividade.

Para Kastrup, Passos e Escóssia (2002), uma cartografia é, antes de tudo, uma representação teórica e ideológica que está inseparável de uma prática não só acadêmica, mas também social, e, concomitantemente, inseparável das suas condições. Uma cartografia é algo que se busca no próprio movimento, incluindo-se nesse movimento os recuos, as reapreciações e as reorganizações das referências que forem necessárias.

Ainda segundo Kastrup, Passos e Escóssia (2002), pensar a cartografia é, antes de tudo, compreender que esta não opõe pesquisa teórica à pesquisa empírica, pois ela se utiliza de ambas, muito menos criação de conhecimento teórico à criação de conhecimento prático. Uma das primeiras coisas que pensamos sobre a cartografia é que este é um método segundo o qual toda pesquisa que se guia por ele tem um direcionamento político e, por sua vez, toda a sua prática é produtora de conhecimento.

Quando se utiliza da cartografia como procedimento metodológico, leva-se em consideração que sua prática não se resume em revelar o objeto de pesquisa ou verificar informações acerca de um campo já estabelecido (decalque). Para Deleuze e Guattari (1995, p. 22, 23), o ato de cartografar, “opera sobre os desejos por impulsões exteriores e produtivas”. O trabalho de uma pesquisa cartográfica não se dá por meio de coleta de dados em um campo de pesquisa, mas pelo engajamento do cartógrafo no mundo a ser conhecido, onde os dados não são coletados, mas construídos.

Percebemos, então, que um cartógrafo não apenas observa conceitualmente o que será investigado, ele compartilha um território existencial onde o sujeito e o objeto da pesquisa se relacionam e se determinam. Guattari (1992) fala de territórios existenciais como amarrações territorializadas idiossincráticas em constante processo de feitura, onde suas aberturas para sistemas de valor têm implicações sociais e culturais. Assim a cartografia não acontece com

[...] um objeto "dado" em coordenadas extrínsecas, mas um Agenciamento de subjetivação dando sentido e valor a Territórios existenciais determinados. Esse agenciamento deve trabalhar para viver, processualizar-se a partir das singularidades que o atingem.[...] São novas maneiras de ser do ser que criam os ritmos, as formas, as cores, as intensidades da dança. Nada está pronto. Tudo deve ser sempre retomado do zero, do ponto de emergência cósmica. Potência do eterno retorno do estado nascente. (Guattari, 1992 , p. 119).

Desse modo, podemos dizer que o cartógrafo não é movido por metas, mas por desejos, “[...] que permita explodir os estratos, romper as raízes e operar novas conexões”

(DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 23). Os desejos não têm um ponto fundado, pois estão muito mais relacionados com os atratores estranhos de Lorenz⁴, em um espaço interior de volatilidade contínua sobre uma linha fractal. Na cartografia, nenhuma entrada existencial tem prioridade sobre as outras, pois a conexão com o outro não acontece por reconhecimento de um ícone preexistente, mas por um devir outro.

Para Kastrup, Passos e Escóssia (2002, p. 207), a cartografia não se nutre da descrição de uma conjuntura espaço-tempo, mas do acompanhamento dos processos desta conjuntura. O ato de cartografar não pode se enquadrar em jogo com técnica ou conjunto de procedimentos a serem seguidos para a execução de etapas para o desenvolvimento de uma pesquisa, mas como uma ação que cultiva e refina o movimento em transformação. Na cartografia, entender o caminho que constitui um "objeto" corresponde a peregrinar com esse objeto, compor um trajeto próprio, compor-se no trajeto.

Para Fonseca e Kirst (2003, p. 98), “[...] o caráter instituinte da cartografia está ligado à explicitação das sensações, muitas vezes fugidias, nos encontros com o objeto.” Para estas autoras, as sensações são ilocalizáveis tanto no cartógrafo, quanto nos fluxos cartografados. Assim, a cartografia busca extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações, seria a exigência do mundo, demanda irresistível de fabulação (FONSECA & KIRST, 2003).

Não obstante, podemos pensar aqui as sensações tal qual Bergson (1999) assinalou. Esse autor não considera as sensações como “[...] imagens percebidas por nós fora de nosso corpo, mas antes afecções localizadas em nosso próprio corpo” (BERGSON, 1999, p. 53, 54). Bergson (1999) afirma que é nas imagens representadas que

[...] se produz a afecção, ou seja, seu esforço atual sobre si mesma. Tal é, no fundo, a diferença que cada um de nós estabelece naturalmente, espontaneamente, entre uma imagem e uma sensação. Quando dizemos que uma imagem existe fora de nós, entendemos por isso que ela é exterior a nosso corpo. Quando falamos da sensação como de um estado interior, queremos dizer que ela surge em nosso corpo. É por isso que afirmamos que a totalidade das imagens percebidas subsiste, mesmo se nosso corpo desaparece, ao passo que não podemos suprimir nosso corpo sem fazer desaparecer nossas sensações. (BERGSON, 1999, p. 59).

Para Bergson, nossas sensações estão para nossas percepções, de modo que nossas percepções estão fora do nosso corpo e nossas afecções estão em nosso corpo. Desse modo,

⁴O meteorologista E. N. Lorenz, em 1963, propôs o sistema relacionado ao estudo do movimento convectivo de fluidos na atmosfera terrestre e a questões relativas à previsão numérica do tempo. As soluções para a sua equação tendem assintoticamente a um movimento limitado e aperiódico no espaço de fase, formando um atrator estranho, conhecido na literatura como *Atrator de Lorenz*. Sua forma lembra a figura de uma borboleta e é comumente conhecido como "efeito borboleta".

não há percepção sem afecção, ou seja, a afecção é portanto o que misturamos, do interior de nosso corpo (BERGSON, 1999). Não obstante, Fonseca e Kirst (2003, p. 98) consideram a cartografia como uma “explicação das sensações”.

Pensando na cartografia como um procedimento metodológico que pretende lidar com a complexidade e com as subjetividades presentes em um determinado território, compreende-se que o ato de intervir se apresenta indissociada ao ato de cartografar. Ao mergulhar no campo de forças do território a ser investigado, o cartógrafo se encontra diante de um plano de forças e não de um campo de investigação. Compreendemos esse plano de forças como um recorte no caos. Ele é traçado por linhas, as quais nos atravessam, que nos compõem e compõem nossas relações (DELEUZE & GUATTARI, 1996). De acordo com esses autores, há três tipos de linhas que nos formam: as linhas duras, linhas maleáveis/moleculares e linhas de fuga.

As linhas duras são aquelas impostas de fora, que caracterizam os grandes conjuntos duais que regem uma sociedade de modo bem delimitado a exemplo do sexo, funções sociais, camada social, sendo algo que sempre classifica, e criptografa os sujeitos. Para Deleuze e Guattari (1996, p. 61), nas linhas duras “[...] tudo parece contável e previsto, o início e o fim de um segmento, bem como a passagem de um segmento a outro”. Ou seja, as linhas duras controlam, normatizam e enquadram uma sociedade e é mediante seus atravessamentos que se pretende manter a ordem social.

As linhas maleáveis ou moleculares nascem um pouco por acaso, de um nada, nunca se saberá por quê. Elas dispõem de maior fluidez, pois possuem “impulsos e rachaduras na imanência de um rizoma, ao invés dos grandes movimentos e dos grandes cortes determinados” (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p. 61). Essas linhas são mais flexíveis, não buscam estratificar constantemente, são da natureza de uma micropolítica, sendo menos localizáveis e contendo fluxos e partículas que escapam ao controle dos sistemas duros macropolíticos e avançando sem que haja a percepção explícita de seu movimento.

Finalmente, as linhas de fuga são aquelas inventadas, traçadas, sem nenhum modelo nem acaso. Para Deleuze e Guattari (1996), devemos inventar nossas linhas de fuga e só podemos inventá-las traçando-as efetivamente, na vida. As linhas de fuga que tornam possível que a subjetividade seja afetada criando zonas de indeterminação, permitindo o agenciamento. Essas linhas não podem ser explicadas porque não querem dizer nada, em uma cartografia interior elas nos compõem, traçando nosso mapa. Elas se transformam podendo, inclusive,

penetrar uma na outra. Desse modo, subjetividade é afetada pelo que não é ela, pelas relações realizadas, pela interseção com o que está fora, então é aí que se forma um agenciamento.

Agenciamento, pois as multiplicidades que o nomadismo e o rizoma nos oferecem escapam ao modelo cartesiano, mesmo que coexistam com ele. Agenciamentos, pois estes proporcionam múltiplas maneiras de pensar e de viver, compõem corpos individuais e coletivos.

Não é fácil ser um homem livre: fugir da peste, organizar encontros, aumentar a potência de agir, afetar-se de alegria, multiplicar os afetos que exprimem ou envolvem um máximo de afirmação. Fazer do corpo uma potência que não se reduz ao organismo, fazer do pensamento uma potência que não se reduz à consciência. O célebre primeiro princípio de Espinoza (uma única substância para todos os atributos) depende desse agenciamento, e não o inverso. Há um agenciamento – Espinoza: alma e corpo, relações, encontros, poder de ser afetado, afetos que preenchem esse poder, tristeza e alegria que qualificam esses afetos. (DELEUZE; PARNET, 1998, p.75).

É nesse sentido que podemos dizer que a essência do cartógrafo não está na zona imediata de encontro, tampouco no ideal de objetividade, como se o cartógrafo fosse aquele que tem um desejo aqui e, para alcançá-lo, foca no objeto lá. A essência de quem cartografa também não deve estar em seu desejo, como se esse desejo iniciasse substancialmente nele, assim essa essência não é interior nem exterior. A essência do cartógrafo está no momento imediato de encontro, ao mesmo tempo dentro e fora, mas um fora que não é exterior e um dentro que não é interior. Nesse momento, já não encontramos mais nada de transcendente, encontra-se apenas um plano de imanência:

Dir-se-ia que O plano de imanência é ao mesmo tempo o que deve ser pensado e o que não pode ser pensado. Ele será o não-pensado no pensamento. É a base de todos os planos, imanente a cada plano pensável que não chega a pensá-lo. Um fora mais longínquo que todo mundo exterior, porque ele é um dentro mais profundo que todo mundo interior: é a imanência, ‘a intimidade como Fora, o exterior tornado intrusão que sufoca a inversão de um e de outro’. A ida-e-volta incessante do plano, o movimento infinito. Talvez seja o gesto supremo da filosofia: não tanto pensar O plano de imanência, mas mostrar que ele está lá, não pensado em cada plano. O pensar desta maneira, como o fora e o dentro do pensamento, o fora não exterior ou o dentro não interior. (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 78).

Mesmo com o costumeiro olhar, existem fissuras capazes de nos dar um frescor para que novos elementos entrem em cena. Na cartografia, não importa a verdade, o mundo seduz e o cartógrafo constrói, responde, recorta e atribui sentido. Segundo Deleuze (2003, p. 16),

[...] a verdade depende de um encontro com alguma coisa que nos force a pensar e a procurar o que é verdadeiro. Pois é, precisamente, o signo, que é objeto de um

encontro, que exerce sobre nós, a violência. O acaso do encontro é que garante a necessidade daquilo que é pensado.

Então, ao cartografar, o âmago do cartógrafo está nos modos de vida. Um modo de vida que se efetua como acontecimento de nós mesmos. Trata-se de extrair de si uma composição que está fora do pensamento, com o pensamento do fora, em linhas que façam fugir o pensamento. O fora da cartografia é o fora da significação, e um dentro que é ao mesmo tempo fora da interioridade subjetiva, um dentro que é uma modificação de potência.

Nietzsche evidencia a Vontade de Potência como uma tentativa de transvaloração de concepção do mundo, para pensar o homem para "além-do-homem", de modo que este possa liberar sua potência criadora.

Pois se a profundidade esquiva o presente, e com toda a força de um "agora" que opõe *seu* presente tresloucado ao sábio presente da medida; e se a superfície esquiva o presente, e com toda a potência de um "instante", que distingue seu momento de todo presente assinalável sobre o qual cai e recai a divisão. Nada sob à superfície sem mudar de natureza. (DELEUZE, 1974, p. 171).

O que pode a cartografia? Sendo a cartografia carregada de potência, ela pode ser modificada e pode modificar. Ela se modifica a partir dos encontros do cartógrafo com seu território que ele faz com seus encontros, e o que seus encontros fazem com ele, algo se passa com ele, necessariamente.

Então o cartógrafo pode, na medida em que cartografa, se modificar. E essas modificações o preenchem, mas o que ele faz com essas modificações? É nesse momento que a cartografia pode mais ou pode menos. É aí que ele pode mais ou pode menos, que ele pensa, que ele sente, experimenta, que ele age de modo afirmativo e ativo, ou é aí que ele padece, que ela recente, que ela se culpabiliza, que ele se relaciona ou dicotomiza o mundo. É nesse momento que o cartógrafo já não é mais cartógrafo, ele já não faz mais cartografia, pois ele precisa decalcar o modo de vida dele e o dos outros a partir do modelo (uno).

Na cartografia tudo é traçado por todas as linhas descritas por Deleuze, mas, ao mesmo tempo, tudo escapa. Uma cartografia nunca é acabada, não se chega, não se pode chegar a ela, é um limite. Por isso, afirmamos que a cartografia é, também, uma intervenção que vem a acontecer no plano de forças em que o cartógrafo se encontra. Intervir no sentido de fazer uma imersão nesse plano, de modo que aquele que "conhece" e aquilo que é "conhecido", quem "analisa" e o que é "analisado" se dissolverá na dinâmica de propagação das forças.

O ato de cartografar oportuniza ao cartógrafo o encontro com o seu corpo sem órgãos. O plano onde o cartógrafo se encontra traz em si uma força centrípeta (BERGSON, 1999) que vem do território que você se encontra provocando e movimentando o corpo do cartógrafo. Nesse momento esse corpo se encontra sob forças centrípetas, um corpo em homeostasia inclinando-se para um atrator pontual, um ponto de equilíbrio que está propenso às órbitas vizinhas. Após ser afetado por essa força, aquele corpo agora pode ser considerado um corpo sem órgãos, movimentado pela força centrífuga, transformando-o em um corpo oscilatório, capaz de utilizar o desassossego que o atrator estranho lhe torna acessível, para fazer se afastar de si em um sentido criador.

Podemos alegar que toda cartografia tem como princípio basilar a intervenção a qual requer do cartógrafo uma submersão no plano da experiência. Na cartografia, conhecer e fazer se traduz em ações inseparáveis, como uma experiência coletiva em que tudo e todos estão mais do que articulados, mas aí se constituem. Ao cartografar, o cartógrafo acompanha o processo de constituição de uma "realidade", anuindo aos seus processos e a tudo o que ocorre em seu território, seus estados ou formas, como um plano repleto de energia potencial. Podemos então afirmar que a cartografia como método é o tracejar da experiência, em um movimento de acompanhando dos processos e do percurso da investigação. Sobre isso, Eduardo Passos e Regina Benevides de Barros (2009, p.18) consideram que

[...] objeto, sujeito e conhecimento são efeitos coemergentes do processo de pesquisar, não se pode orientar a pesquisa pelo que se suporia saber de antemão acerca da realidade: o *know what* da pesquisa. Mergulhados na experiência do pesquisar, não havendo nenhuma garantia ou ponto de referência exterior a esse plano, apoiamos a investigação no seu modo de fazer: o *know how* da pesquisa. O ponto de apoio é a experiência entendida como um saber-fazer, isto é, um saber que vem, que emerge do fazer. Tal primado da experiência direciona o trabalho da pesquisa do saber fazer ao fazer-saber, do saber na experiência à experiência do saber. Eis aí o “caminho” metodológico.

Tomando novamente o conceito de experiência de Bondía (2002, p. 21) como algo que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Percebo que o cartógrafo é o sujeito da experiência descrito por Larrosa, aquele que está em um território de passagem e percebe esse território como uma superfície sensível onde qualquer coisa que possa acontecer pode afetá-lo de algum modo.

Para Deleuze (1974, p. 188),

[...] o acontecimento resulta dos corpos, de suas misturas, de suas ações e paixões. Mas difere em natureza daquilo de que resulta. Assim ele se atribui aos corpos, aos estados de coisas, mas não como uma qualidade física, somente como um atributo muito especial, dialético ou antes noemático, incorporal.

Pensando que experiência também é repetição, é esta que proporciona a fala da efetividade do múltiplo e, a partir dela, é que se dá o acontecimento espiritual da experiência. Ao trabalhar a diferença, Deleuze (1988) observa a repetição como aquela que disfarça e se conduz em um diferencial. Na repetição, busca-se um tempo presente com possibilidade de transportar o aqui e o agora metamorfoseando, sempre recriado. Se houver a possibilidade de uma repetição, a mais exata é aquela cujo correlato é o máximo da diferença.

Por isso, o cartógrafo deve estar atento às diferenças livres contestadoras, é ele quem dá à sua cartografia seus paralelos de subjetividade, memória, reconhecimento, consciência de si. O cartógrafo trabalha para extrair algo não apenas de sua investigação, mas de si mesmo, dilatando-se, superando os próprios limites. Isso não acontece nem sem empenho, nem sem dedicação, nem sem repetição, é preciso trabalhar muito para extrapolar a si mesmo e elaborar a investigação pretendida.

Deleuze e Guattari (1995) posicionam os afetos como um dos princípios da cartografia. Esses autores relacionam a afecção com a essência, um horizonte, uma espécie de atenção que, ao mesmo tempo, nos coloca em relação com a tensão. Segundo eles, a afecção necessariamente acontece em qualquer existência em forma de multiplicação de si. Para eles, a multiplicidade acontece de maneira pura sem referência a uma unidade, mas sim à diferença. Assim, ninguém pode se separar da potência de existir e multiplicar-se, de experimentar e de pensar.

A cartografia tem um foco que deve estar diretamente conectado à afecção, ao campo afetivo do cartógrafo. O decalque nunca será cartografia, pois este é uma limitação da afecção e a cartografia se efetiva, pois é o afeto que cartografa. O interior do cartógrafo é um espaço onde os acontecimentos têm lugar garantido. O percurso do cartógrafo no seu território só é viável, pois este está disposto a se expor, perfurando um espaço indefinido e arriscado.

Assim, para Fonseca e Kirst (2003, p. 99),

A cartografia, assim, pode ser pensada como “máquina” que tem incorporada a emergência, a finitude, a criação, a produção/destruição. Não está ligada, portanto, à vontade racional fixa, unívoca e representacional, mas ao inconsciente, que se estende por sobre tudo, para além da história que conhecemos em direção às origens do humano.

É nesse sentido que, ainda segundo essas autoras, a maquinação cartográfica se caracteriza não porque faz retomar o mundo em forma de ficção, mas porque o mundo recriado adentra o sujeito e pode modificá-lo, uma vez que opera pontos de vista e “encorpa”

subjetividades (FONSECA & KIRST, 2003).

O trabalho do cartógrafo é, simultaneamente, cansativo e inestimável, onde o esforço por ele feito é mais valioso do que o produto da sua investigação. É pelo esforço que colhemos de nós mais do que tínhamos, ascendemo-nos acima de nós mesmos. Engana-se quem pensa que esse esforço provoca a exaustão, o contrário, ele nos transfere a uma eterna variação de si, nos faz combinar nossas próprias forças que desconhecíamos. Ao cartografar, o cartógrafo aterrissa em uma experimentação utilizando-se menos de um léxico científico cartesiano o qual valoriza o objetivo, a objetividade, a neutralidade, em uma locução do que é considerado possível, e mais a consideração de mundos possíveis, os quais passam a existir e coexistir.

Nesse sentido, para Fonseca e Kirst (2003) a cartografia se configura como uma máquina de tipo exopoiético, pois produz mundos, redes de significações. Também pode ser considerada como máquina autopoiética, pois se produz através de uma dobra, ou seja, como efeito da subjetividade que registra o mundo. Desdobramentos e redobramentos, gerados pela pesquisa, podem aproximá-la de seu papel no engendramento das subjetividades.

Por isso, o cartógrafo distingue por sua ação no território da pesquisa, não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua abertura, seu acolhimento, sua receptividade e disponibilidade. Trata-se não de uma passividade inerte, mas repleta de paciência, de tolerância, de atração e de atenção, em um desimpedimento com uma abertura interior essencial.

O funcionamento da atenção do cartógrafo é outro fator importante no ato de cartografar. Os quatro gestos da atenção cartográfica: o rastreio, o toque, o pouso e o reconhecimento atento. Bergson (1999) explana sobre a formação da memória e suas formas. O autor nos fala dos artifícios que a memória tem de reconhecer algo. Segundo ele, o reconhecimento "[...] se faz por movimentos quando procede do objeto, por representações quando emana do sujeito (BERGSON, 1999, p.84)". Bergson aborda o reconhecimento de duas maneiras: o reconhecimento automático e o reconhecimento atento.

No reconhecimento automático, ocorrem movimentos que prolongam nossa percepção para obter efeitos convenientes e nos afastam assim do que está sendo percebido. Para Bergson (1999) esse reconhecimento se dá apropriado às circunstâncias que se sucedem na mesma ordem e ocupam o mesmo tempo. Quando o reconhecimento é automático, ele está ancorado em movimentos e percepções já organizados anteriormente pela memória habitual dos quais ele proviria como um reflexo. Esses movimentos automáticos são movimentos que

se repetem desenhando uma figura simplificada o que desenvolveria em nossa consciência, “[...] sob a forma de sensações musculares nascentes, o que chamaremos de esquema motor da palavra escutada” (BERGSON, 1999 p. 126).

O reconhecimento atento, para Bergson (1999), por sua vez, faz com que sejamos reconduzidos ao objeto para "sublinhar seus contornos". A este tipo de reconhecimento estão incluídos os mecanismos da memória espontânea, o que é importantíssimo para o que o autor vem a chamar depois de lembranças-imagens. Quando temos uma nova percepção de algo que não temos na memória habitual, e reconhecemos um objeto ou ser pela primeira vez, somos retransportados a este para dele retirar algumas características. No momento do reconhecimento atento, a atenção é investida no objeto, ou ser, e se reinveste nele gradativamente, provocando uma “[...] volta para trás do espírito que renuncia a perseguir o resultado útil da percepção presente: haverá inicialmente uma inibição de movimento, uma ação de detenção” (BERGSON, 1999, p. 114).

Percebemos então que quando o cartógrafo se atenta ao reconhecimento, há uma coibição do movimento, em uma atividade inicial de impedimento, mas que em seguida irá prosseguir em movimentos sutis de reabilitação das lembranças-imagens. Na cartografia, o reconhecimento atento não somente confirma a existência das lembranças que o cartógrafo possui, como também é um indício da liberdade do cartógrafo, de modo que seu o espírito recorda as lembranças para a percepção a partir da tensão que simboliza o objeto. Sua percepção por sua vez, poderá ser mais enriquecedora a partir do momento que o espírito aproveitar de sua liberdade

Em que consiste a atenção? De um lado, a atenção tem por efeito essencial tornar a percepção mais intensa e destacar seus detalhes: considerada em sua causa, ela se reduziria, portanto, a uma certa intensificação do estado intelectual. Mas, de outro lado, a consciência constata uma irreduzível diferença de forma entre esse aumento de intensidade e aquele que se deve a uma influência maior da excitação exterior: ele parece, com efeito, vir de dentro, e testemunhar uma certa atitude adotada pela inteligência. Mas aqui começa precisamente a obscuridade, pois a idéia de uma atitude intelectual não é uma idéia clara. Falar-se-á de uma "concentração do espírito", ou ainda de um esforço "aperceptivo" para colocar a percepção sob o olhar da inteligência distinta. Alguns, materializando essa idéia, irão supor uma tensão particular da energia cerebral, ou mesmo um dispêndio central de energia vindo acrescentar-se à excitação recebida. (BERGSON, 1999, p. 112 e 113).

Outro ponto importante para salientar é que a atenção do cartógrafo está diretamente ligada com seu ato criativo, de modo que este perceba de maneira diferente o que já estava em seu plano de investigação. O método cartográfico aposta diretamente na sensibilidade do cartógrafo, a qual está embebida de emoção. Segundo Bergson (2005, p. 51), “criação

significa, acima de tudo, emoção.” Para Bergson, é a emoção que impele a inteligência em frente, pois ela vitaliza os elementos intelectuais com os quais fará corpo. O cartógrafo cria à medida que atualiza algo que percebeu que "já estava lá", mas encontrava-se de forma virtual em seu território de investigação. A criação de um cartógrafo deve ser feita pela atenção de perceber o que ativar em uma virtualidade, de potencializar algo que “já estava lá”.

O cartógrafo e seu território de investigação necessitam um do outro e ambos precisam se autocomplementar em busca de um devir (DELEUZE, 1998, p. 3). A atenção do cartógrafo precisa, então, sobrevoar seu território como a vespa sobrevoa a orquídea⁵, havendo uma dupla captura entre ambos, pois "[...] 'o que' cada um se torna não muda menos do que 'aquele' que se torna" (DELEUZE; PARNET, 1998 p. 11). Quando o cartógrafo, assim como a vespa, pousa sua atenção sobre seu território, este confere sobre aquele uma cadência ao pensamento.

Em seu território, o cartógrafo não busca algo delimitado, mas está aberto ao encontro. Trata-se de um movimento de deixar vir, partindo do princípio do que o afeta. Não há cartografia sem contato, sem alteridade, sem encontro, e ainda não há encontro sem relação.

Diante dos elementos aqui expostos acerca da cartografia, podemos pensá-la como um método transversal que a um só tempo analisa, descreve, intervém, cria, de modo que não existe uma ordem para essas ações. A tessitura dessas ações não acontece de modo só vertical e nem só horizontal, mas transversalmente. Exercer a transversalidade é ponderar em um plano em que toda a vida se comunica. Consideramos que a cartografia é uma ação onde seu diálogo se dá de maneira multidimensional. Cartografar é desenhar um plano nas linhas de fuga que o compõem um território.

Para Liliana da Escóssia e Silvia Tedesco (2009, p. 104),

A função transversalização diz respeito à ampliação e intensificação da capacidade de comunicação entre sujeitos e grupos (Guattari, 1981) e de intersecção entre elementos e fluxos heterogêneos, materiais e imateriais. Remete a uma ética da conectividade (Simondon, 1989) nos processos, numa busca de superação das lógicas comunicacionais verticalizadas ou horizontalizadas, elas próprias, individualizantes.

Pensar a cartografia como prática de edificação de um plano coletivo de forças é presumir que nossa concepção de mundo se dilata para abranger o plano movediço da realidade das coisas. Isso ocorre porque lidamos com uma realidade que se constrói a partir do processo de produção do saber, ou seja, essa realidade é produto de formas de enxergar e de

⁵Exemplo dado por Gilles Deleuze no livro "Diálogos" (1998) para o entendimento do conceito de *devir*.

expor, os quais são elaborados em dado momento histórico, em um determinado espaço geográfico (FOUCAULT, 2000).

Tomando o método cartográfico como um mecanismo vivo munido de aptidão cognitiva, que se configura no seu domínio circular em uma dada realidade. Nesse momento, não há porque supor que exista um cartógrafo e um território preestabelecido. Ao contrário, o cartógrafo e o território são parte de um mesmo plano cognoscente. O desafio do cartógrafo se coloca na medida em que ele pode encontrar indagações relativas às implicações ético-políticas do ato de cartografar. Um cartógrafo internaliza que o ato de cartografar é assumir a circularidade e o movimento da sua cartografia em uma contingência “cartógrafo-território”, colocando sempre que os pontos de vista apontados por ele não são de sua propriedade.

O arquétipo de um cartógrafo não é o de conhecer ou saber, mas o de refletir e vigiar, reconhecendo que o único caminho para o conhecimento e a sabedoria é o da vigília e da reflexão. O cartógrafo reside na experiência sem estar atado a nenhum ponto de vista, mas dissolvendo-o. Do cartógrafo espera-se a suspensão do juízo, o que faz o faz envolver-se, fabular-se, inventar-se. O cartógrafo deve estar sempre disposto a guardar suas próprias cartografias na gaveta do inconsciente e a inventar novas cartografias dentro da situação em que se encontra.

CAPÍTULO 2

O CINEMA DE ABBAS KIAROSTAMI

"Não acha que deveria haver moderação em tudo? Isso seria o ideal, mas o ideal não existe. Seria realmente estúpido da nossa parte, nos sentirmos infelizes em nome de um ideal".

Cópia Fiel, Abbas Kiarostami

O Irã é um dos quinze países do Oriente Médio e até 1935 era chamado de Pérsia. Após a Segunda Guerra Mundial, o Xá Mohamed Reza Pahlavi promoveu grande modernização do país, incluindo a reforma agrária e o direito de voto às mulheres, ao mesmo tempo em que o governo também buscou promover um país laico. A era Pahlavi era sustentada e apoiada pelo governo dos Estados Unidos da América, e assim tratava de maneira ditatorial qualquer oposição.

Embora houvesse pobreza, inflação e uma grande rivalidade política e religiosa em oposição à ocidentalização do Irã, em 1979 a articulação entre a oposição política ao Xá e o clero xiita proporcionou a Revolução Iraniana, liderada pelo Aiatolá Khomeini. Como resultado da revolução, o Xá exilou-se nos Estados Unidos e instalou-se no país uma teocracia. Assim, o novo governo, liderado de maneira ideológica e espiritual por Khomeini, ficou conhecido por censurar de forma severa os meios de comunicação, bem como qualquer relação diplomática com o Ocidente.

Segundo Alessandra Meleiro (2006), depois de 1979 reiterou-se os valores religiosos islâmicos xiitas, com a incorporação do código de leis do islamismo, conhecido como Sharia, obrigando também as mulheres a usarem as vestimentas islâmicas. Além disso, começou-se a utilizar a violência do Estado contra qualquer grupo que resistisse contra o Governo ou qualquer ação que estivesse em desacordo com os preceitos religiosos. É importante ressaltar que esse governo está ainda hoje no comando do Irã.

Não obstante, qualquer tipo de manifestação artística ocidental foi terminantemente proibido naquele país. Com o cinema não foi diferente. Segundo Meleiro (2006), as políticas culturais no Irã privilegiaram as instâncias de organização dos circuitos culturais, com ênfase na organização administrativa da cultura do Irã. Começou-se então, nesse momento, a criação de uma identidade iraniana cinematográfica.

O Irã é o país do Oriente Médio que mais produz filmes. Este é o berço de grandes nomes do cinema mundial, mas nesta tese decidimos estudar, mais especificamente, o cinema de Abbas Kiarostami.

Abbas Kiarostami nasceu no Teerã, capital do Irã, em 1940. Em seu livro *Caminhos de Kiarostami* (2004) ele confessou que sempre se sentiu pressionado pela urgência de comunicar seus sentimentos para que ninguém se esquecesse que ele existiu. Segundo ele, foi seu anseio e curiosidade que o motivaram a se tornar cineasta, pois ele não acreditava em predeterminação. Kiarostami (2004) confessou que o cinema *hollywoodiano* nunca o apeteceu. A primeira vez que ele foi ao cinema foi levado por sua irmã e adormeceu antes do final do filme. Em seu livro, Kiarostami fala que assistiu muito cinema indiano, filmes que falavam de ladrões, prostitutas, grandes melodramas, amores passionais. Porém, sua maior influência foi a partir de 1956, quando houve em seu país a invasão das obras italianas como neorrealismo. O primeiro filme assistido desta escola foi *8½*, de Federico Fellini. O que o interessava do cinema italiano e do neorrealista era o fato de os personagens representados serem semelhantes aos que o cercavam: sua família e seus amigos. Isso certamente o influenciou.

Abbas Kiarostami iniciou seus estudos na Universidade do Teerã em Belas Artes e demorou treze anos para se formar, pois, em paralelo, trabalhava no departamento Estrada do Irã. Kiarostami começou a trabalhar na área de publicidade como gráfico e pintor. Em seguida, foi trabalhar em uma produtora de filmes publicitários que na época era a mais importante do Teerã. Lá ele dirigiu cerca de 150 filmes publicitários entre 1960 e 1969. Segundo ele, fazer filmes para propaganda foi a escola preparatória para o cinema, pois foi na publicidade que ele aprendeu a transmitir uma ideia em pouco tempo e ter como objetivo influenciar o espectador, o que serviu para conhecer a psicologia e a sociologia. A não-permanência nos caminhos da publicidade se deu, pois, para ele, suas publicidades eram boas, mas não para vender produtos (KIAROSTAMI, 2004).

Em 1969 Abbas Kiarostami foi trabalhar no Instituto para o Desenvolvimento Intelectual das Crianças e Adolescentes do Irã, mais conhecido como Kanun. Segundo Meleiro (2006, p. 63), o principal atrativo do Kanun era possibilitar que os artistas tivessem uma liberdade de expressão em suas produções, incentivando a produção de obras destinadas ao público jovem.

Neste instituto, Kiarostami assumiu a direção e montou o Departamento de Cinema. Foi nesse momento que esse cineasta começou a fazer filmes para crianças, introduzindo

significativa vanguarda no cinema mundial. *O pão e o beco* (1970) foi o primeiro filme produzido pelo departamento (KIAROSTAMI, 2004).

A principal ruptura no cinema iraniano teve lugar com as primeiras pesquisas cinematográficas realizadas pelo Instituto para o Desenvolvimento Intelectual da Criança e do Adolescente. O cinema inaugurado pelo trabalho deste Instituto, a partir dos anos 70, continha uma reflexão geralmente ausente dos filmes da época. O cinema que estava na moda era, por um lado, um cinema comercial cujo único objetivo era divertir os espectadores e, por outro, um cinema de vanguarda, que não conseguia relacionar-se com os espectadores. Os filmes produzidos pelo nosso Instituto estavam a meio caminho entre estes dois gêneros de cinema. (KIAROSTAMI *apud* MELEIRO, 2006, p. 65).

Segundo Kiarostami (2004), a principal ruptura no cinema iraniano aconteceu precisamente com as primeiras pesquisas cinematográficas feitas no interior daquele Instituto. Naquele lugar eram realizadas reflexões ausentes nos filmes daquela época. As dificuldades que o Irã enfrentou após a Revolução Islâmica em 1979 os obrigou a refletir ainda mais sobre a essência dos seus filmes. Esse tempo de reflexão permitiu ao cinema iraniano trilhar novas rotas. Um novo tipo de cinema nascia naquele centro, hoje presente no mundo inteiro e que à época não imaginava as novidades estéticas que estava por formar (KIAROSTAMI, 2004).

Os filmes ali produzidos não almejavam lucros nem uso de clichês cinematográficos para atrair o espectador. Ao contrário, Kiarostami (2004) afirma que eles usavam aquele espaço para experimentar estilos em uma estética livre. Um fator principal e decisivo em sua estética foi que o público era composto de crianças, então não se podia falar nem de sexo nem de violência.

Segundo Kiarostami (2004), o sucesso dos seus filmes talvez fosse devido à ausência da necessidade de venda e bilheteria. Naquele momento esse cineasta afirmava que seu pensamento era voltado ao cinema em si: a realização do seu trabalho em experiências cinematográficas que pudessem ser consolidadas da melhor maneira possível.

Isso porque Kiarostami (2004) não tinha estabelecido uma meta para encontrar o sucesso, pois, para ele, o aperfeiçoamento da arte só pode surgir com o sentimento de inadequação. Esse cineasta tem a inadequação como preceito da sua arte⁶, e é a isso que ele atribui o fato de não conseguir ter uma definição de seu cinema. Segundo ele mesmo, não havia nenhuma razão especial para que ele tenha se tornado um cineasta, com um pai

⁶Além de cineasta, Abbas Kiarostami também é fotógrafo, escritor e poeta.

demolidor de paredes, ele diz não se lembrar de na sua família ter algum traço ligado à cultura e às artes.

Ainda que Abbas Kiarostami não conseguisse definir o que é o seu cinema, ele expõe algumas enunciações que nos faz pensar sobre essa arte a partir do que ele afirma desgostar nela. A primeira delas é que ele disse repulsar o cinema que se limita a contar uma história, quando o cinema se torna um substituto da literatura, afirmando ele que, quando um filme se propõe a isso, subestima o espectador. Kiarostami (2004) salienta seu descontentamento com o cinema narrativo. Além disso, ele afirma que quando um filme se esforça pra contar uma história, ou algo, e, concomitante a isso, mais sucesso ele tem, maior a sua resistência com esse filme.

Nesse sentido, Abbas Kiarostami (2004) almejou criar outro tipo de filme, um cinema mais exigente que se impõe como arte, como a sétima arte. Um cinema de música de sonhos e de poesia, e não um cinema que pretendesse estimular a consciência crítica ou de qualquer natureza do espectador, muito menos algo que viesse a criar sentimentos de culpa (KIAROSTAMI, 2004).

Assim, Kiarostami (2004) questiona a forma como o cinema estava sendo tratado como uma arte menor. Assim, fazendo alusão à poesia, esse cineasta indaga que à medida que lemos uma poesia, ela excita a nossa imaginação e nos convida a participar da sua realização. Logo, quando a lemos, não nos preocupamos em pensar o porquê disso ou daquilo, tampouco nos permitimos entender de qualquer modo a poesia. Para Kiarostami (2004), isso acontece, pois na poesia existe o caráter de incompletude e quando o que se lê se mistura com a imaginação do leitor, tornando a poesia singular.

Uma poesia nunca conta uma histórias, mas oferece uma série de imagens. Segundo Kiarostami (2004) raramente se encontra alguém que, ao ler uma poesia, diga que a compreendeu. Em contrapartida, quando se trata de um filme, se alguém não capta uma relação ou uma conexão daquele filme com algo, geralmente diz que não entendeu.

A incompreensão faz parte da essência da poesia e, para Kiarostami, com o cinema não poderia ser diferente. Por isso, Kiarostami (2004) afirma que sempre tentou aproximar seu cinema da poesia, de modo que ele não quer que um espectador que assista a seus filmes conte a outra pessoa como foi o filme, mas o sinta de forma singular. É nesse sentido que o cinema pra ele é uma arte menor, no entanto, ele tenta fazê-lo de modo maior, garantindo a possibilidade deste não ser entendido.

É nesse sentido que Jean-Claude Bernardet (2004, p. 52) afirma que uma das características do cinema de Kiarostami é “[...] adiar a informação, deixar as situações incompletas, não finalizar os enredos, são procedimentos de que Kiarostami se vale tendo em vista a relação do filme com o espectador”. É assim, que Kiarostami diz respeitar o espectador, concebendo sua arte como o cinema do infinito, incompleto, de modo que o espectador possa intervir para preencher vazios, as lacunas, as fissuras do filme. Nessa proposta, o cinema de Kiarostami busca que o espectador tenha espaço para participar do processo criativo da obra.

Estruturalmente, Kiarostami (2004) afirma que seu filme não pretende ser impecável, mas enfraquecido, tendo em vista que ele tenta fazer com que o cinema estimule os espectadores a uma presença ativa e construtiva. Por esse motivo, Kiarostami faz um cinema que não se faça ver, mas que se possa fazer ver, um cinema que não necessita mostrar tudo ao espectador, pois este poderá criar seus roteiros e argumentos de acordo com suas próprias experiências. Em seu cinema existem muito mais coisas que não vemos do que as que são visíveis.

Se pensarmos que no nosso cotidiano estamos acostumados a exercitar a nossa curiosidade e imaginação, mas quando assistimos a algum filme deixamos nossa atenção inventiva de fora e passamos a ser passivos, e simplesmente recebemos o que nos é oferecido, sem nenhuma ação. O cinema de Kiarostami pretende que os espectadores sempre tenham curiosidade de imaginar o que existe para além do seu campo de visão, para além do que está no quadro fílmico, é isso que ele procura mudar em seus filmes.

Para Kiarostami (2004) há um problema quando se mostra tudo ao espectador, pois impede que este pense, tornando o filme pornográfico, por isso que em seus filmes ele nunca mostra tudo. Seus enquadramentos, seus planos de ação, obrigam os espectadores a manterem mais atenção para tentar enxergar aquilo que o filme não mostra.

Assim, o espectador tentar extrair das imagens um sentido que nem ele imaginaria. Por isso, para Kiarostami (2004), é sempre melhor não dizer muita coisa em seus filmes, pois o espectador fica livre para imaginar tudo. Ao contar uma história, conta-se mais quando não dizemos nada, o que conta é o olhar do espectador e não argumento do diretor, pois o que se vê na tela já está morto. Só o olhar do espectador é capaz de dar-lhe vida.

É aí que Abbas Kiarostami (2004) diz utilizar do aspecto sonoro em seus filmes para que este possa assumir o papel do que não é visível, pois, para ele, não é necessário dizer tudo ao espectador. As pessoas têm ideias diversas umas das outras e ele, enquanto cineasta, não quer nunca que todos os espectadores interpretem os seus filmes de uma mesma maneira. Os

espaços em branco que ele deixa em seus filmes não estão ali apenas para que as pessoas tenham algo para completar, mas para que elas possam preencher de acordo com o que pensam, com o que querem, com o que sentem.

Segundo Kiarostami (2004), o som é muito importante para o seu cinema, talvez mais importante que a imagem, pois, com ele, consegue-se obter uma superfície bidimensional. O som confere profundidade à imagem, uma terceira dimensão. Segundo esse cineasta, o som preenche as lacunas da imagem, ou seja, um plano seria incompleto sem seu próprio som.

É na soma do som e imagem em uma tradução poética que Kiarostami tenta abordar em seu cinema o real. Segundo François Niney (2016), Kiarostami instala tranquilamente a câmera e convoca o real, as pessoas e as situações para se encontrarem ou falarem de si. O próprio Abbas Kiarostami (2004) afirmava ser um cineasta que tentou abordar o real, mas fazia questão que todo espectador soubesse que estava vendo um filme, mesmo nos momentos em que parecesse muito real, ainda assim é um filme.

Sem dúvida, os filmes de Kiarostami foram feitos com fundamento na realidade, a qual podemos ver refletida em paisagens, pessoas e personagens. Segundo Niney (2016), seus personagens tendem a se confundir frequentemente com seus “atores”, pois estes exercem papéis próximos daqueles que desempenham na vida.

“Porque será que o acaso e a realidade têm mais talento que todos os cineastas do mundo?”, perguntava-se Bazin. Porém, existem fatos que só se tornaram acontecimento depois de uma intervenção. É a partir daí que Abbas Kiarostami sai à procura de algo, observando, escutando, intervindo e, por fim, rodando os filmes. Ou seja, fatos só se tornam acontecimento com a intervenção. É a partir do real que se revela e a parte do falso que o constitui. E com uma maneira original de conceber a ficção, Kiarostami confere ao real uma verdade que ele condiciona, mas que a ultrapassa (Niney, 2016).

2.1 CLOSE-UP – A FALA DE SI E O DESEJO DE SER OUTRO

Em *Close-Up* (1990), vemos em um ônibus na cidade de Teerã, Irã, Ali Hussein Sabzian, que está sentando ao lado da senhora Ahankhah. Ele está lendo o roteiro publicado do filme *O Ciclista*, do cineasta Mohsen Makhmalbaf, que chama a atenção da mulher. Ele percebe que ela está curiosa e apresenta-se como sendo o autor, Makhmalbaf, com o qual tem uma aparência física similar. A senhora Ahankhah o convida para conhecer sua casa e família, pois todos são “seus” fãs, e ele aceita ir até lá. Aos poucos Sabzian se envolve com toda a família Ahankhah.

Junto com a família Ahankhak, Sabzian monta um projeto de realização de um filme que será rodado na casa da família, e terá como protagonista o filho mais velho, Mehrdad, um engenheiro que não exerce a função, mas é apaixonado por cinema. Depois de alguns dias hospedando na casa da família, o senhor Ahankhah descobre que Sabzian não é o Makhmalbaf. Logo, o impostor Sabzian é preso e processado, mas é absolvido. Após o julgamento, Sabzian encontra-se com o verdadeiro Makhmalbaf, que o leva à casa dos Ahankhah para obter o perdão.



Figura 1 *Close-Up*: Kiarostami conversa com Sabzian na prisão

Pode parecer um roteiro simples, mas a história de *Close-Up* realmente aconteceu. Sabzian, aficionado de cinema, se fez passar junto à família burguesa, dos Ahankhanh, pelo popular cineasta Mohsen Makhmalbaf. Desmascarado, foi levado à prisão, desencadeando um escândalo nos meios cinematográficos do Irã. Foi na estranheza dessa aventura que Kiarostami percebeu imediatamente que não se tratava de patifaria. Ao contrário, esse amor

ao cinema e o fingimento dessa história tocavam, segundo Kiarostami (2004), a natureza e as funções do cinema.

Segundo Kiarostami (2004), seu interesse em rodar esse filme se deu ao ler uma declaração de Sabzian em um jornal local que dizia “Daqui por diante sou um pedaço de carne de um animal sem cabeça, podem fazer comigo o que quiserem”. Ao ler essa frase, Kiarostami ficou muito impressionado, sobretudo porque essa declaração parecia que estava falando com ele mesmo. Depois de ler toda a reportagem, o cineasta propôs ao produtor de um filme que estava prestes a fazer e pediu para mudar o projeto e financiar outro filme, que contasse a história de Sabzian. O produtor aceitou.

No dia seguinte, Kiarostami levou as câmeras imediatamente para a prisão onde Sabzian se encontrava. A narrativa se inicia com Kiarostami conversando com Sabzian sobre seu interesse de fazer um filme sobre aquele acontecimento, o qual aceitou. Todos os personagens são interpretados pelos próprios “donos da história”. Kiarostami então consegue recompor a história desde o início com o encontro de Sabzian no ônibus com a senhora Ahankhah, sua ida e relacionamento com a família, a descoberta da farsa, seu julgamento e seu encontro com Mohsen Makhmalbaf e, por fim, o reencontro com a família Ahankhah.

Com esse roteiro, podemos ver que *Close-Up* fora criado em um lócus de um universo autossuficiente com diversos elementos heterogêneos e que se encontram conectados: espaço (o interior e o exterior) e tempo (o passado, o presente e o futuro). Esses são elementos que nós ocidentais sempre temos a predisposição de julgar contrários, mas Kiarostami conseguiu, surpreendentemente, apresentar em seu cinema.

Talvez seu cinema possa não ser tão surpreendente assim, se considerarmos sua herança presa, região privilegiada principalmente no que diz respeito à cultura e arte, e que esse cineasta respirou desde o nascimento. Para o crítico e ensaísta iraniano Mir-Ahmad-e Mir-Ehsan *apud* Alberto Elena (2016, p. 94)

Kiarostami é herdeiro de uma tradição artística oriental que coloca em primeiro plano a desconstrução e a narrativa múltipla, características manifestas de maneira mais pronunciada em *Close-up*. Esse terreno mágico é a fonte real de sua fascinação pela não linearidade e pela narrativa multiespacial, não as *nouvelle vagues* francesa e alemã. [Por outro lado], a pintura miniaturista persa oferece um instrumento de abordagem conceitual convincente no que se refere a Kiarostami. Significados ocultos, iconografia simbólica e intertextualidade atuam como mecanismos de mediação por meio dos quais são reguladas as esferas pública e privada.

Na primeira parte de *Close-Up*, onde Sabzian se passa por Makhmalbaf, Kiarostami conseguiu exprimir o sofrimento e os problemas vividos pelo próprio Sabzian. No entanto,

essa primeira impressão de Sabzian não tinha como se sustentar sem se transformar em um segundo nível de realidade quando, então, Sabzian não sendo outro senão o diretor Makhmalbaf, é respeitado, ouvido e obedecido como um autocrata, cheio de amigos e de dinheiro. Nessa altura ele já não é mais o Sabzian, aquele que vive na miséria abandonado pela esposa, não sabendo o que vai comer na manhã seguinte. Ele agora é outro, ele é Makhmalbaf, o cineasta que todos têm orgulho de convidar para sua casa.

É aí que compreendemos que o filme pousa na temática da duplicidade e do desejo de ser outro. Sabzian diz que não se passou por Makhmalbaf por falsidade ou enganação, mas pelo desejo de mudar sua vida. Isso fica claro quando na cena do tribunal, o juiz o pergunta o motivo de ter se passado por Makhmalbaf,

*Eu nunca tive a intenção de fraudar ninguém [...] tudo isso começou com meu amor pela arte. Quando eu era criança, eu sempre ia ao cinema com meus amigos e brincava de fazer filmes. Porém eu não tinha recurso financeiro e reprimi meu interesse pela arte. Aquilo se tornou uma obsessão. Entretanto, um trapaceiro normalmente se prepara para aplicar seus golpes. Cria um disfarce. Aparece com um carro emprestado, carregando uma mala, para parecer convincente. Eu nunca fiz isso. Nunca foi minha intenção. [...] Eu o admiro (Makhmalbaf) porque ele retrata o sofrimento em seus filmes, seus filmes falam de pessoas como eu [...]*⁷

Eis aí a dupla função imaginária do filme para Sabzian: a possibilidade de dizer sua miséria e sofrimento reais e, ao dizê-lo, tornar-se célebre e respeitado. As coisas não eram muito diferente para a família Ahankhah, que havia acolhido Makhmalbaf em sua casa acreditando participar da produção de um filme. Mehrdad, filho da família, demonstra uma revolta contra Sabzian ao saber da enganação. No entanto, ele se deixou ingenuamente enganar pela sedutora situação, pois havia ali a possibilidade de sair do desemprego por meio da arte, já que ele era engenheiro e não encontrava emprego. Ele tinha depositado sonhos naquela situação fascinante, já que ele era amante da arte, e também investido sua confiança em Sabzian. Saber que tudo não havia passado de uma mentira o deixou decepcionado.

*Fiquei feliz por minha mão conhecer o sr. Makhmalbaf. Isso é fato. Achei que conhece-lo também poderia ser útil para mim. Sou formado em Engenharia Civil, mas não encontrei emprego na minha área. E meu irmão, engenheiro mecânico, vende pão. Eu pude escolher entre Artes e vender pão. Então escolhi Artes*⁸.

Segundo Kiarostami (2004) nessa história cada um queria ser o outro. O religioso queria ser juiz; o motorista de táxi, aviador; o engenheiro é padeiro. O próprio Makhmalbaf quer ser

⁷ Trecho retirado do filme *Close-up* de Abbas Kiarostami, 36'50''

⁸ Trecho extraído do filme *Close-Up* de Abbas Kiarostami em 18'51''

ator em vez de diretor. Mas só Sabzian conseguiu, com coragem, transformar a ideia em ação e mudou as coisas no sentido em que as imaginava. Para Kiarostami, os únicos que transformam o mundo são aqueles capazes de colocar seus pensamentos em ação.

Segundo Deleuze (1997), quando desejamos algo, não desejamos apenas um elemento isolado, mas sempre um conjunto de situações que envolvem aquele desejo. Quando desejamos ser outro, desejamos um contexto de vida, intrínseco aquilo que desejamos, desejar é construir um agenciamento (DELEUZE, 1997).

Nesse momento, o cinema se revela no conjunto de relações complexas onde o sujeito se transforma em outro. Na parte do falso mundo de aparência, ilusão de simulacro, o jogo de Sabzian tinha para ele dois sentidos e dois níveis de identificação diferentes. Ao mesmo tempo em que deseja ser Makhmalbaf, que havia dirigido os filmes que ele admirava, e assim colher momentaneamente o prestígio alheio, no filme Sabzian também aparece sendo ele mesmo.

Kiarostami (2004) conta que ao chegar à prisão, notou que Sabzian não tinha nem esperança nem dinheiro e que durante o processo das filmagens, Sabzian afirmou que tinha consciência que ele havia mentido para a família, mas também a família queria ser enganada. Mesmo assim, Sabzian, quando Kiarostami pergunta ao encontrá-lo na prisão “*o que eu posso fazer por você?*” responde que ele havia assistido aos seus filmes e que ele poderia fazer um filme sobre seu sofrimento. Assim, ele aceitou trabalhar no filme sabendo que tinha que representar o seu próprio papel, mesmo sabendo que sua imagem poderia ficar negativada com a veiculação dessa película.

Talvez a aceitação de Sabzian e de todos os outros personagens em participar do filme esteja diretamente ligada à afirmação de Kiarostami (2004), quando fala que todas as pessoas possuem um desejo em comum: ser fotografado, ver-se em um filme, aparecer na tela. Então, esse cineasta transformar a fórmula de Descartes “Penso, logo existo” para “Tenho uma imagem, logo existo”. Segundo ele, este contexto não diz respeito apenas aos problemas da imagem espetacular e do narcisismo, mas tema ver à própria imagem, talvez permita escapar do fluxo ininterrupto do anônimo do qual fazemos parte.

Nesse sentido, Kiarostami (2004) nos diz que todos têm necessidade de contemplar a própria imagem, pois apenas com ela podemos acreditar em nós mesmo e tomar consciência da nossa existência: o cinema então responde a esse desejo de tornar-se um outro. Ser escolhido, distinguido, diferente, marca o seu nome nesse mundo. É esse o jogo da fotografia de direção, provar da realidade entre o desejo de ter a própria imagem e o gesto do diretor que

tornar aquelas pessoas numa alegoria do cinema que se encontra no fio da navalha, entre o falso e o verdadeiro.

Para o cineasta, é esse desejo tão forte pelo cinema que o levou a *Close-Up* como aventura inverossímil e, no entanto, verídica de um grupo de pessoas que sem a câmara fizeram todo o filme, a propósito do cinema. Kiarostami não teve tempo de elaborar o roteiro, a realidade se antecipou ao filme. Se partirmos da premissa de que todos desejam ser fotografados e vistos, afim de ter a prova visível, ao menos para si mesmo, de que existe, esse desejo universal de ter a própria imagem, somado ao prestígio do cinema, permitiu que Kiarostami filmasse a cena do julgamento de Sabzian no tribunal.

Para Kiarostami (2004), a cena do tribunal constitui pivô do filme, pois é nesse momento que o cinema se aproxima ao máximo do real para participar da discussão e do julgamento sobre aquilo que faz tanto na realidade, como no cinema: o falso, por causa dessa proximidade entre o falso e o verdadeiro, entre o direto e o reconstruído.

Quando a equipe se apresenta ao escritório do juiz religioso para lhe pedir autorização de filmar, este fica surpreso, uma vez que o caso não lhe parece interessante. Kiarostami explica que a equipe estava fazendo uma pesquisa e que aquele caso os interessava, pois dizia respeito ao cinema. Devido ao prestígio do cineasta na medida em que o caso não tem desdobramento político, nem tampouco relevância religiosa, a filmagem é autorizada pelo juiz.

Kiarostami (2004) constata que na cena do julgamento, havia em jogo dois graus de juízos diferentes, o juízo da arte o juízo da Lei. Assim, para remeter essa situação, esse cineasta posicionou duas câmeras: o juízo da Lei, que era feito pela câmara que captava a sala em plano aberto, mostrando o réu Sabzian, aquele que cometeu um possível crime de falsa identidade. A segunda câmara é o que Kiarostami (2004) chama de juízo da arte, pois essa se aproximava do ser humano Sabzian, um sonhador, aquele que queria se um cineasta, colocando-o sempre em close-up.

Essa sensibilidade de notar juízos em planos (posicionamentos de câmara) diferentes em seu filme, é, para Kiarostami (2004), função e responsabilidade da arte, pois ao exercitar a arte, deve-se observar as coisas de perto, prestar atenção aos homens, e não julgar. Nesse momento do filme, a ética determinava a estética: a lei em plano geral enquanto a arte, o primeiro plano, daí o nome do filme *Close-up*.

Nesse momento, podemos tomar a colocação de Theodor Adorno que apesar de não tomarmos sua epistemologia na condução deste estudo, percebemos que este autor contribuiu

com algumas colocações interessantes para entendermos alguma conceituação do que vem a ser obra de arte

As obras de arte não devem ser compreendidas pela estética como objectos hermenêuticos [...] a arte participa, segundo a lei do Aufklärung, no movimento real da história, de modo que o que outrora pareceu a realidade emigra para a imaginação em virtude da autoconsciência do gênio, e aí subsiste ao tornar-se consciente da própria irreabilidade. (Adorno, 1970, p.138).

Assim, na cenas do julgamento, quem observa o ator em plano geral imagina o um charlatão, um falsário que entrou na casa de uma família apenas para enganá-la. Porém, com o close-up da câmera da arte, podemos perceber os pensamentos, os problemas e os medos de Sabzian, e que estão alheios à preocupação da Justiça. Considera-se que o senso de responsabilidade desse cineasta um relevante aspecto ao propor sua realização estética.

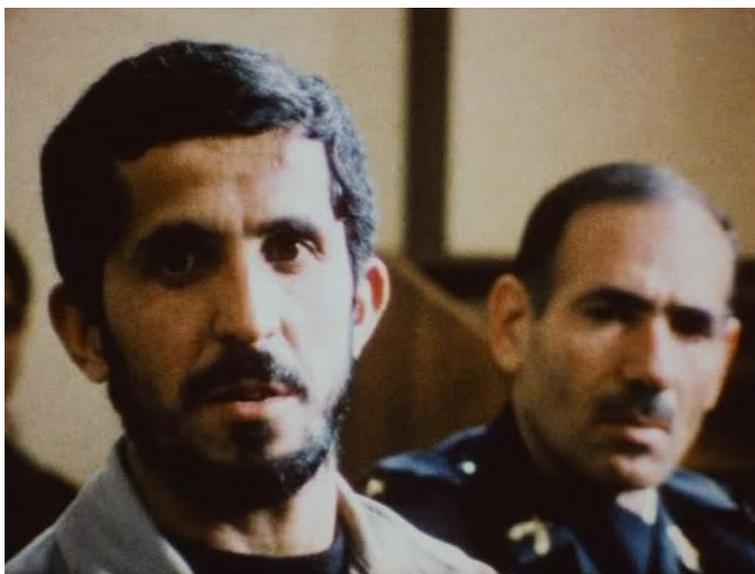


Figura 2 *Close-Up*: Sabzian sob o olhar da câmera da arte

É importante ressaltar que, segundo Kiarostami (2004), a partir dessas duas câmeras nasceu uma das maiores mentiras que ele considera ter feito no cinema. Ele insere na montagem alguns enquadramentos do juiz que julgava Sabzian, dando a entender que ele estava sempre presente, embora não estivesse. Ele nunca havia realizado, em seus filmes, uma montagem como essa.

Segundo Niney (2016), fica evidente que o fato de Kiarostami fazer um filme de toda essa situação modifica a “realidade” do caso. Segundo esse autor, isso pode ter levado o juiz à clemência, a família ao perdão e Sabzian a desempenhar seu melhor papel, representando a si

mesmo no filme. Kiarostami *apud* Niney (2016, p. 135, 136), já corroborava com essa colocação.

Sim, o fato de filmar influenciou as pessoas. Elas participaram da mise en scène do processo para que a realidade dos fatos fosse bem exposta. O filme me permitiu ver as pessoas de modo mais justo, sem fazer juízos apressados. A família foi levada a perdoar graças à câmera. Senti, com esse filme, o poder da câmera, o desejo das pessoas de ter uma imagem de si mesmas, mesmo que negative[...].

Na presença de uma câmera, o acontecimento já não se produz mais para si mesmo, mas relativamente há uma câmara que o determina e se torna um dos termos constitutivo do acontecimento. A câmara faz parte da situação que não existe sem ela. A presença do cineasta e da câmara na sessão do tribunal deste filme, torna-se, segundo Kiarostami (2004), um elemento essencial do vir a ser do acontecimento, seu *devoir*, que sem sua presença naquele momento não se teria dado. Assim, a parte do real que se revela à câmera é a parte do falso que o constitui: isso se torna inevitável nas relações entre a câmara e a realidade presente desde sempre na relação que o homem mantém consigo mesmo (KIAROSTAMI, 2004).

Kiarostami (2004) ainda afirma que quando se dirigiu à casa da família Ahankhah para reconstruir a cena da detenção, assim que Sabzian fora desvendado, Sabzian afirma que ele não havia enganado aquela família, pois cumpriu sua promessa de ir com uma equipe de filmagem (do filme de Kiarostami) para rodar um o filme que havia planejado com eles. Ainda que Sabzian não fosse o diretor, que ele tivesse mentido para aquela família, de alguma forma, seu sonho de estar presente em um filme se concretizou. Kiarostami (2004) afirma que prefere as mentiras de Sabzian às mentiras dos outros, pois reflete ser melhor a ideia interior daquele sonhador, que a verdade superficial que os outros personagens tinham. Com efeito, Kiarostami surge para redimir Sabzian da culpa da farsa e todos aqueles os que queriam fazer cinema, figuram em seu filme.

Devemos ressaltar que nada disso seria possível sem aquilo que aprofunda o poder do cinema como mundo dos falsos por excelência do fingimento da aparência. O sonho de um mundo sem sonho verdadeiro, a origem de sua força de seu fascínio ao alcance da imagem de cada um, uma vez que se pode perceber a realidade a ponto de se enganar daquele hoje se fazer passar por real.

O filme é uma verdadeira casa de espelhos, pois nele os papéis são trocados não apenas entre o que são as pessoas e o que elas querem ser, mas entre cinema direto, seção e reconstituição. É evidente que o fato de Kiarostami fazer um filme com isso modica a “realidade” do caso, leva o juiz à clemência, a família ao perdão e Sabzian

a desempenhar seu melhor papel. (NINEY, 2016, p. 135).

Kiarostami (2004) afirma que mediante toda essa situação, *Close-Up* foi o seu melhor filme, dizendo que este filme não era sua obra, pois o filme se fez sozinho e nasceu por si só. A realidade está à frente da sua idealização de filme. A equipe iniciou o trabalho de *Close-Up* antes mesmo de haver elaborado uma ideia ou escrever um roteiro.

Quando acaba a cena do tribunal e Sabzian é absolvido, Kiarostami proporciona a ele, na última parte do filme, o encontro com o cineasta Makhmalbaf. Makhmalbaf em uma moto encontra Sabzian na rua. O encontro é registrado pelas lentes de Kiarostami que flagra Sabzian chorando ao abraçar seu ídolo. A conversa é curta, Makhmalbaf pergunta quando ele foi solto, mas a emoção não o deixa responder, a única coisa que pede é para ir visitar a casa da família Ahankhanh.

Essa foi, segundo o diretor, a mais complicada de fazer. Sabzian não sabia que ia encontrar com o verdadeiro Makhmalbaf, ele também desconhecia a câmera escondida que registrava o evento. Makhmalbaf, entretanto, havia combinado tudo com a equipe, estava com um microfone que tinha problemas técnicos que impedia que a equipe tivesse o áudio todo o tempo. Para Kiarostami (2004) essa cena foi problemática, pois enquanto Makhmalbaf atuava para câmera, Sabzian, atuava para si, em um frescor de momento, momento esse que ele encontra-se cara a cara com seu ídolo.

Makhmalbaf: Você já me viu antes?

Sabzian: Em um filme.

Makhmalbaf: Que filme?

Sabzian: Em "Feridas de um casamento".

Makhmalbaf: Você prefere ser Makhmalbaf ou Sabzian? Estou cansado de ser eu mesmo. Vou buscar a moto⁹.

Eles então seguem de moto para a casa da família Ahankhanh, mas no meio do trajeto eles param para comprar flores. Neste momento é importante retomar uma cena no início do filme quando Kiarostami foi visitar Sabzian na prisão. Depois de conversar e se inteirar da situação, Kiarostami se despede de Sabzian, mas ele pede que o cineasta dê um recado para o senhor Ahankhah “[...] diga a ele que *O ciclista* faz parte de mim”. Lembrando essa passagem, o próprio Sabzian vai à casa da família, não de bicicleta, mas de moto, conduzido por seu ídolo.

⁹ Trecho retirado do filme *Close-up* de Abbas Kiarostami em 1h 24’.

Notamos que na cena em que eles estão a caminho da casa dos Ahankhanh, há um problema com o áudio no trajeto da moto. Segundo Kiarostami (2004) isso aconteceu propositalmente, pois ali era o momento de finalizar o filme e o diálogo que eles estavam tendo na moto levava para outro caminho, foi aí que o diretor teve a ideia de suprimir a banda sonora.

Quando eles chegam à casa dos Ahankhah Sabzian e tocam a campainha, quando é questionado pelo interfone sobre “quem é?” ele responde “É o Sr. Sabzian... Makhmalbaf”. Notamos o desejo de Sabzian ser o seu ídolo ainda está latente em sua fala. Sabzian ainda se deseja o outro. Com Sabzian em prantos, o Sr. Ahankhah abre a porta para os dois e os cumprimenta, junto com o pedido de Makhmalbaf de perdão para Sabzian. O filme acaba aí, e aparentemente Sanzian obteve o perdão da família Ahankhah.

Em seu livro, Kiarostami (2004) relata que a mãe da família os cumprimenta e diz: “Senhor Makhmalbaf, o outro Senhor Makhmalbaf era mais Makhmalbaf que o senhor.” Isso acontece porque Sabzian queria desesperadamente ser Makhmalbaf enquanto que o verdadeiro não se importava mais em ser.

Consideramos que Kiarostami exerce uma função nesse filme não apenas de cineasta e diretor desta obra, mas um advogado extra-oficial capaz de conduzir um contra-interrogatório do réu, Sabzian. Se pensarmos que a família Ahankhah ludibriada se considera lesada com um golpe de falsa identidade, a lei transgredida também se considera lesada, pois um cidadão foge do que ela prega, apenas a arte, o cinema pode se declarar beneficiado, pois é em nome do cinema que Sabzian desempenha seu papel.

Assim sendo, para Kiarostami (2004), o cinema tem o direito e até mesmo a obrigação de estar ali como partido moral para interrogar e obter as informações necessárias dessa situação. É importante perceber que o cinema de Kiarostami não quer julgar, mas escutar, ajudar as realizações simples escondidas que aparecerem. Consideramos isso uma cartografia.

Abbas Kiarostami (2004) afirma que sempre procuro retratar a realidade simples, mas que estivesse escondidas atrás das realidades aparentes. Assim, percebemos que a atenção que este cineasta tem, é uma atenção cartográfica que vai além do seu encontro para acolhê-las, as realidades simples e escondidas se manifestam no íntimo do seu aparecimento. Não de modo imediato, mas por uma restituição, por uma reconstrução. Portanto, à segunda vista, quando se apresenta que o que foi não que é mais igual a si mesmo, nem o que foi a

primeira vez paradoxalmente uma vez que, a imagem e a realidade são distintas, e a diferença entre ficção e documento podem se esbater.

O poético, observado nos filmes de Kiarostami, permite a construção dos “haveres” sustados na realidade por outras coisas e que não chegam à plenitude de seu ser e de seu sentido. O cinema procura criar um universo de ficção de imaginário metamorfoseando as singularidades da imagem de produção de um mundo ideal, deste modo, o cinema não transpõe a realidade para universo fictício, mas servindo-se de passagem da ficção, restitui a realidade uma plenitude que de outro modo ela não chegaria a atingir por si só. Segundo Kiarostami (2004), a mentira da arte serve de vínculo para um retorno aberto e ao mundo. O cinema não remete a si mesmo, é a vida que parece regressar a si mesma por meio do cinema (KIAROSTAMI, 2004).

2.2 CÓPIA FIEL – A POTÊNCIA DO FALSO

Em 2010 Abbas Kiarostami lançou o filme *Cópia Fiel*. Diferentemente dos seus outros filmes, que privilegia a atuação de pessoas pouco ou nada conhecidas, para *Cópia Fiel*, a opção do diretor incide na renomada atriz francesa Juliette Binoche e o conhecido barítono inglês William Shimell.



Figura 3 *Cópia Fiel*: o encontro dos personagens

O filme se passa em Toscana, na Itália, e conta a história de James Miller (William Shimell), um escritor que defende a tese de que a qualidade de uma obra de arte depende do contexto e está nos olhos de quem a vê, então uma falsificação pode ter a mesma validade do original. Ou seja, não há mais verdade em uma obra original que em uma cópia daquela obra.

No início do filme vemos um auditório, ouvimos ruídos com vozes de pessoas ansiosas para o início de uma conferência, ao fundo a câmera imóvel apresenta um balcão com dois microfones, uma garrafa de água e um livro, que tem o mesmo nome do filme. Assim como os ouvintes que estão ali a esperar o conferencista, o espectador também espera alguns minutos por ele. James Miller (William Shimell) é o homem que chega atrasado ocupa o lugar central do auditório para discursar sobre seu novo livro. Segundo sua tese, a qualidade de uma obra de arte depende do contexto e está nos olhos de quem a vê, então uma falsificação pode ter a mesma validade do original. A arte (escultura, pintura, fotografia,

cinema) que tanto se admira como portadora de uma aura¹⁰, está compreensível a todos, bastando apenas um olhar de sensibilidade.

O filme nos conduz a refletir que uma vez que tudo se configura mediante o olhar que qualquer sujeito lhe conduz, não é aceitável pensar que somente uma peça de museu seja obra de arte por ser a "verdadeira". Para Miller, a arte existe pelo olhar que se dirige a ela, é uma relação mantida pelo movimento, por fissuras, fugas e escapamentos, e não por uma essência inatingível que ela portaria e que a alocaria em um lugar que nunca seria compreensível.

Logo na primeira cena do filme, o escritor aparece dando uma palestra sobre o seu mais novo livro, que leva o mesmo título do filme. Ele defende a tese de que a cópia tem um valor próprio e propõe, em suas próprias palavras, “um paralelo entre a reprodução na arte e a reprodução na raça humana”. Enquanto vemos James discursar que o original nada mais é do que uma reprodução de alguma coisa que é externo a ele, avistamos na platéia Elle (Juliette Binoche), dona de uma loja de reprodução de obras de arte e artigos antigos naquele local, que se interessa pelo tema abordado pelo escritor. O fato de partilharem vários interesses em comum dá ensejo a um passeio de carro pela bucólica Toscana, quando a dona de um café os confunde com um casal e, a partir daí, ambos passam a comportar-se efetivamente enquanto tal, já não como duas pessoas que acabaram de se conhecer, mas enquanto marido e mulher, casados há quinze anos. Com o diálogo em três línguas (francês, inglês e italiano), a história se passa em um dia e meio, mas permanece dentro de nós fazendo conexões por muito tempo.

No momento em que Elle diz ser casada com James há quinze anos, a obra de Kiarostami se desenrola de maneira peculiar, em um jogo labiríntico onde espectador ocupa um lugar central. Em um primeiro momento, James e Elle parecem ser meros desconhecidos que após a palestra se conhecem. Em um segundo momento, ambos se assumem ser um casal imerso em uma crise conjugal, e durante toda a trama ficamos sem saber se eles realmente são um casal ou não. O filme desdobra-se no interior de si próprio, duplicando-se. Na sua narração, Kiarostami faz com que os personagens pareçam simular uma ficção dentro da própria ficção filmica.

Eles são casados?

Eles não são casados?

¹⁰ Para Walter Benjamin a Aura está relacionada à autenticidade de uma obra. Tal fator cria uma sucessão de valores sobre a obra. À medida que se põe em prática o processo de reprodução desta obra, sua aura se enfraquece (BENJAMIN, 2012).



Figura 4 *Cópia Fiel*: O espelho

Diante de tal explanação, percebemos que *Cópia Fiel* é um filme que nos conduz a uma avalanche de inquietações e questionamentos. Qual o sentido de distinguir uma espécie de sub-ficção no interior da ficção principal, como se tivéssemos a “ficção-real e, na segunda parte, a “ficção-fictícia”? Será que podemos pensar que a primeira ficção (quando eles não se conhecem) é mais real a segunda (quando eles passam a se tratar como um casal)? Qual seria o critério que permitiria estabelecer tal distinção?

Muitos autores que já se debruçaram sobre os filmes de Kiarostami trouxeram um conceito importante que é o princípio da incerteza.

Para Jean-Claude Bernardet (2004), na obra de Kiarostami o princípio da incerteza é um elemento que está presente em seu cinema. Segundo esse autor, esse é um recurso autoral, que, simbolicamente permite que o espectador nunca saiba exatamente a que está assistindo. Laura Mulvey (1998) também afirma em seus textos o princípio da incerteza dos filmes desse cineasta. Segundo essa autora, a incerteza caracteriza a abordagem estética e poética dos filmes de Kiarostami e está ancorado na cultura persa (iraniana), concedendo aos seus filmes um nível de abstração tipicamente oriental.

Para Elena (2016, p. 97), “[...] o compromisso de Kiarostami com a indeterminação e com a incerteza não deve ser confundido, no entanto, com inescrutabilidade.” Para esse autor, engana-se quem pensa que os filmes de Kiarostami são pretensiosos ou abstrusos. Se os filmes de Kiarostami dividem, de fato, públicos, essa seria uma divisão entre os que têm paciência e os que não têm (ELENA, 2016).

Mostrando-nos uma inconstância entre as fronteiras da arte e vida, *Cópia Fiel* insinua a manifestação de uma zona de indiferenciação em que arte e vida se confundem, onde a arte mostra-se como palpitação de vida e, por sua vez, a vida aparece como a arte de viver. No

momento em que James nos apresenta a ideia de que independente do paradoxo original/cópia, o importante é que quem aprecia uma obra de arte consiga desfrutar do que vai além daquilo que é representado, o próprio filme se transforma em uma metalinguagem.

Para Nancy *apud* Alexandre Wahrafitg (2015) a metalinguagem dos filmes de Kiarostami visa sublinhar as formas como, juntos, o olhar e o real são mobilizados. Através da metalinguagem, Kiarostami não fala do cinema no cinema, mas expõe como uma realidade se constrói a partir do cinema e através dele mesmo, sem separar o filme daquilo que ele mostra. Compreendemos aqui que a metalinguagem presente em *Cópia Fiel* é um meio para que tanto possamos abrir o leque de possibilidades e interpretações e, assim, nos aprofundarmos em algumas temáticas presentes na narrativa.

Em sua página na Internet, Bernardet (2010)¹¹ evidencia que, devido à narrativa de *Cópia fiel* não se desenvolver a partir de uma situação inicial que permaneceria com a função de ponto de partida até o desenlace da película, conduz-nos à ideia de que esse filme passa pela Teoria da Complexidade (Teoria do Caos). Segundo esse autor, é a instabilidade das condições iniciais do filme que observamos que aquilo que o filme apresenta em seu início não se mantém no seu desenrolar. Em *Cópia Fiel*, tudo, a todo o momento, está em trânsito sem que haja uma estabilidade narrativa, ficando assim difícil falar de verdades.

Quando Bernardet associa o filme à Teoria da Complexidade, compreendemos que esse autor está se referindo à questão do tempo, uma vez que a narrativa temporal do filme se mostra volátil. Segundo Bernardet (2010), a narrativa do filme gera dúvidas constantes sobre o que está sendo visto e ouvido, o que deixa o espectador em um estado permanente de incerteza, mas salienta que essa estrutura narrativa é inovadora e contribui para escapar das convenções realistas em que o cinema se encontra atualmente.

Convém nesse momento retomarmos um pouco os primórdios do cinema quando no seu surgimento. Notamos a essência de dois tipos diferentes de imagens: de um lado está os irmãos Lumière que apostaram nas imagens documentais, a exemplo do primeiro filme *O trem chegando à estação*, o qual mostra alguns trabalhadores saindo de uma fábrica enquanto um trem chegava à estação; do outro lado encontramos Georges Méliès que, por sua vez, iniciou um diálogo entre as técnicas ilusionistas e a falsificação do real, pensando o cinema como uma máquina de realizar sonhos. Para Deleuze (2005) o cinema é a arte da falsificação.

O artista por sua vez é um falsário, mas a potência última do falso, pois quer a metamorfose em vez de *tomar* uma forma (forma de Verdade, do Bem, etc). A

¹¹Disponível em http://jcbarnardet.blog.uol.com.br/arch2010-10-24_2010-10-30.html acessado em 04/01/2017

vontade como vontade de potência tem portanto dois graus extremos, dois estados polares da vida, por um lado o querer-tomar ou querer-dominar, por outro o querer idêntico ao devir e à metamorfose, "a virtude que dá". (DELEUZE, 2005. p. 179).

Percebendo o cinema como arte possível de falsear é que Kiarostami desenrola a trama de *Cópia Fiel*. Quando o cineasta utiliza três línguas para os diálogos do seu filme (francês, italiano e inglês), ele já nos mostra sua perspectiva de que tudo é volátil ali, inclusive a língua que os personagens conversam.

Corroborando com Deleuze (2005), quando ele afirma que o cinema é a arte da falsificação, esse autor distingue dois regimes de imagens: um orgânico e outro cristalino a partir da descrição e da narração. Segundo Deleuze (2005), quanto à descrição da narração, a imagem "orgânica" supõe uma independência do seu objeto. Esse tipo de imagem pressupõe a independência de um meio qualificado, e define situações sensório-motoras. Nesse tipo de imagem o que conta é o meio descrito em que os cenários se valem de uma realidade supostamente preexistente. Para esse autor, nas descrições orgânicas o real suposto é reconhecido pela sua continuidade, em um regime de relações localizáveis, de encadeamentos atuais, conexões legais, causais e lógicas. Elas se atualizam em função da necessidade do atual presente.

Por sua vez, a imagem "cristalina" se refere à descrição que vale por seu objeto, substituindo-o, e sempre está dando lugar a outras descrições que contradizem e assim modificam o que estava anteriormente. A imagem cristalina constitui seu próprio objeto, remetendo a situações puramente óticas e sonoras desligadas de seu prolongamento motor, remetendo-nos a situações puramente óticas e sonoras. (DELEUZE, 2005, 155-156).

Segundo Deleuze (2005), o regime orgânico abrange o irreal, a lembrança e o sonho, mas, por oposição, delimitando sempre o que é o real e o que é imaginário. A narração orgânica consiste no desenvolvimento dos esquemas sensório-motores segundo os quais as personagens reagem a situações dadas, ou agem de modo a desvendar a situação, é uma "narração verídica, no sentido em que aspira o verdadeiro até mesmo na ficção" (DELEUZE, 2005, p. 157). Esse tipo de narração é considerada como um meio no qual as tensões se resolvem conforme um princípio de economia, segundo leis distintas entre os extremos de mínimo e máximo: os caminhos mais simples, o desvio mais adequado, a palavra mais eficaz, o máximo de efeito. Desse modo, o tempo depende da ação, do movimento (DELEUZE, 2005).

Bem diferente está o regime cristalino, onde o real e o imaginário, o atual e o virtual são indiscerníveis. A narração cristalina implica um aniquilamento dos esquemas sensório-

motores, dando lugar às situações óticas e sonoras puras nas quais os personagens já não conseguem reagir, impulsionados por uma dada situação, pois precisam enxergar, pensar, observar o que há naquela situação. Nesse sentido, as irregularidades dos movimentos se tornam o essencial, ao invés de serem acidentais ou eventuais. Segundo Deleuze (2005, p. 158),

Tendo perdido suas conexões sensório-motoras, o espaço concreto deixa de se organizar conforme tensões e resoluções de tensão, conforme objetivos, obstáculos, meios e até mesmo desvios [...] É aí que uma narração cristalina vem prolongar as descrições cristalinas, suas repetições e variações, através de uma crise da ação.

É nesse momento que podemos pensar *Cópia Fiel* como um filme cristalino, onde real e imaginário não são partes distintas da história, mas estão dentro de um circuito, um dentro do outro e vice-versa se tornando indiscerníveis. Talvez seja a relação com a Teoria da Complexidade envolvida nessa película que Bernardet (2010) nos conduz a pensar que esteja diretamente ligada a Deleuze (2005, p. 159), pois, nesse filme,

Não temos mais uma imagem indireta do tempo que resulta do movimento, mas uma imagem-tempo direta da qual resulta o movimento. Não temos mais um tempo cronológico que pode ser perturbado por movimentos eventualmente anormais, temos um tempo crônico, não-cronológico, que produz movimentos necessariamente “anormais” e essencialmente “falsos”.

Pensando que o tempo é o elemento primordial na narrativa de *Cópia Fiel*, percebemos que, no cinema proposto por Deleuze (2005), a montagem muda de sentido em um filme cristalino: em vez de compor as imagens movimento de tal maneira que delas saia uma imagem indireta do tempo, a montagem decompõe as relações em uma imagem-tempo direta de tal maneira que desta saiam todos os movimentos possíveis. Assim, Deleuze (2005) chama atenção para um ponto que acredita ser essencial: o tempo sempre põe em crise a noção de verdade, mas, para ele, é a forma ou a força pura do tempo que põe a verdade em crise.

Podemos trazer o conceito de “impossibilidade” de Deleuze (2005, p. 160), o qual se trata de mundos possíveis, mas não compossíveis entre si. Não é o impossível, é apenas o impossível que procede do possível, ou seja, o passado pode ser verdadeiro sem ser, necessariamente, verdadeiro. Uma linha reta como força do tempo, é também a linha que se bifurca e não para de se bifurcar, passando por presentes impossíveis, retornando um passado que não é necessariamente verdadeiro (DELEUZE, 2005).

Devemos chamar atenção para a cena em quem Elle e James, após uma viagem de carro, chegam a um restaurante e tecem um diálogo acerca da temática do livro de James, onde ele revela que teve inspiração para criar o livro após visualizar constantemente uma mãe e seu filho em Florença. Ambos andavam pelas ruas da cidade, mas nunca juntos, a mãe sempre ia à frente e o filho, de aproximadamente oito anos, seguia atrás. Segundo ele, ambos o chamaram atenção por traçarem um diálogo sobre a estátua de David na Piazza della Signoria em Florença. Após ouvir James, notamos Elle um tanto emocionada, pois podemos associar que aquela mãe e filho que James observava em Florença fosse ela e seu filho

Elle: Mas o que... o que havia de especial neles?

James: Especial? Bem tinha a ver com alguma outra coisa não com o livro. A ideia do livro veio da conversa, mesmo não a conseguindo ouvir. Mas o que me deixou curioso foi outro motivo.

Elle: Qual?

James: Bem, que história quer ouvir primeiro?

Elle: O que você quer dizer?

James: Você quer saber porque os dois me deixaram curioso ou como eu tive a ideia do livro?

Elle: Não eu quero saber porque achou essa mãe e seu filho tão intrigantes... não?

James: Na verdade eu já os conhecia, no sentido de que já havia os visto antes. Deve ter sido há cinco anos atrás. Estava em Florença para uma daquelas conferências sobre herança cultural, particularmente aborrecida, eu diria. Estava hospedado em um hotel no centro... [a senhora no restaurante avisa que o café está pronto] ... Seja como for foi curioso. Foi uma história interessante. Toda manhã, quando saía do meu banho, via a mesma mulher caminhando pela rua, bem defronte a minha janela. E quando chegava na esquina, bem na frente do hotel, ela parava e se girava para olhar a rua até ver um menino, devia ter uns oito anos, vestia bermudas e carregava enorme mochila e quando o via a mulher se virava e ia embora. Caminhava com os braços assim [cruzados], exatamente como você. Quando chegava na outra esquina, ela parava de novo, novamente se virava, olhava e verificava se ele estava seguindo.

Elle: Isso soa familiar¹².

Nessa cena a câmera se posiciona em close, de modo que o personagem fala olhando diretamente para a câmera, o que faz com que pensemos que o personagem esteja falando diretamente com o espectador. Com essa atitude estética, Kiarostami rompe com a barreira do cinema como uma parede e nos coloca cara a cara com os personagens, causando certa desestabilização do espectador, pois este pode ter a sensação de que aquele personagem esteja falando diretamente com ele.

Percebemos que em *Cópia fiel* há uma única história com impossibilidades justapostas, já Elle e James não têm a consciência de que vivem uma história de fluxos impossíveis em um paradoxo, sem resolução. O filme se encaixa no pensamento de

¹²Trecho retirado do Filme *Cópia Fiel*, 45'40".

Deleuze (2005), pois esse autor diz não enxergar resolução ao paradoxo do tempo, pois pode-se afirmar perfeitamente que os mundos impossíveis pertencem a um mesmo e único universo (Deleuze, 2005, p. 160). O universo do início de *Cópia Fiel* em que Elle e James são desconhecidos e o universo que aparece na segunda parte do filme em que eles são casados fazem parte de um mesmo e único universo paradoxal.

Ainda nos chama a atenção a cena em que uma senhora que trabalha em um restaurante questiona Elle, em italiano, sobre seu “casamento”.

Senhora: O café vai esfriar.
Elle: Ele é assim mesmo.
Senhora: Mas é um bom marido.
Elle: O quê?
Senhora: É um bom marido.
Elle: Como pode saber?
Senhora: Se vê! De onde vem senhora?
Elle: Eu? Da França.
Senhora: Onde aprendeu italiano?
Elle: Vivo na Itália há cinco anos.
Senhora: Onde?
Elle: Primeiro em Florença e agora em Arezzo.
Senhora: E porque vocês falam em Inglês?
Elle: Ele é inglês.
Senhora: Ah, e não fala a sua língua?
Elle: Não, não.
Senhora: Nem Italiano?
Elle: Não.
Senhora: Fala só a própria língua... e no entanto você fala também a dele. Parabéns.
Elle: Sim, não lhe interessa idiomas. Na verdade nada o interessa, exceto ele mesmo e o trabalho.
Senhora: É melhor assim. Um homem deve amar o seu trabalho...
Elle: E nós mulheres?
Senhora: Isso os mantém ocupados, e nós cuidamos da nossa vida.
Elle: Não me casei para ficar sozinha! Gostaria de viver minha vida com meu marido. É muito querer um bom marido?¹³

Essa é a primeira vez que aparece no filme a ideia de casamento entre Elle e James, após quase 49 minutos de filme. Podemos pensar em algumas pistas que anuncie o casamento de ambos anterior a isso, quando vemos na primeira cena do filme Elle e seu filho sentar na primeira fila da palestra inicial acerca do livro e James em assentos reservados. Porém, esse fato ainda nos deixa em dúvida, pois, antes de sentar, Elle aborda James para que ele autografe seu exemplar do livro.

Talvez se entre o universo do início do filme e o universo da segunda metade do filme houvesse uma elipse temporal de quinze anos, tudo se encaixaria perfeitamente na narrativa

¹³Trecho retirado do Filme *Cópia Fiel*, 48’48”.

tradicional cinematográfica. No entanto, a ausência dessa elipse transforma aquele universo em potente, proporcionando possibilidades de reflexões e criações por parte do espectador.

Com essa forma de fazer cinema, Kiarostami nos proporciona uma narrativa que deixa de ser verídica, de aspirar a verdade, para se fazer essencialmente falsificante. Isso não significa dizer que, ao assistir *Cópia Fiel*, cada espectador terá uma verdade (ou eles são desconhecidos *ou* eles são casados) como uma variabilidade que se referiria ao conteúdo, mas é uma potência do falso que substitui e destrona a forma do verdadeiro (eles podem ser desconhecidos *e* casados). Conduzida dessa forma, a narrativa do filme afirma a simultaneidade de presentes impossíveis, ou a coexistência de passados não necessariamente verdadeiros. Deleuze (2005) compreende a potência do falso como o princípio mais geral das relações na imagem-tempo.

A descrição cristalina atinge já a indiscernibilidade do real e do imaginário, mas a narração falsificante que lhe corresponde vai um pouco adiante e coloca no presente diferenças inexplicáveis; no passado, alternativas indecíveis entre verdadeiro e falso. O homem verídico morre, todo o modelo de verdade se desmorona, em favor da nova narração. (DELEUZE, 2005, p. 161).

A narração abandona a função de ser verdadeira que se prende a descrições reais (sensório-motoras), sendo que dessa vez a descrição se torna seu próprio objeto e a narração se torna temporal e falsificante. Desse modo, a formação do cristal, a força do tempo e a potência do falso são estritamente complementares, e não param de se implicar como as novas coordenadas da imagem. Nesse momento podemos fazer uma relação com o que Kiarostami nos mostra em *Cópia Fiel* no momento em que o casal Miller e Elle, aparentemente desconhecidos um para o outro no início do filme, começam a encenar, como num teatro, que são marido e mulher. Para Deleuze (2005) o falsário torna-se o próprio personagem do cinema e não o *cowboy*, ou o herói, mas o falsário como uma figura ilimitada de condições.

O conceito de verdade qualifica o mundo como verídico, este mundo supondo um homem verídico que é como seu centro. Entretanto, é claro que a vida quer o engano, que visa iludir, seduzir, cegar. Querer o verdadeiro é querer antes de mais nada depreciar esse poder do falso, ao fazer da vida um *erro*, uma *aparência*. (DELEUZE, 2001, p. 32).

Nessa mesma direção, Deleuze (2005) afirma que uma narração verídica se desenvolve organicamente, segundo conexões legais no espaço e relações cronológicas no tempo, provoca uma investigação que a referem ao verdadeiro e um *sistema de julgamento*. A narração falsificante escapa desse sistema, ela quebra o sistema de julgamento, seus elementos estão

sempre mudando, conforme mudam as relações de tempo e suas conexões, fato que conseguimos perceber na narração de *Cópia Fiel*. Para Deleuze (2005), as metamorfoses do falso estão sempre substituindo a forma do verdadeiro.

2.3 DEZ – A SENSIBILIDADE DO ENCONTRO

"[...] quando um corpo encontra outro corpo, uma ideia outra ideia, tanto acontece que as duas relações se compõem para formar um todo mais potente, e ao contrário, quando um decompõe o outro, destrói a coesão das suas partes". G. Deleuze.

Resumir o filme *Dez* em uma sinopse é algo impossível, por se tratar de um filme incrivelmente simples e ao mesmo tempo tão complexo. Isso se deve ao fato de que seu processo se confunde com o seu próprio resultado, nos colocando, enquanto espectadores, em uma situação que revela muito do seu processo, pela sua forma final. Então, preferimos não resumi-lo em forma de sinopse e resolvemos apenas devanear sobre ele.



Figura 5 *Dez*: duas câmeras e um carro

Dez foi lançado em 2002 e está subdividido em dez sequências filmicas, sucessivas, independentes, mas sobrepostas. Todas seguem a mesma estrutura, mas com organização interna diversificada e tema em comum: a mulher iraniana. Segundo Jean- Bernardet (2004), não é novidade que alguns cineastas usaram números para intitular os seus filmes, como por exemplo Akira Kurosawa com os *Sete Samurais*, Stanley com *Sete Noivas para sete*

irmãos de, além de Federico Fellini, cineasta que influenciou Abbas Kiarostami, também se utilizou de número para intitular o seu filme *8½* (BERNARDET, 2004).

Abbas Kiarostami (2004) afirmou ter registrado a primeira ideia do filme *Dez (Ten)* em um parágrafo de poucas linhas. Tratava-se da história de uma psicanalista que um dia descobre que seu consultório foi lacrado pelas autoridades judiciais por causa de uma de suas pacientes. Sua paciente estava arrependida de ter se divorciado e no processo judicial declarou que os aconselhamentos e encorajamento da psicanalista levaram-na, contra a sua vontade, a separar-se do seu marido. O juiz, acreditando no depoimento da mulher, ordena o fechamento do consultório. Quando a psicanalista chega para abrir o consultório, encontra-o fechado e se depara com uma paciente ali e explica para ela que, devido a um vazamento de água que inundou a sua sala, ela não estava mais trabalhando. Em mau estado psicológico a paciente chora, insiste e desesperada entra no carro da psicanalista e se recusa a sair dali. Assim, a psicanalista recomeçava suas consultas dentro do seu carro. Esse simples esboço de roteiro agradou e muito a Kiarostami, pois, pela primeira vez, ia trabalhar diretamente com mulheres e, mais uma vez, era um filme que se passava dentro de um carro (KIAROSTAMI, 2004).

Anteriormente, Kiarostami já havia filmado muito dentro de um carro: a maioria das cenas de *Gosto de cereja* (1997) se passam dentro de um automóvel, como também a primeira cena de *Close-Up* (1990). Posteriormente, esse diretor também usou o carro como espaço de filmagem, em *Cópia Fiel*(2010) e em *Um alguém apaixonado*(2012). Kiarostami (2004) dentro de um carro um lugar confortável onde cabe uma conversa íntima entre duas pessoas sentadas, não uma a frente da outra, mas uma do lado da outra, posição que ele considera ideal para o diálogo. Em um carro também, a câmera se encontra em uma posição privilegiada: ausente e presente, fixa e em movimento.

Geogia Pereira (2009) chama de “estética do carro” esse estilo de Kiarostami em filmar muitos dos seus filmes em um carro.

Essa estética do carro funciona como aporte físico para os filmes de buscas e objetivos, serve de meio para os filmes de trajetórias e funciona como espaço para que um universo seja criado, uma vez que em alguns filmes, especificamente *Dez e Ten on 10*, o cineasta trabalha com uma ausência aparente de *mise-en-scène* em decorrência da utilização do carro. Há uma predileção de seu uso por parte do cineasta e ele próprio o admite ao dizer que o carro favorece o acontecimento de determinadas situações. (PEREIRA, 2009, p. 7).

Para Marcelo Miranda (2005)¹⁴, é o movimento que dá significado ao cinema de Kiarostami. Um movimento provocado pelo carro que é peça chave de praticamente todos os seus filmes. Segundo esse autor, o carro no filme de Kiarostami não é veículo de perseguição ou caçadas, mas é um objeto dinâmico que fomenta a curiosidade, a investigação, a descoberta, e proporciona a inserção de novos universos, realidades e desejos.

Diante de tais reflexões, podemos afirmar que nos filmes de Kiarostami jamais a presença do carro é gratuita. Em se tratando de *Dez*, o filme acontece dentro do carro, o que nos leva a ter diversas leituras.

Para Kiarostami (2004), *Dez* é um filme que se ele, enquanto diretor, não estivesse ali, ele também teria sido feito, e alguns elementos o fizeram chegar a essa conclusão. Primeiro foi a própria ideia e concepção do filme que colocou a figura de diretor em escanteio. Primeiro porque ele rodou esse filme com todo o equipamento digital, e foi a primeira vez que Kiarostami fez todo um filme com câmeras digitais. O cineasta diz que a utilização do aparato digital possibilitava mais intimidade com os personagens e com a obra; segundo porque ele teve o seu lugar de diretor cada vez mais volúvel de modo que permaneceu sentado no banco de trás do carro, sem aquela cadeira com seu nome no set de filmagem. Abbas Kiarostami desaparece em *Dez*, mas o filme não deixa de ter sua essência destilada.

Kiarostami (2004) confessa que *Dez* demorou mais de ano e meio para ser filmado, isso porque se tratava de um filme em que todos eram atores amadores e eram eles que diziam quando podiam realizar as filmagens. Além disso, Kiarostami só filmava quando o ambiente era propício. Segundo ele, era preciso esperar até que os atores expressassem os diálogos com as emoções que representavam o almiré de seus textos. Só desse modo a representação poderia ser natural (KIAROSTAMI, 2004).

Era o diretor que dirigia os diálogos, direcionando-os, conectando-os, mas a expressão de cada ator era livre. Isso se deve ao método desenvolvido por ele para dirigir esse filme. Kiarostami (2004) diz que sempre procurou um acidente de percurso e imprevistos nas filmagens. Tendo isso em consideração, primeiramente ele trabalhou com cada ator em separado, de modo que nenhum conhecia a fala do seu interlocutor.

Ou seja, apesar de cada personagem saber sua fala, ele não sabia a fala do outro. Isso torna surpreendente a fluidez do diálogo, deixando o espectador até pensar que os personagens tinham falas próprias e que estavam se encontrando pela primeira vez. A surpresa da fala é o suficiente para dar ao interlocutor a possibilidade de encontrar um

¹⁴Disponível em <http://www.screamyell.com.br/cinemadois/kiarostami.htm> acessado em 09/12/2017

segundo estímulo para interagir no diálogo assim que passa o efeito surpresa e para além da fala que estava prevista. Não há ensaio coletivo, tudo é novo.

Indiscutivelmente, há uma espontaneidade natural nos diálogos do filme. No entanto, o objetivo de Kiarostami nunca foi mostrar a realidade, nem filmar uma verdade, mas é notável que a realidade do ator está profundamente conectada à intuição de realidade do filme.

A aproximação do real com a ficção nesse filme torna possível um trabalho verossímil para os atores amadores. Compreendemos que a finalidade do filme não é que os espectadores assistissem a uma "realidade", mas que os atores, ao estabelecerem um mundo ficcional, o concebessem realmente, por impulsos reais, espontâneos. *Dez* é um filme que busca a reflexão na linguagem do próprio cinema, sem deixar de também refletir aquele universo.

No momento das filmagens, Kiarostami (2004) confessa que algumas vezes ele se encontrava no banco de trás do carro, mas outras não. Esse diretor afirmou que quando ele deixava o carro, Mania ficava muito mais à vontade, mas, mesmo assim, ela tinha um fone de ouvido para seguir algumas sugestões que o diretor poderia dar, por isso ela sempre arrumava o seu véu.

Uma das principais ideias na realização desse filme passou a ser, segundo Kiarostami (2004), as relações sociais entre as mulheres. Era a primeira vez que esse cineasta conseguiu colocar duas mulheres no centro de um de seus filmes, e, ao fazer isso, ele notou que a mulher tem duas características essenciais para o cinema e para a arte: a beleza e a complexidade. Nesse sentido, ele buscou trabalhar a mulher em *Dez* como mulheres livres, pois, para ele, as mulheres vistas no cinema iraniano não são reais, são mulheres do cinema iraniano, e ele queria retratar no seu filme a mulher da vida real.

Assim surge Mania, que vem da vida real e protagonizou seu próprio papel. Foi ela quem procurou Kiarostami, dizendo ouvir falar do seu projeto com mulheres, se mostrou interessada em participar. Eles ficaram amigos e ela ganhou o papel principal. O seu filho Amin não fazia parte do projeto original, pois o cineasta queria deixar que as mulheres falassem por si, mas o menino se mostrou literalmente incrível em uma das cenas, o que permitiu a Kiarostami mostrar, a partir do menino, o que os homens pensam das mulheres (KIAROSTAMI, 2004).

Nesse momento percebemos a inserção de outro elemento corriqueiro nos filmes de Kiarostami: uma criança. É na criança que esse diretor encontra terreno fértil para um olhar sensível que ele procura para seus filmes. Para Kiarostami (2004, p. 98), "O olhar neutro

sobre a realidade, isto é, o olhar de presença não-presente não é o da criança, mas o da infância reencontrada por força da vontade”. É no olhar da criança que os filmes de Kiarostami encontram o imprevisível dos acontecimentos, sem a certeza de chegar aonde se quer ir (*Onde fica a casa do meu amigo* (1987)). A infância e o filme tornam-se, assim, o aqui e o agora de um presente, sem pretérito e sem futuro.

Nas gravações, o diretor sugeriu os diálogos e as perguntas, entre os personagens. Tudo acontece dentro de um carro e é por suas janelas, retrovisores e para-brisas que vemos a cidade de Teerã em um cenário móvel, onde a rotina se constitui em um espetáculo itinerante. O filme é composto pela motorista Mania e as personagens femininas a quem ela dá carona, além do seu filho Amin. Entre entradas e saídas do carro, chegadas e partidas dos destinos, várias são as temáticas discutidas nos diálogos do filme, questões religiosas, políticas e morais, principalmente em relação à sociedade patriarcal do Irã.

Mania é uma mulher divorciada e entregou a guarda do seu filho para o pai. No filme Mania tenta todo o tempo satisfazer o filho, que se mostra o tempo todo impaciente, intolerante, reflexo perfeito do universo masculino daquele país. Sabe-se que o Irã é um país que adotou as tradições muçulmanas, religiosas, sociais e culturais, onde a mulher sempre é subjugada e minimizada, diante de uma sociedade em que é o homem que tem total liberdade. Relacionando o fato de Kiarostami querer retratar neste filme as mulheres de maneira mais real possível, talvez a escolha do carro como cenário único do filme pode ter sido a forma que esse diretor encontrou de filmar as mulheres de forma mais íntima.

A maneira analítica que Mania se posiciona em todo o filme remete à inspiração primeira de Kiarostami quanto ao roteiro da psicanalítica. O filme é dividido em dez blocos que não possuem uma ordem cronológica, cada passageiro que entra faz com que Mania apresente-se de maneira dinâmica, mas em todo o tempo percebemos um clima íntimo dentro do carro. Percebe-se que *Dez* é um filme construído de encontros.

Para Tomaz Tadeu da Silva (2010, p. 68),

É só num encontro que um corpo se define. Por isso, não interessa saber qual a sua forma ou inspecionar seus órgãos e funções. Individualmente, isoladamente, um corpo tem pouco interesse. É na intersecção das linhas dos movimentos e dos afectos que ficamos sabendo daquilo de que um corpo é capaz. Sua capacidade e não sua essência é o que importa, a não ser que por "essência" entendamos justamente sua "capacidade".

Segundo Deleuze (1968), em todo encontro há a composição de relações onde nossas ideias de afecções “envolvem” a essência objetiva do corpo exterior; mas elas não a

“exprimem” nem a “explicam”. Elas envolvem nossa potência de conhecer, mas não se explicam por ela e remetem ao acaso. Percebemos no filme *Dez* que cada encontro conduz Mania a pensar para além de si, em afetos que os encontros com aquelas mulheres que entram em seu carro são capazes de aumentar sua potência de agir.

Percebemos a extensão dos encontros de Mania quando ela está dialogando com sua irmão no *take 9* do filme. Elas estão conversando acerca da postura de Amin, filho de Mania.

Mania: Me recordo de que acusavam nossa mãe de ser uma má mãe, porque ela trabalhava dia e noite.

Irmã: Você deve esperar que seu filho fique grande para que compreenda. Você diz: “deixo o meu filho livre, aceito meus erros... às vezes não se pode [...] Você não pode se fazer mal e depois se lamentar”.

Mania: Ele (Amin) me disse “você não é uma boa mãe, prefere o seu trabalho a mim.” E eu digo a ele, “meu amor...”

Irmã: A creche nem sempre é algo bom, um ou dois anos, não é algo bom, mas com três anos, para um filho único é o ideal.

Irmã: Sabe minha irmã o que é? Amin protesta e encontra razões para se convencer, “minha mãe já se casou novamente, mas meu pai não tem mulher. Deixe-o tranquilo, deixe-o ir com o pai, para que o conheça melhor. Não se engane.

Mania: Eu não sei.

Irmã: Ficaré arruinada se não deixar ele conhecer melhor seu pai.

Mania: É verdade o que todos vocês dizem... mas isso me dói.

Irmã: Eu sei, um dia você disse que não devemos ter laços. E eu te disse, que os laços se desamarram sós. Se amarre a quem ama¹⁵.

Percebemos, nesse diálogo, uma Mania muito além de motorista, “caroneira”, mas uma Mania cartógrafa, que de certa forma, conduz não apenas seu carro levando mulheres para diferentes lugares, mas uma articulação entre aquelas mulheres e ela mesma, que se desloca emocionalmente em cada diálogo traçado. Compreendendo que em cada um dos seus encontros Mania desloca em si em um momento de troca, exatamente como Tadeu (2002, p. 50) afirma que “O pensar é o momento do choque do encontro com o outro do pensamento. O aprender é o momento da conjunção - mas não assimilação, mas não imitação, mas não identificação – com o outro do pensamento.”

Segundo Tadeu (2002), ao encontrar-se com outro, um corpo tem sua capacidade de agir aumentada ou diminuída, e é no encontro de Mania com as personagens do filme que vemos que os desejos evidenciados por Deleuze encontram outras forças, quando compartilhados, os quais afetam e são afetadas simultaneamente. Talvez, o que Nietzsche (S/D) chama de vontade de potência seja o poder de afetar e ser afetado, tomando como ponto de partida a relação forças, desejos e devires que é fecundada em um encontro.

¹⁵Trecho do filme *Dez* 21’23”

Voltando a pensar Mania enquanto cartógrafa, percebemos que ela não se mantém neutra em meio às conversas, mas procura tencionar o encontro com aquelas mulheres através do diálogo. Mania se envolve com aquelas mulheres em uma mistura de afecções, pois quando as personagens se encontram no filme, elas comungam de um mesmo universo e de uma mesma situação de vida. Segundo Deleuze (1997, p. 169), “[...] cada vez que um corpo convém com o nosso e aumenta nossa potência, uma noção comum aos dois corpos pode ser formada, de onde decorrerão uma ordem e um encadeamento ativos das afecções.”

CAPÍTULO 3

O CINEMA DE EDUARDO COUTINHO

*"Não há fatos eternos, como não há verdades absolutas.
As convicções são inimigas mais perigosas da verdade do que as mentiras".*
Friedrich Nietzsche

Eduardo Coutinho é um cineasta brasileiro, nascido em São Paulo (1933) no seio de uma família abastada e se identificou com o cinema desde jovem. Aos 19 anos ingressou na faculdade de direito, mas nunca a finalizou. Em 1954 teve seu primeiro contato com cinema através do centro de estudos cinematográficos que existe em São Paulo, depois passou para o seminário de cinema promovido pelo Museu de Arte Moderna e, desde então, começou a trabalhar como jornalista e diretor de teatro infantil. Sucessivamente, Coutinho foi para Europa onde conseguiu uma bolsa de estudos com governo francês, onde fez um curso no *Institut des Hautes Etudes Cinematographiques*, e lá permaneceu por dois anos e voltou ao Brasil no final de 1960.

Ao retornar ao Brasil, Coutinho trabalhou como diretor e roteirista de alguns filmes, mas as desilusões políticas e pessoais ajudaram a edificar uma paixão imediata por uma coisa simples, que era olhar e escutar pessoas em geral, homens do campo e da cidade o outro social e cultural. Tentar entender o país, o povo, a história, a vida, e ele próprio, sempre fixando no concreto, no microcosmo.

Em 1975 Coutinho entrou na Rede Globo para trabalhar no Globo Repórter, momento que marcou sua história. Apesar da ditadura, esse local de trabalho constituía um nicho dentro da emissora onde se permite um trabalho mais autônomo, mais lento e mais aberto a controvérsias e a uma relativa de experimentação. Porém, em pouco tempo, o

documentário do programa transformou-se em reportagem e a Globo começou a censurar internamente o conteúdo e a linguagem do programa.

Nesse momento esse cineasta deu início às filmagens de *Cabra Marcado Para Morrer* (1984), o qual conta a história do líder da liga camponesa de Sapé, João Pedro Teixeira, e sua participação no movimento da luta de terra paraibana. No entanto, devido ao golpe militar de 1964, o filme foi interrompido, perseguido e quase que totalmente destruído, e somente fora retomado em 1981, em formato documentário, sendo concluído em 1984.

Esse filme não só marcou o cinema brasileiro, como também fora de grande importância para a história do Brasil, por ter contribuído para a construção da nossa memória, por se tratar de uma temática extremamente importante e delicada, que era a luta dos camponeses pela terra em meio a diversos discursos acerca da Reforma Agrícola no Brasil à época. *Cabra marcado para morrer* demorou 17 anos para ser finalizado e, desde então, Eduardo Coutinho iniciou uma forma específica de fazer documentário, com uma estética própria que o deixou conhecido mundialmente.

Percebemos que o cinema de Coutinho não é apenas um meio encontrado para contar histórias ao léu, mas seu cinema tornou-se também um meio de reflexão política, estética, ética, religiosa e sociológica. Essas características são perceptíveis em um dos seus principais filmes, *Cabra Marcado para Morrer* (1984). Sua imagem profissional é reconhecida como uma referência no cinema documental, considerado unanimemente como o criador de um modo próprio de fazer documentário.

Segundo entrevistas dadas por ele mesmo, seu método de trabalho segue algumas características: fazer uma pesquisa anterior para descobrir pessoas que queiram (e saibam) contar histórias, eleger aquelas com quem ele irá “conversar” é só surgir no dia marcado, na ocasião da filmagem. Dentre os seus filmes mais aclamados podemos citar: *Boca de Lixo* (1993), *Santo Forte* (1999), *Edifício Master* (2002), *Peões* (2003), *Jogo de cena* (2007) e *Últimas Conversas* (2015).

O cinema que Eduardo Coutinho procura fazer é o cinema do improvisado, do acaso, da relação amigável, e às vezes conflituosas, entre os conversadores dispostos, em tese, dos dois lados da câmera. Esse é o alimento do seu documentário. Em entrevistas, ele afirma que nunca fez roteiros de documentário, foram feitas apenas pesquisas, leituras e recolhimento de dados. Tudo o que ele tem ao fazer seus documentários são seus roteiros de viagens, de encontros e, principalmente, de perguntas (OHATA, 2013).

A estética dos filmes de Coutinho é particular e é reconhecida à primeira vista: personagens anônimos que a história do Brasil costuma relegar ao esquecimento, ausência de roteiros e de narração em *off*, exposição das condições da filmagem, enquadramento fixo e próximo aos entrevistados. Nos seus filmes, a imagem e a palavra estão em pé de igualdade (OHATA, 2013).

Percebemos bem isso em *Boca de Lixo* (1993) quando Coutinho resolveu filmar no lixão. Nesse filme, a câmera de Coutinho mostra que o que outrora foi atirado ao lixo é transformado em material de sustento e consumo. No filme, Coutinho se aproxima dessas pessoas com o propósito de ouvir suas histórias, aproximação documentarista-documentado, que acontece pela tática de permitir-lhes falar sobre si. É nesse momento que Coutinho parece ter escutado exatamente isso e os retira do lugar de objeto midiático e por vezes assistencialista, restabelece-os no lugar de sujeitos, pois percebe que aqueles personagens são o que têm a dizer e não o que é dito deles.

Nesse sentido, um dos pontos-chaves nas discussões que Coutinho costumava sempre salientar era a questão do "olhar" no documentário, observando as diferenças entre o olhar no documentário cinematográfico e na televisão. Segundo ele, a televisão é lugar específico do simulacro, é o não olhar, o lugar da não-contemplação, da destruição da memória, do imaginário e de qualquer experiência com real, eliminando assim o universo das ideias gerais, as "ideias feitas" (BOURDIEU, 1997). Com a TV, a comunicação é instantânea porque, em certo sentido, ela não existe, ou é apenas aparente. As "ideias feitas" são postas em "lugares comuns" que desempenham um papel protagonista na conversação cotidiana no sentido de que todo mundo pode admiti-los instantaneamente por sua banalidade, por serem comuns ao emissor e ao receptor.

É nesse sentido que as "ideias feitas" em "lugares-comuns" são frequentemente empregados pelos variados formatos televisivos, tendo em vista a transmissão de conceitos e valores por meio da comunicação instantânea, os quais, muitas vezes, não são questionados, ocasionando o seu convencionalismo. Assim, esses conceitos e valores são transmitidos à população de forma que o telespectador tende, consecutivamente, a concordar. É nesse momento que a constituição do ambiente midiático se mistura com o espaço vivido.

Coutinho batizou o seu cinema como um "cinema da conversação", afirmando que adotou essa forma de fazer cinema para destacar na fala do personagem o olhar de acontecimentos, a partir de pessoas singulares mergulhadas na contingência da vida. O fato de

Coutinho dar voz a pessoas comuns se encaixa com a ideia de Maturana (2001), de que os seres humanos existem na linguagem, pois esta é a nossa condição inicial.

[...] somos observadores no observar, no suceder do viver cotidiano na linguagem, na experiência na linguagem. Experiências que não estão na linguagem, não são. Não há modo de fazer referência a elas, nem sequer fazer referência ao fato de tê-las tido. "Escuta, sabe, me aconteceu algo que não posso descrever." Esse "não posso descrever" já pertence à linguagem. Mais tarde vamos ver o que é isso que chamamos de linguagem. (MATURANA, 2001, p. 27).

Quando observamos o pensamento proposto pelo cinema de Coutinho, vemos que este é, por definição, subversivo: deve começar por desmontar as "ideias feitas" e em seguida demonstrar que o seu cinema está para transgredir o sentido de documentário. Em entrevista, Coutinho afirma que uma das coisas mais difíceis de romper é a visão de que um filme é um filme e não a realidade.

No documentário de Coutinho as palavras escondem segredos e armadilhas que implicam hesitações, silêncios, tropeços, ritmos, reflexões, retomadas diferenciadas dos discursos, gestos, frases, expressões dos lábios à sobancelha, horário de respiração, mexer de ombro, etc. Coutinho afirma que a principal virtude de um documentarista é a de estar aberto ao outro, a ponto de passar a impressão de que o interlocutor sempre tem razão. Para ele, essa é uma regra de suprema humildade que deve ser exercida com muito rigor e da qual se pode tirar o imenso orgulho daqueles que se acham superiores por deter o equipamento da filmagem. Uma das suas principais críticas é para aqueles tipos de documentaristas que costumam apenas filmar acontecimentos e ouvir apenas personagens que confirmem sua própria ideia sobre o tema a ser tratado (OHATA, 2013).

O ato de filmar, segundo Coutinho, sempre é um acontecimento único que nunca houve e nunca haverá depois. Por isso, quando esse cineasta vai realizar a filmagem, ele faz qualquer pergunta com a câmera ligada, de modo que ele nunca permite que a pessoa diga uma coisa pra ele duas vezes, pois, para ele, aquilo já não o interessa mais. Coutinho afirma que se recusa a conhecer os seus personagens antes, o que ocorre é que sua equipe primeiramente entra em contato com quem ele desejava filmar, e somente depois, Coutinho entra em campo (OHATA, 2013).

Esse é o "frescor" a que se refere Consuelo Lins (2004, p.103), como o momento no qual o diretor e o personagem se encontram pela primeira vez. Esse frescor, para o diretor, garante que as pessoas se preparem para conhecê-lo e assim contém bem suas histórias, pois

ele ainda não as conhece. Isso evita que os personagens em suas falas se refiram a algum contato anterior, esqueçam partes da história ou a resumam, pois já contaram antes.

Por isso, Coutinho considera um erro absurdo quando o documentarista dá apenas aparência da fala do interlocutor sem este ser provocado por ninguém. Por isso, ele faz questão de que os seus filmes sejam um diálogo, o qual deve estar presente no filme. Para ele, suas perguntas são essenciais como um demonstrativo de uma voz que vem de fora como algo que provoca e que gera um confronto, um diálogo e uma troca. Portanto, esse diálogo em seus filmes é sempre assimétrico, e isso só pode ser compensado pela assimetria relativa do produto audiovisual. Por isso, o seu microfone pertence aos dois lados. O diálogo é entre os dois lados e ele deve aparecer inclusive em seus momentos mais críticos.

Podemos fazer uma relação da instigação promovida por Coutinho com suas perguntas no momento da entrevista dos seus filmes com a metáfora do peão empregada, por Foucault (2004), para ressaltar a subjetivação como algo que ao mesmo tempo vigora sobre si a partir do estímulo de um movimento exterior, que diante de uma força de uma imobilidade móvel a qual atua independentemente do impulso exterior que a origina. A subjetividade, nesse contexto, é então um giro sobre si, contornado por elementos múltiplos, que apresenta perspectivas diferentes em desconhecidas direções.

Assim, quando pensamos na estética cinematográfica de Coutinho, é importante observar sua predileção por entrevistar pessoas, uma conversa bem próxima, aparecendo inclusive no quadro fílmico. Isso porque, segundo ele, na vida ninguém conversa a cinco ou dez metros de distância e ele considera que se o filme fora gravado assim, fica falso, ruim, tornando-se rígido e pobre. Coutinho fala que o mais importante é criar condições para usar o mais íntimo modo de aproximação para chegar a algo que seja surpreendente. Por esse motivo, ele não escreve roteiros e, inclusive, acha que quando se faz o roteiro escrito não há mais necessidade de filmar, pois o filme já está feito no papel. Seus filmes são feitos a partir de um breve planejamento, como um mapa, o qual nunca termina com uma resposta-síntese, mas com perguntas e reflexões (OHATA, 2013).

Diferentemente dos documentários americanos, em que jamais aparece a pergunta do interlocutor que está atrás da câmera, causando no espectador a impressão de que aquilo é absoluta verdade, Coutinho aparece em seus filmes fazendo a pergunta, interagindo com o entrevistado. Isso porque, segundo ele, ao contrário do que a maioria do grande público pensa, o documentário não é a filmagem da verdade, mas a verdade da filmagem.

Para Coutinho, a verdade da filmagem significa revelar em que situação e em que momento ela se dá e todo aleatório que pode acontecer nela. Em seu documentário isso é importantíssimo porque revela contingência da verdade que ele tem, a qual revela muito mais a verdade da filmagem que é filmagem da verdade. Coutinho já deixou claro em diversas entrevistas que o que interessa para ele não é saber se a pessoa está falando a verdade ou não, mas como ela representa para a câmera, qual o papel que ela faz, qual figura e qual personagem que ela quer representar para câmera. Para ele, isso é tão importante quanto aquilo que ele revela sem a presença da câmara.

Com relação à ética em seu documentário, Coutinho afirma que o maior problema está na relação do som direto à imagem que captou das pessoas, bem como a sua relação com os entrevistados durante ou depois da filmagem. Uma das coisas que Coutinho faz para se redimir do "pecado" do documentário de roubar a imagem alheia é mostrar durante ou depois da filmagem o produto final ou produto em andamento, como foi o caso de *Boca de Lixo* (1993) e *Cabra Marcado para Morrer* (1986).

Outro fato que corresponde à ética e que Coutinho insiste em chamar atenção é a questão da montagem. Para esse documentarista, toda montagem supõe uma narrativa e todo filme sendo uma narrativa supõe o elemento forte de ficção. O que ele tenta preservar na montagem da estrutura dos seus filmes é a verdade da filmagem, como já fora salientado acima. Ele vê esses elementos através da informação da situação da filmagem, de modo que de um lado você tenta manter a verdade da filmagem e, do outro, é obrigado a fazer uma narrativa com elementos de ficção, isso porque há uma construção de personagens, conflitos os quais se resolvem ou não. Então essa dupla dificuldade do documentário ele tenta preservar.

Todo filme é montado. Eu não faço roteiro de escrever tudo o que vai acontecer. Tenho um roteiro que é um mapa, relacionando lugares que devo ir, pessoas que devo procurar, mas na verdade de repente as pessoas que encontro por acaso são mais importantes do que se encontro propositalmente [...] É difícil interessar uma pessoa durante uma hora e meia. por isso é preciso privilegiar a verdade da filmagem na estrutura [...] Então a preocupação começa aí: em todas as entrevistas procurar preservar o mundo cultural daquela comunidade, se é um filme sobre comunidades, ou preservar em cada personagem a verdade entre aspas do que ele quis dizer. E na estrutura geral a preocupação é preservar aquela relação à ética aquela relação com a comunidade que você quis mostrar. (OHATA, 2013, p.41).

Segundo Coutinho, é preciso demonstrar de maneira natural que “isso que filmamos é real, nós estivemos aqui, isso de fato aconteceu”. Na verdade, o que Coutinho tenta mostrar em seus filmes, não é se aquilo que ele filmou outrora fora real, mas as negociações que

presidem uma filmagem: as relações de confronto entre as duas instâncias instaladas em lados opostos da câmera (OHATA, 2013).

Salienta-se que o cinema de Coutinho está ligado ao cotidiano, ao simples. Coutinho não conduz seus filmes para que seus personagens expliquem coisas, mas sim contem histórias do seu cotidiano que tenham a ver com a temática proposta no filme. Isso casa com o que Maturana (2001) afirma quando se pensa que explicar com uma referência como é alguma coisa, independentemente da pessoa. Porém, para esse autor, o ato de explicar e a explicação têm a ver menos com quem explica e mais com aquele que aceita a explicação.

O que mais nos chama a atenção no cinema de Eduardo Coutinho é a constituição rotineira do pensamento cotidiano que aparecem em seus filmes, indo até o próprio senso comum. Coutinho lida com a hegemonia do cinema, dando voz a pessoas únicas e plurais, múltiplos que não se encaixam em classes ou categorias. Os espectadores de Coutinho são levados a reconhecer a sua cultura, sua memória, não de forma homogênea e inflexível, mas de maneira inventada.

Para Roy Wagner (2010), a cultura existe pelo fato de ela ter sido inventada. Segundo esse autor, essa invenção ocorre toda vez e onde quer que algum conjunto de convenções "alienígena" ou "estrangeiro" seja posto em relação com o do sujeito. Assim, a cultura é inventada por meio da experiência e criação da realidade da qual extrai suas características objetivas.

Podemos afirmar, diante de tal explanação, que Coutinho catalisa a invenção da cultura com seus filmes. Podemos ainda pensar em um cinema trans-cultural, defendida por Carla Maia e Luíz Flores (2015, p.12)

[...] em que o prefixo *trans* adquire um forte coeficiente de desestabilização e desidentificação, a impedir o estabelecimento de fronteiras rígidas, ainda que ultrapassáveis, entre as diferentes culturas. Fronteiras que estabeleceriam, de resto, relações indesejadas de poder, pressupostos do olhar, dos corpos e dos povos na figuração cinematográfica.

Nesse sentido, um dos pontos chaves nas discussões que Eduardo Coutinho costumava sempre salientar era a questão do "olhar" no documentário. Percebe-se que esse cineasta buscou ultrapassar as fronteiras que pudessem estabelecer relações indesejadas de poder, por mais que uma câmera demonstre uma forma de poder, através de pressupostos capazes de articular o olhar e os corpos dos personagens, em um determinado lugar de fala figuração cinematográfica.

Compreendemos que o olhar de Coutinho, ao captar o real de forma a deixá-lo “escapar”, mesmo com seu enquadramento fixo e planos fechados, percebe-se que a fala dos personagens cria rimas visuais em nossa mente. Não seria exagero dizer que essa estratégia estética na forma de fazer documentário foi pensada para retirar de nós espectadores em um esforço sistemático para converter automaticamente a palavra em imagem, apenas na nossa mente.

Assim, à medida que os personagens presentes no filme de Coutinho explanam sua fala, um filme único e singular, com imagens, se faz na mente do espectador. Talvez esse cineasta tenha escolhido esta forma de fazer filme para fazer com que a fala traga consigo uma significação ímpar, e para não aprisioná-la na imagem dada na cena.

3.1 JOGO DE CENA – O FALSO COMO POTÊNCIA (NOVAMENTE)

Jogo de cena (2007) é um documentário dirigido por Eduardo Coutinho que se tornou um marco não apenas em sua carreira de documentarista, mas também na forma de se produzir documentários, pois, neste filme, Coutinho aborda uma questão crucial discutida no meio de produção cinematográfica: quais os condutores imperceptíveis que separam os gêneros cinematográficos, documentário e ficção?

O filme se inicia com a foto de um anúncio de jornal, que convida mulheres maiores de 18 anos, residentes do Rio de Janeiro, a participar de um teste para contar histórias. Compareceram 83 mulheres, as quais narraram suas histórias e experiências pessoais, mas apenas 23 foram selecionadas para o documentário. Os depoimentos foram gravados separadamente no Teatro Glauce Rocha, em uma produção onde estão presentes apenas a pequena equipe, o diretor e a mulher que contará a história da vez. Dessas mulheres, algumas eram atrizes reconhecidas nacionalmente: Marília Pêra, Andrea Beltrão, Sarita Houli Brumer e Fernanda Torres, outras eram mulheres anônimas, mas que também encenam.



Figura 6 *Jogo de Cena*: Convite para gravação do filme

Os relatos são histórias de vida desafiadoras, gravidez indesejada, a perda de um filho, separação conjugal traumática. O grande momento do filme é quando percebemos que as histórias contadas, que pareciam ser a história de vida daquela mulher que estava contando na hora a história, começam a se repetir. Em um primeiro momento o espectador deve se questionar:

Quem é a verdadeira dona da história?

Quem está interpretando?

No entanto, a maneira como Coutinho ordena as personagens no filme deixa claro que seu objetivo central é a representação. Para Coutinho, o que interessa é mostrar como aquelas mulheres se portam diante da câmera, não interessa saber de quem é a história, pois ela pode ser de qualquer um, inclusive de nenhuma daquelas mulheres. Pode ser uma história montada ou um roteiro dado pelo próprio diretor.



Figura 7 Jogo de Cena: A entrevista

Para além de tentar definir se *Jogo de Cena* está no gênero documentário, ou ficção, nos interessa aqui perceber a fragilidade da concepção do que é falso e do que é verdadeiro. O filme realiza isso utilizando uma composição categoricamente minimalista, sem personagens com grandes apresentações, sem grandes movimentos de câmera, e sem um roteiro com muitas manobras. No entanto, a configuração de ordenamento e montagem dessas histórias é suficiente para questionarmos a objetividade do gênero documentário e o conceito de verdade.

Coutinho salienta com veemência a questão da verdade da filmagem, pois considera este o elemento principal do seu documentário. Segundo ele, algumas pessoas ao serem filmadas fazem exigências como trocar de roupa, exigem pagamento em dinheiro pelo depoimento, há sempre uma negociação para que o filme seja filmado e os documentários em geral não mostram isso no filme montado. Coutinho fala que ele gosta de fazer coisas, de filmar sobre assuntos genéricos, entrevistando pessoas que corroborem ou não com o seu ponto de vista de modo que a pessoa possa expressar livremente a sua visão de mundo e a sua ideologia.

Percebemos então que *Jogo de Cena* expõe claramente que a única realidade documental que existe é a realidade do filme, arquitetada pelo diretor, consequência do

encontro do diretor e sua forma de narrar, expor ou montar as experiências das entrevistadas, sejam elas propriamente vivenciadas ou somente apropriadas pelas atrizes.

Para Coutinho, a diferença entre ficção e documentário é sutil, se para que o documentário seja bom ele deve propor perguntas que, quanto mais abertas são melhores, a ficção é exatamente igual, mas tem mecanismos diferentes. Coutinho critica a aura que se criou de que os documentários devem ser didáticos, morais, educativo e, portanto, verdadeiro, assim os documentários que rompem com esse esquema raramente passam na TV. Para este cineasta, o documentário trabalha com o imaginário, assim ele pode ser tão falso quanto a ficção pode ser tão verdadeira.

É importante lembrar que o cinema é uma arte que torna capaz o desfrute da ousadia em sua criação. Sua própria natureza nos deixa livres para poder pensar em um cinema para além de uma linguagem que apenas narre uma história, mas algo falsificante, que proponha pensar, refletir sobre aquilo que se assiste. Por isso, pensamos a importância de um cinema que nos proporcione não uma verdade imposta pela narrativa, mas que nos proporcione esse exercício do pensar.

Ressalta-se aqui que não queremos propagar uma ideia de que cada um tem sua verdade, ou que há uma evolução da descoberta de verdades escondidas e que, aos poucos, nos aproximam da exposição da verdade final. São criações, fabulações que existem, pois estão diretamente ligadas à existência, estão ligadas à potência do falso.

Para Nietzsche (s/d) é da força de existir, da potência de agir que nos recriar em um inconsciente livre e próprio. Pensando o cinema um meio pelo qual se pode expandir a força da nossa existência. Consideramos assim, *Jogo de cena* um filme capaz de romper com um sistema de julgamento que nos acompanha quando assistimos a um filme. Segundo Nietzsche (s/d), o que consideramos como precisão lógica com um encadeamento transparente dos fatos é que pressupomos como critério de verdade. Assim, para esse autor, é por isso que a hipótese mecânica do mundo torna-se desejável e crível, pois o intelecto assenta como critério do que tem de mais precioso, portanto do verdadeiro, o que possui de mais *independente* e mais *forte* em seu poder e saber.

Num mundo que fosse essencialmente falso, a veracidade seria uma *tendência contra a natureza*. esta somente teria significação como meio para alcançar uma *potência superior de falsidade*. Para que o mundo do verdadeiro, do “sendo”, pudesse ser fingido, era mister previamente criasse o homem verídico (e também que este se acreditasse “verídico”). Simples, transparente, nada de contradição para consigo mesmo, durável, sempre igual, sem pecados nem astúcias, sem véu nem dissimulação: um homem dessa espécie concebe um mundo do ser à sua imagem e o chama “Deus”. Para que a veracidade seja possível impõe-se que a esfera do homem

seja nítida, pequeníssima e respeitável; impõe-se que o proveito, em qualquer sentido que seja, se encontre do lado verídico. — A mentira, a astúcia, a dissimulação devem despertar espanto... (Nietzsche (s/d, p. 97).

Não obstante, Eduardo Coutinho com *Jogo de cena* nos convida a desconfiarmos da verdade, principalmente quando pensamos em documentário como verdade. Do mesmo modo que Nietzsche (s/d, p. 97) nos instiga a duvidar. “Os valores morais na própria teoria do conhecimento. — A confiança na razão. Por que não a desconfiança? O mundo-verdade deve ser o mundo-bom — por quê?”

Levando em consideração a potência da falsa propaganda por Deleuze (2005), percebemos Eduardo Coutinho como um artista do falso.

Só o artista criador leva a potência do falso a um grau que se efetua, não mais na forma, mas na transformação. Já não há mais verdade nem aparência. Já não há mais forma invariável nem ponto de vista variável sobre uma forma. Há um ponto de vista que pertence tão bem à coisa que a própria coisa não para de se transformar num devir idêntico ao ponto de vista. Metamorfose do verdadeiro. O artista é criador de verdade, pois a verdade não tem que ser alcançada, encontrada nem reproduzida, ela deve ser criada. Não há outra verdade senão a criação do Novo. (Deleuze, 2005, p. 178).

Compreendemos *Jogo de cena*, como Deleuze (2005, p. 181) pensa em um tipo de narrativa que não se refere mais a um ideal de verdade a construir sua veracidade, mas torna-se uma “pseudo-narrativa”, um poema, uma narrativa que simule, ou, porque não, uma simulação da narrativa.

Nesse sentido, pensamos em um Coutinho nômade, pois não apenas em *Jogo de cena*, mas em outros filmes seus, vemos que esse cineasta não faz filme apenas pensando na sua ideia de produção ou finalização, mas no caminho percorrido até a finalização deste. Percebemos que seus filmes são uma convergência do impensável com o imprevisto, que fora conduzido pelo ato criador, fluindo pelo advento de sua inquietude e vontade de fazer arte.

Daniel Lins (2014) apresenta características de um sujeito nômade como alguém que se desenvolve como meio caminho entre suas pulsões inconscientes e determinações culturais, em um lugar de contradições que escapa à consciência e a sua razão. Percebemos que o Coutinho nômade propõe em sua arte a elaboração de uma estética do falso em uma imagem fílmica que se distingue da ideia de documentário dominante, transgredindo fronteiras e dilatando os limites da estética da imagem fílmica. Assim, *Jogo de cena* não fora delineado como uma identidade fixa e estável, mas como um cruzamento de variáveis que potencializam um leque de interações em diversos níveis de subjetivações.

3.2 AS CANÇÕES: UM RITORNELO DESTERRITORIALIZANTE

“Dessa vez é para ir ao encontro de forças do futuro, forças cósmicas. Lançamos, arriscamos uma improvisação. Mas improvisar é ir de encontro ao Mundo, ou confundir-se com ele”
G. Deleuze e F. Guattari

Em quase todos os filmes de Eduardo Coutinho, um dos personagens canta. A música que até então era um recurso eventual, torna-se tema principal de *As canções*, documentário lançado em 2011. Segundo Coutinho, a ideia do projeto era antiga e teria surgido do desejo de fazer um filme só com pessoas cantando músicas. O filme expõe 18 personagens com idade entre 22 e 82 anos que cantam canções que marcaram suas vidas, a medida que explicam também os motivos pelos quais consideram essas músicas importantes.

Esse foi, para Coutinho, o filme mais fácil, feliz e tranquilo que ele fez. A *mise-en-scène* de *As canções* é simples e parecida com a de *Jogo de cena*, analisado anteriormente: em um teatro vazio, pessoas que desejavam participar do filme contando suas histórias entravam de uma audição, onde eram ou não selecionadas. O enquadramento está sempre em *close* e plano médio.



Figura 8 *As canções*: momento de cantoria

A simplicidade como *As canções* é conduzida preenche de entusiasmo o olhar do espectador. Alguns dos personagens aparecem logo de início cantando uma música e, em seguida, contam o que o (a) motivou cantar essa música, contextualizando com sua história de

vida. Também há outros personagens que logo de início já são mostrados iniciando suas falas e em seguida cantam, eventualmente voltando a conversar com Coutinho.

Em *As canções*, o canto torna-se o revelador de uma identidade profunda que é capaz de deslocar-se no raciocínio dos personagens. Isso proporciona ao pensamento muito mais que a inteligência, mas uma intuição bergsoniana, que, segundo Deleuze, (2008, p. 8) “[...] implica uma pluralidade de acepções, pontos de vista múltiplos irredutíveis”. Uma intuição que desenvolve naqueles personagens os seus sentidos sem interrupção e com diversas combinações proporcionadas pela memória que se movimenta, se atualizando a todo o momento (BERGSON, 1999).

Olga Von Simson (2000, p. 64) conceitua a memória como sendo, “[...] a capacidade humana de reter fatos e experiências do passado e retransmiti-los às novas gerações, através de diferentes suportes empíricos (voz, música, imagem, textos, etc.)”. Podemos considerar *As canções* como um suporte não só empírico, mas artístico, capaz de reter a memória daqueles personagens em um filme, de forma que eles associam músicas à sua vida, mediante as provocações de Coutinho.

Esse diretor provoca os personagens sempre com uma pergunta exata na hora de entrevistar, fazendo com que aquelas pessoas busquem na sua memória percepções e sensações do que fora vivido. Para Bergson (1999, p. 31),

Por mais breve que se suponha uma percepção, com efeito, ela ocupa sempre uma certa duração, e exige conseqüentemente um esforço da memória, que prolonga, uns nos outros, uma pluralidade de momentos. Mesmo a "subjetividade" das qualidades sensíveis, como procuraremos mostrar, consiste sobretudo em uma espécie de contração do real, operada por nossa memória.

Percebemos o trabalho da memória evidenciado por Bergson (1999) quando o Gilmar conta a história da música que marcou sua infância. Segundo ele, o que o faz lembrar-se dessa música é que, na infância, ele ouvia sua mãe, que era costureira, ao fazer vestidos de noiva, cantava.

A música Esmeralda, foi... assim foi... eu nem sabia que era tão assim, tinha me marcado tanto. Porque é uma música que eu nunca tinha ouvido no rádio, é uma música que eu ouvia minha mãe cantava. Porque minha mãe ela é costureira, hoje ela tem 85, 86 anos se eu não me engano...

[Gilmar canta]

*Vestida de noiva de véu e grinalda, lá vai Esmeralda casar na igreja
Deus queira que os anjos não cantem pra ela
E lá na capela seu vigário não esteja
Deus queira que a noite, na hora da festa
Não venha orquestra, não venha ninguém
Pra ver Esmeralda, com véu e grinalda*

*Nos braços de outro que não é seu bem
Quem devia casar com ela, era eu, sim senhor
Quem devia casar com ela, era eu, seu amor.¹⁶*

Depois de cantar a música eleita por ele, Gilmar chorou e disse que nunca imaginou que fosse chorar ao lembrar-se do seu passado e principalmente ao cantar essa música. Isso se deve ao fato de que *As canções* não mexem apenas com as lembranças dos personagens, mas também com as sensações introduzidas em sua narrativa.

Para Bergson (1999) nossa memória é ligada por um fio contínuo em uma série ininterrupta de visões instantâneas onde nossa percepção é desmembrada pela multiplicidade de nossas necessidades. Assim, “a afecção é, portanto, o que misturamos, do interior de nosso corpo, à imagem dos corpos exteriores; é aquilo que devemos extrair inicialmente da percepção para reencontrar a pureza da imagem” (BERGSON, 1999, p. 60).

Quando pensamos em algo que já passou, e, além disso, somos provocados por algo exterior, é quando a memória condensa uma multiplicidade de estímulos que nos aparecem juntos, quase que instantaneamente e de forma sucessiva. Para Bergson (1999, p. 73),

Naquilo que chamamos por esse nome [instantâneo] existe já um trabalho de nossa memória, e conseqüentemente de nossa consciência, que prolonga uns nos outros, de maneira a captá-los numa intuição relativamente simples, momentos tão numerosos quanto os. De um tempo indefinidamente divisível.

Percebe-se que a dinâmica permanente da memória é determinante na rememoração de fatos passados, que se dá no presente. É a partir do momento presente que se dá o processo de recordação. Esse movimento de recordação é chamado por Bergson (1999) lembrança.

Na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. Na maioria das vezes, estas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais não retemos então mais que algumas indicações, simples "signos" destinados a nos trazerem à memória antigas imagens (BERGSON, 1999, p. 183).

Em *As canções*, para falar da sua música preferida, Sônia levou consigo uma carta que o ex-namorado escreveu com a letra da música para ela.

Sônia: *Um dia a gente tava sentado na frente da casa da minha tia, eu ele e minha prima, e tinha outras jovens também... ai daí ele escreveu pra mim, porque ele estava me paquerando e ai ele escreveu essa música. Entendeu?*

Coutinho: *E você tinha quantos anos?*

Sônia: *Eu tinha 16 anos, foi em 69. Eu tenho até ela aqui.*

¹⁶ Trecho retirado do filme *As canções* em 13'20''.

Coutinho: *E ele tinha quantos?*

Sônia: *Ele tinha 20.*

Coutinho: *E essa carta... Pena que você não tem ela aí.*

Sônia: *Tenho!* (responde feliz e sorridente) *Quer ver?*

Coutinho: *Quero ver!*¹⁷

Nesse momento Sônia retira a carta da bolsa e a mostra para Coutinho. Além da carta com a letra da música, ela também tinha levado outras cartas que o ex-namorado havia escrito para ela. A câmera mostra em detalhe o papel amassado e a letra cursiva que compunha a carta. A carta aí é concebida como um propulsor, um estímulo externo e a partir dela se produz a afecção em seu esforço atual sobre si mesma (BERGSON, 1999). Isso, pois para Bergson (1999, p. 72), “[...] a *atualidade* de nossa percepção consiste, portanto, em sua *atividade*, nos movimentos que a prolongam, e não em sua maior intensidade: o passado não é senão idéia, o presente é ídeo-motor.”

Esse modo de fazer filme se dá, pois Coutinho afirmou em entrevista que sempre se interessou por entrevistar gente que revive e reinventa o passado. Para Coutinho, no momento em que aqueles personagens se lembram de um passado e o ressuscita em suas falas, isso é mais verdadeiro do que o que fora vivido. A Coutinho não interessa a verdade dos fatos que os seus personagens estão contando, mas a invenção das narrativas, a verdade da ficção, da filmagem, a articulação de performances que seus personagens exprimem no momento da filmagem, performance esta que se estendem ao próprio Coutinho.

¹⁷ Trecho retirado do filme *As canções* em 20'02''

3.3 ÚLTIMAS CONVERSAS – MEMÓRIA: CONSCIÊNCIA NO TEMPO¹⁸

Últimas conversas (2015) foi o filme que encerrou a trajetória cinematográfica de Eduardo Coutinho. Foi o único de seus filmes que não fora montado com seu auxílio, por ter falecido antes disso. Esse filme trata de um documentário com alunos do terceiro ano de escolas públicas do Rio de Janeiro, Brasil. Esse filme seria só mais um documentário de Eduardo Coutinho, mas percebemos que diante dos fatos, essas foram realmente as últimas conversas dele, o que transformou esse em um filme sobre o próprio cineasta. No filme, Coutinho expõe colocações próprias, salientando seus anseios e desejos diante de um filme que, como exposto por ele mesmo, estava fazendo a contragosto. Isso ocorre, pois a montagem feita por Jordana Berg e finalizado por João Moreira Salles privilegiou falas do cineasta desde a primeira cena do filme, demonstrando seu humor, ou mau-humor, crenças, crises, desejos e aflições.

Jordana Berg montou doze filmes de Coutinho, dentre os quais apenas esse último foi montado sem ele. Segundo entrevista concedida ao canal do *Youtube* Curta!¹⁹, ela recebeu todo o material, leu tudo o que Coutinho tinha escolhido, incorporou e começou uma montagem com João Moreira Sales. Nesse momento que eles pensaram em fazer um filme baseado no conhecimento que tinham do Coutinho por terem trabalhado muito tempo com ele.

Assim, eles montaram o filme e o finalizaram, mas acharam que não era justo fazer um filme de Coutinho como se fosse ele. Foi então que Jordana propôs para o João Moreira Sales que eles colocassem um crédito logo no início do filme, onde tivesse o nome dos três, informando ao espectador que este era um filme de autoria compartilhada. Essa foi a maneira encontrada de falar um pouco desse processo que se deu a partir das circunstâncias que aconteceram em torno do filme.

Nesse momento, Jordana afirma que reiniciou a montagem com outros olhos. Ela estava buscando agora o encontro de Coutinho com aqueles personagens, eles consideraram essa atitude mais fiel ao trabalho deste diretor e do que ele acreditava como processo. Então, eles incluíram não o processo ligado a sua partir da, mas ao processo que ele estava vivendo naquele momento da filmagem: seu sofrimento e dúvida se ele era mesmo capaz de fazer aquilo, dúvida sobre o seu real interesse por aqueles personagens e então tudo isso foi incorporado ao filme. Outra coisa que Jordana e João fizeram questão de incluir também foi a sutil relação de Coutinho com a equipe, que era um momento que ele estava muito feliz. Ele

¹⁸ Termo inspirado na frase de Fernando Pessoa: “A memória é a consciência inserida no tempo”.

¹⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ocKoEX2UBfs>

mesmo falava que era um dos momentos que ele mais se considerava feliz, quando estava perto deles, realizando cinema.

Não temos como saber como Coutinho iria fazer a montagem do filme, pois a partir do material bruto filmado, muitos filmes podem ser feitos. Porém, diante da obra de Coutinho, percebe-se que provavelmente ele não faria a opção de colocar no produto final suas conversas com a equipe, revelando inúmeros sentimentos através de palavras e silêncios. Percebemos que, com seu método próprio, este cineasta interage explicitamente com seus personagens, deixando aparecer sua voz em perguntas inquietantes, e por vezes sua imagem. No entanto, é a primeira vez que Coutinho aparece como personagem do seu próprio filme, expondo suas opiniões em enquadramento exclusivo.

Nos primeiros seis minutos do filme, há uma conversa entre Eduardo Coutinho e a montadora Jordana Berg, em que ele, sentado na cadeira do entrevistado, no cenário do documentário, desabafa em uma fala angustiante, em uma conversa gravada no quarto dia de filmagem, acerca da sua crise de filmar este documentário:

*O que que é memória de uma pessoa de 16, 18 anos?
É tão complicado sabe?
Não é porque você, é na memória do tempo deles... é um mundo que...
E daí eu queria fazer um troço sobre porque se conversa e não consigo fazer nenhum e nem outro.
Esse é que é o dilema, entende? E que não tô conseguindo e realmente é melhor não fazer do que fazer um filme de 70 minutos que você não acredite.
É muito pouco tempo. Se fosse teatro daria... você fecha aqui e fica cinco dias fechado, é uma experiência psicológica que tudo você pode fazer.
Cinema? O que você pode fazer? A pessoa fica uma hora e meia aqui no máximo, e daí chega e vem toda armada. Vem toda armada, né à toa que é maquiada entende?
E daí você quebra, você quebra dizendo o quê? Filho da puta! Ou dizendo, Maravilhoso!
Putá que pariu. Como é que vai quebrar²⁰?*

O cenário do filme é uma sala de aula vazia. Nela Coutinho entrevista nove jovens oriundos de escola pública do estado do Rio de Janeiro, Brasil. O diretor deixa claro no início do filme que se arrependeu de não ter filmado com crianças. "*Com criança eu acho que tudo seria... Criança não precisa fingir, entende? Criança: ela produz, as grandes questões*". No entanto, a partir de um contrato feito com o governo do estado, ele resolveu filmar *Últimas conversas* (2015) tendo como personagens principais adolescentes, a fim de captar depoimentos sobre esse momento da vida que estão deixando a escola, prestes a ingressar em uma faculdade.

²⁰ Trecho retirado do filme *Últimas Conversas* em 0'45''.



Figura 9 *Últimas Conversas*: O cenário

Em *Últimas Conversas* (2015), percebemos nos depoimentos dos personagens um cenário socioeconômico comum: jovens advindos de famílias pobres. Por se tratar de jovens oriundos de escola pública, pertencentes às camadas mais pobres daquela cidade, quase todos negros, percebemos um drama forte em seus depoimentos. Os temas são recorrentes nas falas: família, mágoas, dificuldade financeira, desilusão amorosa, brigas de família, *bullying* na escola, preconceito racial e, inclusive, um possível assédio (pois não ficou realmente claro no filme), são alguns dos sensíveis assuntos abordados pelos personagens. Os depoimentos impressionam.

São nove jovens entrevistados com idade entre 16 e 18 anos, iniciando a vida e já possuem muitas memórias de mágoas e ressentimento. Esses jovens não queriam apenas ser entrevistados no filme, mas precisavam desabafar, falar para Coutinho e para nós espectadores seus sentimentos. Para tal, lançaram mão de suas poesias, diários, músicas e fotos, que eram mostradas ao diretor em meio à insegurança juvenil, entre risos e lágrimas.

Levando em consideração a forma como o filme fora montado, no início do filme Coutinho esta irreconhecível, fazendo afirmações genéricas, intervindo em demasia, coisa que ele sempre criticou. Quando entrevista Tayna, sua primeira personagem, ele inicia dizendo que irá fazer perguntas que podem parecer incoerentes, mas ele precisava saber. Quando ela fala do *bullying* que sofreu na escola ele afirma que

“Toda infância é um pouco cruel. [...] a adolescência também é cruel”

“A vida provoca medo e sofrimento [...] viver é sofrer, é passar por isso²¹”.

Em sequência, ao iniciar a entrevista com Bruna, Coutinho fala que vai fazer algumas perguntas e ela só tem que responder, podendo ser mentira ou não, porque

²¹Trecho do filme *Últimas Conversas*8’42”.

"[...] jovem é complicado porque vive, mas não tem lembrança porque não morreu ninguém, ainda não amou em geral²²".

Esse tipo de intervenção surpreendeu aos conhecedores do cinema de Coutinho: ele usa pouco as perguntas vagas que sempre fez em seus filmes e quase nunca pede que os entrevistados expliquem melhor suas falas, sendo muito mais direto e, por vezes interrompendo a fala dos personagens.

É apenas a partir da terceira entrevista em diante que Coutinho começa a ser mais o Coutinho que conhecemos. Sendo mais solícito com os jovens, parecendo mais interessado, e até mais bem humorado com o uso de piadas, e xingamentos, como de costume em seus documentários.



Figura 10 *Últimas Conversas*: a entrevista

O sétimo depoimento é o de Thiago Theodoro e é o que nos chamou mais atenção. Coutinho inicia a conversa perguntando-o: *Você não acha que a vida, a vida humana, é uma coisa muito esquisita?* Thiago responde que acha que a vida é mais complexa do que se pode imaginar, salientando que seu pior medo era o de ficar sozinho e declara ao diretor suas perspectivas platônicas do que seria o amor. Na conversa Coutinho afirma,

"[...] Você ama e morre, não existe ou [...] Isso é que é a vida. Ama e morre, é vida e morte, não vida ou morte. Não existe as duas coisas separadas assim²³".

Thiago surpreendentemente afirma, *"[...] quando você entende o que é a vida, você não quer mais viver."* Essa afirmação acompanha oito segundos de silêncio e segue com um curioso diálogo sobre a morte, e novamente, sucede um silêncio de catorze segundos, o mais

²²Trecho do filme *Últimas Conversas* 15'39".

²³ Trecho retirado do filme *Últimas Conversas* em 59'01".

longo do filme, que segue com uma discussão sobre o silêncio, quando Thiago diz,

Thiago [...] *o silêncio ficou estranho*
Coutinho [...] *mas o silêncio tem que ficar estranho, o silêncio é mais estranho que a vida*²⁴.

Talvez aí esteja uma das mais inquietantes discussões do filme, já que em sua fala inicial do filme Coutinho diz querer fazer um filme de silêncios.

Mesmo com as falas dos nove jovens entrevistados neste filme, privilegiamos aqui a fala do próprio Eduardo Coutinho que, como já mencionado, torna-se personagem do seu filme. Vemos, literalmente, Coutinho por seu filme, ouvimos suas ânsias e desejos através do espelho do cinema. Um senhor grisalho, com voz comprometida e trêmula, em decorrência dos anos de fumante e mesmo assim, com um cigarro na mão.

Assistimos a fala de um diretor em crise, preocupado, inconformado e angustiado. Quando, ao conversar com Jordana Berg, sobre seu arrependimento de não ter feito o filme com crianças e sim com adolescentes: "[...] *Jovem é uma coisa que já [...] entendeu? Ele já vem moldado [...]*". Além disso, Coutinho usa algumas expressões que nos comove pois todos sabemos que ele já havia partido. Por exemplo,

[...] *É demasiado tarde, momentaneamente ou para sempre tenho a ligação de que eu perdi a ligação com o mundo que eu tinha, ou podia ter tido, ou posso ter tido, daí o fim, "[...] Ter fé é difícil. Recuperar a fé é muito difícil*²⁵".

Percebendo as preocupações de Coutinho, entre falas gaguejadas, silêncios e perguntas, temos acesso a um Coutinho que não tínhamos conhecido até então. Levando em consideração que a filmografia desse diretor é uma memória em forma de cinema, memória esta que é capaz de ser compartilhada e incorporar novos sujeitos, observamos Coutinho como agente imprescindível na criação de subjetividades.

Podemos afirmar isso, pois, segundo Bergson (1999), a memória tem uma relação direta com as imagens, sendo elas estáticas ou em movimento. Isso ocorre porque "Os objetos que cercam meu corpo refletem a ação possível de meu corpo sobre eles" (BERGSON, 1999, p. 15). A relação corpo e imagem é muito mais que uma relação de causa-efeito, representa o princípio para entendermos as formas de criação das imagens e, mais tarde, identificarmos os aspectos constitutivos neste filme.

²⁴ Trecho retirado do filme *Últimas Conversas* em 60'06".

²⁵ Trecho retirado do filme *Últimas Conversas* em 2'03".

CAPÍTULO 4 – ESTÉTICAS DO CINEMA CARTOGRÁFICO

“Sem linguagem nova não há realidade nova”

Glauber Rocha

Quando propusemos discutir um cinema cartográfico, logo pensamos em algo que está inerente ao cinema e que particulariza um filme: a estética. Ao pensarmos em um cinema cartográfico, percebemos que este não segue uma ordem de reprodução de algo que já está oferecido estruturalmente. Ao contrário, esse é um cinema que é conduzido por uma conexão heterogênea, em tessituras que se conectam, sem uma ordem pré-posta de começo e fim.

Theodor Adorno (1970) se ateu a estudar a estética a partir da perspectiva da cognição, de modo que este autor possui um livro inteiramente dedicado a este tema²⁶. Apesar de não considerarmos neste estudo a estética sobre este ponto de vista, consideramos importante observar como Adorno expõe sua teoria. Este autor expõe que a arte, enquanto ao seu caráter eloquente, a qual não deve estar vinculada à racionalidade instrumental. Para ele, a natureza da arte tem como objetivo a produção de sentido histórico, que cria uma relação diferente perante a sociedade e não meramente instrumental. Isso, pois a arte está intimamente ligada com a realidade histórico-social em que foi produzida.

Para Adorno (1970, p. 68),

A arte é refúgio do comportamento mimético. Nela, o sujeito expõe-se, em graus mutáveis da sua autonomia, ao seu outro, dele separado e, no entanto, não inteiramente separado. A sua recusa das práticas mágicas, dos seus antepassados, implica participação na racionalidade. Que ela, algo de mimético, seja possível no seio da racionalidade e se sirva dos seus meios, é uma reacção à má irracionalidade do mundo racional enquanto administrado. Pois, o objectivo de toda a racionalidade, da totalidade dos meios que dominam a natureza, seria o que já não é meio, por conseguinte, algo de não-racional. Precisamente, esta irracionalidade oculta e nega a sociedade capitalista e, em contrapartida, a arte representa a verdade numa dupla acepção: conserva a imagem do seu objectivo obstruída pela racionalidade e convence o estado de coisas existente da sua irracionalidade, da sua absurdidade.

Nesta tese, compreendemos o conceito de estética como um acontecimento, um sentimento que resulta da sensibilidade, gerando, assim, sentido. Apropriamos-nos da estética no sentido que Walter Mignolo (2010) afirma como sendo um termo que se origina do grego antigo, mas que sofreu modificações nas línguas modernas europeias. Para esse autor, a estética tem seu significado em torno de vocábulos como sensação, processo de percepções, sensações visuais, gustativas e auditivas.

²⁶ ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1970.

Mignolo (2010) afirma que foi a partir do século XVII que o conceito *aesthesis* passou a significar “sensação do belo” e é nesse momento que nasce a estética como teoria e o conceito da arte. Concomitantemente enquadra-se enquanto prática. Para Mignolo (2010), ao tornar essas duas concepções como algo relacionado ao âmbito cognitivo, houve a colonização da *aesthesis*, pois se *aesthesis* é um acontecimento comum a todos os organismos vivos que possuam sistema nervoso, ao tratar a estética enquanto disciplina, fazemos com que ela se torne uma versão ou teoria particular de sensações relacionadas com a beleza. Isso, pois não há nenhuma lei que torne necessária a relação entre *aesthesis* e beleza.

Em paralelo a essa concepção, Aumont (2012 p. 15) considera que “[...] a estética abrange a reflexão sobre os fenômenos de significação considerados como fenômenos artísticos.” Assim, para este autor, a estética do cinema é o estudo do cinema como arte, o estudo dos filmes como mensagens artísticas, a qual subentende uma concepção do “belo”, do gosto e do prazer do espectador. Nessa linha, Aumont (2012) apresenta a estética do cinema em dois aspectos: o primeiro é uma vertente geral que considera o efeito estético próprio do cinema, a segunda é uma vertente específica centrada na análise de obras particulares.

Considerando o cinema como uma instituição, uma indústria de produção de significado com diferentes abordagens é que nossa concepção de estética não é de disciplina conceitual com objetos, métodos e escolas. No entanto, iremos dialogar diretamente com a estética desde a concepção de Jacques Rancière (2000, p. 505).

Para mim, a palavra "estética" não designa uma disciplina. Não designa uma divisão da filosofia, mas uma idéia do pensamento. A estética não é um saber sobre as obras, mas um modo de pensamento que se desdobra acerca delas e que as toma como testemunhos de uma questão: uma questão que se refere ao sensível e à potência de pensamento que o habita antes do pensamento, sem o conhecimento do pensamento.

Segundo Gérard Betton (1987), quando se faz um filme ocorre a organização de uma série de elementos espetaculares, os quais são capazes de proporcionar uma visão estética, individual, incomum, objetiva, subjetiva ou poética do mundo. Diferentemente de um romance literário, que se utiliza de palavras para formar um enredo, um filme é feito com coisas, imagens, sons, em uma linguagem particular e que cabe a nós, espectadores, interpretar ou não o que o cineasta está nos oferecendo.

Quando pensamos em trabalhar as relações que o cinema tem com a cartografia, bem como a possibilidade de criação de um cinema cartográfico, verificamos que o norte americano Tom Conley, em 2007, publicou o livro *Cartographic Cinema*, onde ele discute a ideia de que em quase todo filme há um mapa o qual fornece informações, que mexe com

nossa imaginação. Para esse autor, o mapa propicia uma narrativa, mas também, dividindo nossa atenção, proporciona um devaneio fazendo com que nossos olhos olhem para dentro, em nossas próprias geografias, e para fora, para percorrer sobre o espaço filmico.

A associação que Conley (2007) faz do cinema com a cartografia é que, assim como um mapa, imagem cinematográfica possui uma linguagem multifacetada composta por sinais que não transcrevem seu discurso, mas nos oferece várias entradas para percepções diferentes e únicas. Para esse autor, tanto os mapas quanto os filmes são poderosas ferramentas ideológicas que trabalham em associados entre si. Cabe ao espectador ver como os mapas são implantados nos filmes e com quais efeitos e consequências.

Esse autor propõe a ideia de que filmes em que os mapas aparecem nos colocam em uma bilocalidade, a qual nos seduz em acreditar que somos naturalmente no mundo e são adequados em relação às imagens em movimento que estamos processando. Assim, a imagem cinematográfica, como um mapa, pode ser decifrada de várias maneiras, essa é a principal conexão que Conley (2007) faz da cartografia com o cinema.

Of vastly different historical formation, cinema and cartography draw on many of the same resources and virtues of the languages that inform their creation. A film can be understood in a broad sense to be a “map” that plots and colonizes the imagination of the public it is said to “invent” and, as a result, to seek to control. A film, like topographic projection, can be understood as an image that locates and patterns the imagination of its spectators. When it takes hold, a film encourages its public to think of the world in concert with its own articulation of space. (CONLEY, 2007, p. 01)²⁷.

Segundo Conley (2007), tanto o incrível poder e atração do cinema quanto os espaços que criamos através dele devem à nossa capacidade de inspirar em nós toda essa gama de sensações e reações perturbadoras. E, ao mesmo tempo, um mapa em um filme postula um paradoxo dominante que está na base da ideologia, tornando nesta forma a maioria das narrativas filmicas a uma retórica de invisibilidade. Em um filme, um mapa situa e intensifica, mesmo de forma flagrante, a relação mascarada pertencente ao cinema. Os mapas em filmes muitas vezes trazem para a imagem um histórico que não é cinematográfico; eles são escritos em códigos e sinais que não são os de filme.

²⁷“De formação histórica, cinema e cartografia muito diferentes, se baseiam em muitos dos mesmos recursos e virtudes das línguas que informam a sua criação. Um filme pode ser entendido em um senso amplo como um “mapa” que engloba e coloniza a imaginação do público que é convidado a “inventar” e, como resultado, procurar controlar. Um filme, como uma projeção topográfica, pode ser entendido como uma imagem que localiza e mostra a imaginação de seus espectadores. Quando se apodera, um filme encoraja seu público a pensar no mundo em conjunto com sua própria articulação do espaço.”

Assim, o cinema cartográfico para Conley (2007) está associado à inserção de mapas na cenografia fílmica, o que, segundo ele, está relacionado a uma alegação de uma cartografia estética. Para esse autor, nessa época, iniciou-se uma política de autores, para situar o seu filme no lugar das táticas de sobrevivência e reivindicação do cinema pós-Segunda Guerra. Envolvia-se em uma escritura da história, através da qual sua estética estava diretamente ligada a questões políticas.

Aqui não pensamos no cinema cartográfico apenas conectado à questão do aparecimento de mapas em filmes que possam nos deslocar em interpretações temporais. Compreendemos que um filme cartográfico é aquele capaz de tornar possível o movimento de sensibilidades através de uma estética em movimento, a qual procura a criação de um filme a partir da captura de forças não pensáveis em si mesmo. Portanto, um filme cartográfico não provoca uma identidade sintética formal, de modo a assegurar uma inteligibilidade contínua do discurso, mas é um cinema molecular desterritorializado diretamente ligado as linhas de fuga capaz de compor agenciamentos e devires que provocam e estimulam a nossa função fabuladora.

O cinema enquanto arte traz consigo, a partir da expressão simbólica de conteúdos, a formação cultural de indivíduos e grupos sociais. Ao conectar sentidos nas experiências que marcam imaginários e trajetórias de vida, o cinema cartográfico possui um potencial estético que compõe a formação criadora em posições que possibilitem a fruição do pensamento em sua potência fabuladora.

O conceito de fabulação foi inicialmente pensado pelo filósofo Henri Bergson. Para falarmos de fabulação, antes temos que adentrar nos conceitos de inteligência e instinto, também teorizados por este autor. Bergson (1978) contrapõe a ideia de inteligência a instinto. Sobre a inteligência, Bergson (1978, p. 87) afirma que a sociedade tem sua maneira de ser que lhe é própria, e, portanto, esta é sua forma de pensar. Segundo esse autor, é por isso que admitimos sem contestação a existência de representações coletivas, depositadas nas instituições, na linguagem e nos costumes. Esse conjunto constitui a inteligência social, complementar das inteligências individuais. Dessa maneira, a sociedade se representa observando o indivíduo como uma abstração, e o corpo social como a única realidade.

Sobre instinto, Bergson (1978, p. 92) considera ser um lugar no espírito em que surgem “imagens fantásticas”. É o instinto virtual que provoca mecanicamente uma conduta comparável, por sua utilidade, à que sugerem ao homem, inteligente e livre, imagens quase

alucinatórias, mas evocar assim fatos divergentes e complementares que culminam de um lado em instintos reais e, de outro, em instintos virtuais.

No entanto, segundo Bergson (1978), não devemos esquecer que resta uma borda de instinto em torno da inteligência, e que há uma faísca de inteligência no fundo do instinto. Inteligência e instinto estão implicados um no outro, de maneira que se recuarmos ao mais remoto passado, encontraremos instintos mais aproximados da inteligência e vice-versa.

As duas atividades, que estariam interpenetradas a princípio, tiveram de dissociar-se para crescer; mas alguma coisa de uma continuou ligada à outra. Coisas semelhantes se diriam de todas as grandes manifestações da vida. Cada uma delas apresenta o mais das vezes, em estado rudimentar, ou latente, ou virtual, os caracteres essenciais da maior parte das demais manifestações. (BERGSON, 1978, p. 98).

Para Bergson (1978, p. 134), a inteligência é, pois, necessariamente vigiada pelo instinto, ou antes, pela vida, origem comum do instinto e da inteligência. Instintos intelectuais são representações constituídas pela inteligência naturalmente, para se garantir graças a certas convicções contra determinados perigos do conhecimento. Assim, pensamos uma estética cartográfica como uma política do ser que busca os desejos do inconsciente.

Desse modo, consideramos que a estética cartográfica está diretamente conectada a função fabuladora refletida por Bergson (1978, p. 99) como a “virtualidade de instinto” ou o resíduo de instinto que subsiste em torno da inteligência, de modo que este produza o mesmo efeito: ele não pode atuar diretamente, mas, dado que a inteligência opera sobre representações, suscitará "imaginários" que resistirão à representação do real e que conseguirão, por meio da própria inteligência, contrapor-se ao trabalho intelectual. Para Bergson (1978), é essa virtualidade de instinto que está na origem da fábula, da literatura e das mais variadas artes humanas, inclusive do cinema.

Nota-se que a noção de Henri Bergson de fabulação tem um sentido político e social. Já o filósofo Gilles Deleuze se servirá do conceito bergsoniano de fabulação com um contorno estético, ético e político, o qual é retomado em diversos momentos de suas obras. Segundo Deleuze (1997, p. 13), não há literatura sem fabulação, [...] a função fabuladora não consiste em imaginar nem em projetar um eu. Para Deleuze, a função fabuladora leva ao limite da linguagem, e seu limite não está fora, ele é o seu fora: e feito de visões e audições não-linguageiras, mas que só a linguagem torna possível (DELEUZE, 1997, p. 9).

Em sua teoria, Deleuze (1997) não só transfere toda a potência da função fabuladora à arte, mas, ao mesmo tempo, a liberta dos compromissos assumidos com as filosofias da história, anteriormente pensados por Bergson. Para Deleuze, a fabulação difere

estrategicamente da história material das causas e dos efeitos para relançar o movimento ou traçar uma linha de fuga. Esse pensador percebe a fabulação como uma máquina de expressão que extravasa diante do momento histórico para fazer com que entremos em uma linha de transformação com vista a uma terra por vir.

Compreendemos que o cinema cartográfico traz consigo a fabulação como um movimento estético onde, a partir da linguagem cinematográfica, propicia a reconfiguração dos territórios que nos atravessa e nos habita intempestivamente. O cinema cartográfico é aquele capaz de metaforizar o momento da fuga criativa do diretor, diante do movimento de uma estética também cartográfica. Afirmamos isso, pois, para Deleuze (1997), fabular é criar um pensamento novo, e o novo, segundo ele, é uma coisa que não está na moda, o novo é inesperado, é algo que espanta as pessoas. A fabulação aparece em Deleuze como uma língua, uma nova língua um sistema em perpétuo desequilíbrio.

Segundo Deleuze (1997), as obras-primas são sempre escritas em uma espécie de língua estrangeira. Para ele, um estilista é alguém que cria em sua língua uma língua estrangeira. O estilista faz a sintaxe sofrer um tratamento deformador, de contorção necessária. O estilista faz com que se leve qualquer linguagem até um tipo de limite: ela mesma. Por exemplo: o limite extremo que a separa da música e produz uma espécie de música. Quando conseguimos essas duas coisas, se houver necessidade delas, isso é um estilo. Aqui chamaremos de estética.

Para Eduardo Pelejero (2008, p. 73),

Fabular não é uma utopia, mas a possibilidade de alcançar uma linha de transformação, através da expressão, em situações históricas que fazem aparecer qualquer mudança como impossível. Não se fabula uma verdade política universal, mas apenas uma estratégia singular não totalizável. Fabular não responde à necessidade de integrar todas as culturas, todas as formas de subjetividade e todas as línguas num devir comum, mas apenas à necessidade estratégica de salvar da alienação uma cultura, para permitir o florescimento de uma subjetividade, para arrancar do silêncio uma língua. Não é uma solução para tudo nem para todos (e esta é a sua debilidade), mas pode ser o único para alguns (e esta é a sua potência). Não a arte (técnica) do possível, mas a arte (transformação) do impossível.

Para Deleuze (1997), a potência fabuladora está em desenhar comunidades aleatórias, confundindo ritmos de vida e gestos de adaptação ao mundo, colocando os papéis habituais em xeque ao retirar peso da matéria e lançar-lhe de volta ao jogo da fabulação. Segundo Pelejero (2008), para Deleuze, fabulação é um problema político da alma individual e coletiva, onde o artista, o escritor, o filósofo, clamam por um povo do qual têm necessidade, e em cuja expressão uma gente dispersa nas mais diversas condições de opressão pode chegar a

encontrar um vínculo aglutinante ou uma linha de fuga.

Compete a função fabuladora inventar um povo. Não se escreve com as próprias lembranças, a menos que delas se faça a origem ou a destinação coletivas de um povo por vir ainda enterrado em suas traições e reneгаções. [...] Precisamente, não é um povo chamado a dominar o mundo. É um povo menor, eternamente menor, tomado num devir-revolucionário. Talvez ele só exista nos átomos do escritor, povo bastardo, inferior, dominado, sempre em devir, sempre inacabado. Bastardo já não designa um estado de família, mas o processo ou a deriva das raças. Sou um animal, um negro de raça inferior desde a eternidade. É o devir do escritor. Kafka, para a Europa central, e Melville, para a América, apresentam a literatura como a enunciação coletiva de um povo menor, ou de todos os povos menores, que só encontram expressão no escritor e através dele. Embora remeta sempre a agentes singulares a literatura e agenciamento coletivo de enunciação. (DELEUZE, 1997 p. 15).

Diante de tais colocações, podemos estabelecer o encontro da estética como uma imagem do pensamento. Segundo Deleuze e Guattari (1991, p. 216),

O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações. Para isso, é preciso um método que varie com cada autor e que faça parte da obra: basta comparar Proust e Pessoa, nos quais a pesquisa da sensação, como ser, inventa procedimentos diferentes [...].

Com essa afirmação, Deleuze e Guattari (1991) nos colocam diante de uma obra de arte no sentido de “é isso, aí está”. Seria uma obra que sua produção é de pensamento e devires que é a potência comum de vida, de organismo e de obra.

A estética cartográfica canaliza sua atenção não mais na obra, mas no que se sente quando se produz e quando se olha. Isso, pois imprime a partir da ousadia de não conservar a mesma sintaxe, mas de criar uma outra, nos permitindo pensar em um cinema cartográfico.

Convém ressaltar novamente que foi por perceber o cinema de Eduardo Coutinho e Abbas Kiarostami, um cinema aberto a um olhar variado quanto às suas formas de criar filmes, que compreendemos que esta forma de fazer cinema poderia estar associada à teoria cartográfica. Assim, podemos associar os filmes analisados anteriormente à discussão aqui tecida quanto à cartografia e, mais especificamente, com a estética cartográfica.

Quando afirmamos que o cinema destes dois cineastas é um cinema cartográfico é que eles nos colocam em estado de fabulação. Podemos considerar, assim, Coutinho e Kiarostami como detentores de uma narrativa, ou seja, são o canal, capazes de tornar os seus filmes, um objeto de um dispositivo de invenção, e um potencializador de fabulação.

Para Deleuze e Guattari (1992, p. 222-223), um estado de fabulação ocorre, pois, na

arte, há um trabalho intensivo com formas expressivas singulares as quais permitem ao artista “exceder os estados perceptivos e as passagens do vivido”. Esses autores chamam esses estados “perceptos”. A fabulação, então, é considerada uma intervenção onde a narrativa é parte da produção de um percepto.

Fazendo uma correlação entre fabulação e perceptos, fica claro quando Rancière (2000, p. 512) afirma que a estética

[...] designa uma mudança de perspectiva: quando o pensamento da obra não remete mais a uma ideia das regras de sua produção, ela é subsumida sob outra coisa: a ideia de um sensível particular, a presença no sensível de uma potência que excede seu regime normal, que é e não é do pensamento, que é do pensamento que se tornou diferente de si mesmo: um produto que se iguala a um não- produto, um consciente que se iguala ao inconsciente.

Desse modo, percebemos que tanto Eduardo Coutinho quanto Abbas Kiarostami apostam no cinema como uma experimentação, não só estética, mas de pensamento. Esses cineastas admitem o cinema como atitude em um ato criador que estabelece o conjunto de relações em que as sensações desabrocham e edificam um território que lhes é próprio e onde ganham uma face, um estado perceptível e durável.

Fazendo um paralelo entre os filmes *Cópia fiel* e *Jogo de cena*, percebemos que ambos apostam em estética ligada à potência inventiva onde a noção de falso e verdadeiro é arruinada, conduzindo o pensamento à sua capacidade de inovar e inventar. Nas análises realizadas, não buscamos interpretar os enigmas dos filmes, a fim de descobrir quem é quem em uma leitura ilusória do que pretende ser cada obra. Aqui buscamos compreender como o falso é considerado a potência artística que estimula a função fabuladora do pensar.

Ambos os filmes propõem um regime de imagem cristal, em uma imagem tempo direta. Segundo Deleuze (2005, p.165), “O essencial é isso: como o novo regime da imagem (a imagem-tempo direta) opera com descrições óticas e sonoras puras, cristalinas, e narrações falsificantes, puramente crônicas.” Assim, ao mesmo tempo em que a descrição dos fatos dos filmes rompe com a realidade, também torna que a narrativa não tenha a necessidade de remeter ao verdadeiro. Deleuze (2005) pensa em um cinema para além da vontade de verdade, que, assim como a filosofia, pode inventar novos conceitos e pensamentos, e é nesse ponto que os filmes *Jogo de Cena* e *Cópia Fiel* aparecem como mediador da potência do falso, fabulando de novas imagens do pensamento.

Nos filmes *Dez* e *As Canções*, percebemos que ambos os diretores buscaram criar um filme que mantém a sensibilidade e a intensidade na imagem com

personagens fabuladores. São, finalmente, a matéria de que se serve Coutinho para produzir e conservar essas intensidades. Podemos então pensar estes filmes “monumentos”, pois estão relacionados com o que Deleuze e Guattari (2007, p. 217) afirmam.

A memória intervém pouco na arte (mesmo e sobretudo em Proust). É verdade que toda a obra de arte é um monumento, mas o monumento não é aqui o que comemora um passado, é um bloco de sensações presentes que só devem a si mesmas sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra. O ato do monumento não é a memória, mas a fabulação.

Nestes filmes é a fabulação das falas que desfaz, e ao mesmo tempo se faz, compondo um retorno a sensibilidade das falas do filme, o que remete a um território de falas, em um ritornelo infinito. Para Deleuze (1997) o ritornelo está totalmente ligado ao problema do território, da saída ou entrada no território, ou seja, ao problema da desterritorialização.

Percebemos que em *As Canções* Eduardo Coutinho produz um ritornelo desterritorializado, como meta final da música, soltando no mundo do cinema, abrindo o filme para agenciamentos e afecções (DELEUZE, 1997).

A música é precisamente a aventura de um ritornelo: a maneira pela qual a música vira de novo ritornelo (em nossa cabeça, na cabeça de Swann, nos dispositivos pseudo-rastreadores da tevê e do rádio, um grande músico como prefixo musical, ou a musiquinha); a maneira pela qual ela se apropria do ritornelo, torna-o cada vez mais sóbrio, algumas notas, para levá-lo numa linha criadora com isso enriquecida, da qual não se vê nem a origem, nem o fim...(DELEUZE, 1997, p. 90).

Em *Dez*, compreendemos o ritornelo a partir do carro em que o filme se passa, que está o tempo todo em movimento. Talvez a “estética do carro”, (PEREIRA, 2009) que por vezes nos deixa desorientados, pois todo o tempo o filme tem uma mudança de intensidade, tanto nos diálogos quanto na direção, o que mantém sua sedução e o liga a um ritornelo que é territorial.

O ritornelo vai em direção ao agenciamento territorial, instala-se nele ou sai dele. Num sentido geral, *chamamos de ritornelo todo conjunto de matérias de expressão que traça um território, e que se desenvolve em motivos territoriais, em paisagens territoriais* (há ritornelos motores, gestuais, ópticos, etc). Num sentido restrito, falamos de ritornelo quando o agenciamento é sonoro ou "dominado" pelo som — mas por que esse aparente privilégio? (DELEUZE, 1997, p. 115).

Entre ritornelos fabuladores presentes em *As canções* e *Dez*, percebemos a atração de uma dimensão profunda e íntima investida em narrativas intensas que se constroem e se reconstroem, se territorializam e desterritorializam. O que torna isso possível é a constituição

de um território que é próprio de uma estética cartográfica, em uma união entre espaço/tempo que os filmes balizam.

É uma questão de *consistência*: o "manter-se junto" de elementos heterogêneos. Eles não constituem inicialmente mais do que um conjunto vago, um conjunto discreto, que tomará consistência... Mas uma outra questão parece interromper esta primeira, ou cruzá-la, pois em muitos casos uma função agenciada, territorializada, adquire independência suficiente para formar ela própria um novo agenciamento, mais ou menos desterritorializado, em vias de desterritorialização. Não há necessidade de deixar efetivamente o território para entrar nesta via; mas aquilo que há pouco era uma função constituída no agenciamento territorial, torna-se agora o elemento constituinte de um outro agenciamento, o elemento de passagem a um outro agenciamento. (DELEUZE, 1997, p. 116).

Compreendemos que as estratégias narrativas de Abbas Kiarostami e Coutinho são formadas por maquinações, agenciamentos e affectos, em um cinema que se torna território de fabulação com uma estética relacionada com a teoria da cartografia. Em suas narrativas, esses cineastas utilizam o dispositivo do cinema para criar variações estéticas em ritmos que movimentam coisas, pessoas, objetos e falas, de um estado a outro.

Em *Close-up* e *Últimas conversas*, percebemos novamente uma narrativa fabuladora atravessada por um desejo implacável de suprimir os protocolos, através de um elo estético e ideológico construído em torno de um cinema que reconhece suas limitações representativas.

Percebemos que Abbas Kiarostami não buscou delinear em seu cinema uma reunião de temas que pudessem ser tratados em seus filmes. Percebemos isso desde *Close-up* quando este cineasta estava prestes a produzir um filme, mas fora tocado pela história de Sabzian, e então resolveu mudar todo o filme. Talvez possamos pensar a obra de Kiarostami muito mais ligada ao *repouso*, um território intermediário aberto a transversalidades, cruzamentos, devires, multiplicidade, em associações imprevistas tanto no que tange o sensível, quanto no inteligível.

Compreendemos *Close-up* como um filme indefinido, lacunar, pois entre o evento original e sua reencenação existe um vácuo estético, evidenciado pela natureza da filmagem e, depois, pela intervenção dos sentimentos dos próprios atores nas cenas. Como um cartógrafo, Kiarostami consegue dar vida aos fatos derivados da vida real, para uma de uma narrativa fílmica, alimentada e duplicada pela pulsão progressiva do cinema, com seu tempo, espaço e movimento, específicos.

Em *Close-up* o ponto de referência original da história de Sabzian é duplicado, na maneira como os acontecimentos se deram, encontrando-se interligados a uma montagem associativa. Isso produz uma estética de reflexão, uma estética cartográfica, pois não apenas

Kiarostami é o cartógrafo, mas nós enquanto espectadores também nos colocamos neste lugar, pois a todo o tempo tentamos conectar as ações da ficção com o real.

Em *Últimas Conversas* Coutinho mais uma vez aparece como um propulsor das não verdades, um canalizador das relações. Nesse filme percebemos a subjetividade, o tempo, o espaço, o ritmo, tudo em um estilo bem “Coutinho”, em uma estética da relação com o mundo e com o outro.

Podemos pensar o cinema de Coutinho através do conceito de rizoma de Deleuze e Guattari (1995), em uma percepção do heterogêneo, do múltiplo, em uma estética que não está fixa, mas em movimento. Cada vez que um filme é visto, ocorre a fruição e a sensibilização impressas no exercício da percepção, que ocorre devido a agenciamentos promovidos por afecções, mediante elementos estéticos que podem potencializar a sensibilização que, por sua vez, o desterritorializam.

É importante ressaltar que a estética cartográfica refletida aqui não é uma tentativa de enquadrar o cinema de Abbas Kiarostami e Coutinho em um ou outro arcabouço teórico cognoscível e distinguível, ou em uma ou outra corrente ideológica, mas refletir a linguagem cinematográfica de ambos os cineastas em torno de uma pensamento de arte que nos conduz a uma estética onde o cinema reconhece suas fraquezas representativas. Pensamos que a estética cartográfica se revela a um olhar outro, ligado a conexões exteriores e interiores ao mesmo tempo. Seria a “presença da ausência” que Youssef Ishaghpour (2016) expõe.

Talvez possamos pensar o cinema de Coutinho e Kiarostami como um corpo sem órgãos, como um corpo vivo e tão vivo e tão fervilhante que ele expulsou o organismo e sua organização [...] O corpo pleno sem órgãos é um corpo povoado de multiplicidades. (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 43). Pensamos em uma estética cartográfica no sentido de uma multiplicidade de sentidos, de sentimentos, de afectos.

Rancière (2000, p. 505) parece corroborar com essa ideia quando afirma que,

A estética não é um saber sobre as obras, mas um modo de pensamento que se desdobra acerca delas e que as toma como testemunhos de uma questão: uma questão que se refere ao sensível e à potência de pensamento que o habita antes do pensamento, sem o conhecimento do pensamento

Segundo Cíntia Silva (2017) quando falamos em estética, é preciso entendê-la a partir da construção de uma concepção a respeito do que significa pensar e, auxiliá-la a realizar a unificação de dois sentidos: intensidade e individuação. Segundo ela, Deleuze supõe reunir esses dois sentidos da estética para haver uma unificação a fim de pensar um sentido transcendental para a sensibilidade aflorada a partir da estética.

Para Silva (2017), do mesmo modo que os elementos sensíveis se engendram para uma sensibilidade em um processo do sentir, o processo do sentir se constitui uma subjetividade, que pode ser instável, parcial, fragmentária, ou seja, algo que sente e se constitui no sentir. Esse processo acarreta ao fato de que aquilo que é sentido nunca estará pronto.

Portanto, não é apenas o sujeito, ou a subjetividade, que se constitui no ato de sentir e, depois, no ato de pensar, mas também aquilo que depois vai se transformar em objeto para uma sensibilidade, para um pensamento, também é engendrado, produzido e, também precisa ser constituído. E o que vai permitir mostrar como se dá esta constituição é a noção de intensidade. (SILVA 2017, p. 22).

Pensando a estética cartográfica como potência que abrange o sensível e desnuda a representação, deixando apenas o que pode ser sentido. Uma estética que o “movimento se produz como "efeito"” (DELEUZE, 1988 p. 64) e a intensidade é a pura diferença em si (DELEUZE, 1988). Nesse sentido, a estética cartográfica está diretamente ligada ao que este autor afirma quando fala que os sentidos da estética “[...] se confundem a tal ponto que o ser do sensível se revela na obra de arte ao mesmo tempo em que a obra de arte aparece como experimentação” (DELEUZE, 1988 p. 73).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cartografia que apresentamos aqui delineou linhas de encontros que foram construídas e que formam um relevo coberto de vozes capazes de atravessar qualquer fronteira. Cartografar a partir de uma paisagem fílmica nos fez acompanhar, esboçar e, ao mesmo tempo, desmanchar aquele mundo posto no filme, ao passo que criamos outro. Esse outro mundo criado não está no plano das imagens, mas no da palavra escrita e lida até este momento. Aqui criamos palavras e as expressamos para dar sentido a afectos que pediram passagem, e foi mergulhado nas intensidades de um desejo que este texto nasceu.

Quando assistimos filmes não vemos só imagens em movimento, mas uma concepção artística de alguém, seus desejos, paixões e vontades, estampado em um filme de aproximadamente duas horas. Do mesmo modo, quando lemos um texto, também nos deleitamos em palavras, as quais, certamente, foram escritas em cartografias diferentes (no caso deste texto foram muitas). Entre passeios, perambulações e perdas, não apenas quanto à escrita, mas principalmente quanto às leituras que estruturam este texto, focamos aqui em um objetivo principal que foi o de desenvolver perspectivas estéticas a partir de filmes selecionados de Eduardo Coutinho e Abbas Kiarostami do ponto de vista da cartografia, a fim de pensar uma “estética da cartografia”.

Diante dos diversos contrapontos das teorias mencionadas aqui, buscamos refletir o cinema enquanto arte, considerando uma das suas mais potentes características: a estética. A escolha por analisar a estética dos filmes se deu pelo fato de que tanto Eduardo Coutinho quanto Abbas Kiarostami, cineastas aqui estudados, procuraram, ao longo de suas carreiras, questionar padrões pré-estabelecidos na indústria cinematográfica, explorando novos caminhos estéticos para seus filmes. Isso porque, ambos os cineastas inovaram suas obras fílmicas com criações cada vez mais inovadoras do que se estava produzindo na indústria cinematográfica de modo geral.

Abbas Kiarostami com suas criações com os mais variados e improváveis temas e territórios: o julgamento de um falsário que se passava por um cineasta (*Close-up*), uma mulher, um carro em movimento, os passageiros e um diálogo (*Dez*), um ensaio teatral em pleno filme (*Cópia Fiel*). Eduardo Coutinho com sua maestria em entrevistar, conectando as memórias a uma trilha sonora (*As canções*) e ao futuro ainda incerto (*Últimas palavras*), bem como as interpretações – ou não – (*Jogo de cena*) que deixou a cargo do espectador a livre possibilidade de pensar e sentir.

Certamente, essa maneira de fazer filme iluminou os trilhos de quem viesse atrás. Dois cineastas contemporâneos e viventes em sociedades tão diferentes puderam viabilizar uma maneira diferente e única de fazer filme. É importante ressaltar que não foi apenas por predileção e admiração que estes foram os cineastas selecionados para serem analisados neste estudo, mas por compreendermos que há nesta maneira de fazer filme uma postura ética e estética. Observamos um desassossego que imprime o ato criador de uma narrativa cinematográfica singular o que traz em si uma raiz específica para este cinema, que chamamos aqui de cartográfico.

Chamamos o cinema de ambos os diretores aqui trabalhados de cartográfico, por ele ser múltiplo, os sujeitos não são unos, os objetos não são unos. Há em seus filmes um claro rizoma, sem pontos ou posições hierárquicas, sem começo, meio ou fim. Como em uma raiz, seus filmes possuem somente linhas, situadas em um plano que pode ser iniciado e rompido em qualquer lugar. Um filme-rizoma que não segue um modelo estrutural ou gerativo, mas nos conecta com elementos de outra ordem.

Outra característica observada no cinema destes cineastas é sua territorialização, desterritorialização e reterritorialização da história em si. O que acontece é que o tempo de duração do filme vai além do tempo de exibição e se torna invisível e silencioso dentro de nós. Entre as linhas de fuga nossos afectos se movimentam tornando nossa sensibilidade ainda intensa. Chamamos este cinema de cartográfico, pois afasta a existência de um eixo genético ou estrutura profunda e tampouco busca seguir a ordem da reprodução. O que observamos é a criação de um cinema-rizoma que, a partir das conexões e heterogeneidade, com tramas, em conectividade, afasta da ideia dicotômica bom-mau. Um cinema cartográfico, pois se posiciona sem uma ordem estabelecida de começo, meio e fim, e é neste viés que percebemos a estética permeada nos filmes analisados.

Podemos, assim, falar em uma "estética cartográfica" por se tratar de um cinema-intervenção o qual acompanha processos, dissolve o ponto de vista de quem cria a partir dos múltiplos olhares do espectador, suscitando novas e potentes fabulações. A premissa principal é o "cinema incompleto", onde é o espectador que deve construir a história fílmica a partir de dados elementares contidos no filme, usando sua percepção sensorial ótica e sonora.

Percebemos, então, que tanto Coutinho quanto Kiarostami romperam com o enquadramento do seu objeto em um determinado paradigma pré-determinado, construindo assim suas narrativas a partir do diálogo com o universo que quer apresentar em seus filmes.

É aí que o espectador se depara, dentre outras coisas, com a ruptura da ilusão de realidade, nos levando à reflexão sobre o próprio cinema e, conseqüentemente, sobre nós mesmos.

Observamos o cinema de Abbas Kiarostami e Eduardo Coutinho como um ato criador que não admite prognósticos ou estimativas, pois suas questões prolongam-se em problemas, e vão no encaço de uma dúvida vital que dura através de todas as respostas, se atentando ao novo, às multiplicidades, e às modificações que nos transtornam. Um cinema feito de agenciamentos, em que o que afeta dá início dentro de nós a uma operação inventiva e diversa. Ele se dá nas lacunas, nas fissuras da vida, em linhas de fuga, móveis, intenso, pulsante, traços de errância de todo tipo. Um cinema movediço, que não se finda no produto final, pois está mais próximo a um devir.

Entendemos que um dos principais preceitos neste cinema é o afastamento da dualidade e a proposta do múltiplo que promove a construção do conceito de cartografia em um sentido nômade. Assim como na cartografia, neste cinema tudo é traçado por linhas de fuga onde tudo escapa. Um filme cartográfico que, assim como o devir, nunca é acabado, não se chega ao fim. Por isso, afirmamos que o cinema cartográfico é também uma intervenção que vem a acontecer no plano de forças que o cartógrafo (cineasta) se encontra. Intervir no sentido de fazer uma imersão em um plano de força de modo que, aquele que cartografa e cartografia se dissolvem.

Compreendemos que o cinema cartográfico traz consigo a fabulação como um movimento estético onde, a partir da linguagem cinematográfica, propicia a reconfiguração dos territórios que nos atravessa e nos habita intempestivamente. Percebemos que este cinema está comprometido com a difusão da estética cartográfica aqui defendida, o que permite a fruição de pensadores críticos e apreciadores da sétima arte. Nesse sentido, aprendemos que, ao afirmar que este cinema é cartográfico, este ato mesmo nos coloca em estado de fabulação. Isso porque este pensamento, que aqui o temos como atitude, nos leva a um momento da fuga criativa diante do movimento de uma estética também cartográfica que também compõe este texto.

Podemos considerar, assim, Coutinho e Kiarostami como detentores de uma narrativa capaz de tornar os seus filmes, um objeto de um dispositivo de invenção e um potencializador de fabulação. Isso porque, mediante de narrativa menos dinâmica e sintética, exige uma ativa participação do espectador que a completa, fabula, preenchendo as fissuras da película com seus pontos de vistas trazidos a partir de experiências singulares.

Percebemos que Abbas Kiarostami não buscou delinear em seu cinema uma reunião

de temas que pudessem ser tratados em seus filmes, mas aposta no cinema como uma experimentação, não só estética, mas de pensamento. Estes cineastas admitem o cinema como atitude em um ato criador que estabelece o conjunto de relações em que as sensações desabrocham e edificam um território que lhes é próprio e onde ganham uma face, um estado perceptível e durável.

Compreendemos a obra de Kiarostami como um território intermediário aberto a transversalidades, cruzamentos, devires, multiplicidade, em associações imprevistas tanto no que tange o sensível, quanto o inteligível. Refletimos o cinema de Coutinho numa percepção do heterogêneo, do múltiplo, em uma estética que não está fixa, mas em movimento. Cada vez que um filme cartográfico é visto, é promovida a fruição e a sensibilização impressas no exercício da percepção, que ocorre devido a agenciamentos promovidos por afecções, mediante elementos estéticos que podem potencializar a sensibilização que, por sua vez, o desterritorializam.

É importante ressaltar que a estética cartográfica refletida aqui não é uma tentativa de enquadrar o cinema de Abbas Kiarostami e Coutinho em um ou outro arcabouço teórico, ou em uma ou outra corrente ideológica, mas refletir a linguagem cinematográfica de ambos os cineastas em torno da sétima arte, em uma estética onde o cinema reconhece suas fraquezas representativas e se torna um território em movimento.

Salientamos mais uma vez que este estudo não teve a pretensão de construir uma totalidade de discussão acerca da cartografia, mas apenas reunir um conjunto de caminhos em conexão cujo objetivo foi desenvolver o conceito de cinema cartográfico e estética cartográfica. Pensamos o cinema cartográfico como um cinema em que ao mesmo tempo analisa, descreve, intervém, cria e transcende, de modo que não existe uma ordem nessas ações, pois elas acontecem em um plano em que tudo se comunica.

ANEXO 1

O QUE HÁ POR DENTRO ALÉM DO QUE NÃO ESTÁ POR FORA – PROPOSTA DE UM FILME CARTOGRÁFICO

Pensamos em um filme cartográfico como um instrumento capaz de proporcionar afectos e fabulações, que exploram a imagem ao mesmo patamar que exploram a palavra. Pensamos que este filme nos proporciona cartografias contornadas nos desejos de quem o produz. Conceber um filme em uma estética cartográfica está ligado ao fato de que quem filma, cartografa o sentir de uma subjetividade, a qual também se conecta com os afectos, desejos e subjetividades de quem vê.

Dentre as características de um filme cartográfico, podemos enfatizar o fato de ele possuir a imagem e palavra em pé de igualdade, por isso que nossa proposta aqui é de produção de um filme documentário. A produção de um filme cartográfico, principalmente em se tratando de um documentário, não se constitui em torno de um roteiro escrito cena a cena.

Diferentes de documentários que têm como temática principal fatos históricos ou biográficos podem ser previstos com um roteiro, que desenhem personagens, falas, cenas, paisagens antes do início das filmagens, um documentário criado de forma cartográfica, apesar de ser orientado em função de um assunto a ser abordado pelo diretor do filme, traz consigo a impossibilidade da perspectiva de falas dos personagens. Cada personagem pode (e deve) trazer uma perspectiva diferente do que você pensou na concepção do filme e cada ponto abordado pelo personagem é importante e imprescindível no filme.

Aqui buscaremos trabalhar em uma perspectiva parecida com a que Eduardo Coutinho fazia no que se trata de produzir o filme. Compreendemos que importa menos saber se as falas dos sujeitos personagens do filme são verdade ou não, e muito mais observar como estas pessoas se comportam diante de uma câmera, sendo naquele momento personagens. Assim, buscaremos registrar a verdade da filmagem e não a filmagem da verdade.

A estratégia de pensar como um produto para este estudo a produção um filme cartográfico nos conduziu a um visível desafio. Nesse momento passamos por uma avalanche de inquietações e questionamentos sobre a viabilidade desta produção, e, infelizmente, devido a inúmeros percalços, não conseguimos produzi-lo. No entanto, o desejo foi maior que os contratempos encontrados no caminho e fizemos um roteiro, um projeto de filme, para nos guiarmos na futura produção.

Pensamos no cinema cartográfico como algo que nos proporcione não uma verdade imposta pela narrativa, mas que no exercício do pensar, nos conduza a uma conexão heterogênea de falas e imagens, em tessituras que se conectam, sem uma ordem pré-posta de começo e fim. Por isso, o filme proposto aqui busca privilegiar as falas dos atores sociais de uma comunidade para então discutir uma temática em comum a todos os personagens do filme: o licuri. Quando pensamos em realizar um filme para aplicar as discussões aqui desenvolvidas, tivemos como pano de fundo a comunidade do município de Caldeirão Grande no estado da Bahia a qual possui o licuri²⁸ como o produto de extrativismo local, mais explorado daquela região.

Acreditamos que produzir um filme na perspectiva estética da cartografia, naquela comunidade e tendo ela como a protagonista da história, apresenta aquele território como um terreno fértil para a fabulação. Apesar de reconhecer que o filme possui suas limitações representativas, compreendemos como um canal potencializador, de diálogo, de criação e de intensidade daqueles personagens em suas falas. E é neste sentido que este roteiro vem agregar neste texto uma tessitura de desejo de produção de algo que foi tão intimamente discutido aqui.

²⁸ *Syagrus coronata* é uma palmeira nativa do bioma Caatinga e de toda a costa leste do Brasil. Conhecido como licuri ou oricuri, é um fruto parecido com um coco pequeno.

ROTEIRO DO DOCUMENTÁRIO
“O QUE HÁ POR DENTRO, ALÉM DO QUE NÃO ESTÁ POR FORA”

DURAÇÃO: 20”

LOCAL: CALDEIRÃO GRANDE MUNICÍPIO DO ESTADO DA BAHIA

CENA 01 CHEGADA NA COMUNIDADE. EXT/DIA

É verão. A câmera de dentro de um carro percorre a chegada na comunidade, mostrando as palmeiras de licuri, o chão de terra batida e foca em algumas casas e pessoas.

Som direto.

Transição: aparece o nome do filme “O QUE HÁ POR DENTRO, ALÉM DO QUE NÃO ESTÁ POR FORA”

Trilha musical: cantigas sobre licuri

Time-lapse (amanhecendo)

Transição

CENA 02 PESSOAS COLHENDO LICURI. EXT/DIA

Algumas pessoas estão indo colher licuri, a câmera em plano aberto filma (por trás) as pessoas andando em direção ao local da colheita.

Câmera filma os pés das pessoas andando.

Pessoas chegam com seus baldes para depositar o fruto.

Em plano aberto a câmera filma as pessoas de longe, em seguida em close foca nos rostos, mãos, licuri, mostrar isso em movimento.

EM *OFF* – enquanto as imagens aparecem, concomitante aparece também vozes de pessoas falando um pouco sobre o licuri: sua infância ajudando os pais com a colheita, a importância do fruto para a comunidade.

Antes da cena seguinte (entrevista) mostrar as pessoas retornando com os baldes cheios e o dia já anoitecendo (caso eles fiquem durante todo o dia na colheita).

CENA 03 ENTREVISTA COM DONA NEDINA. EM MEIO A COLHEITA DO LICURI. EXT/DIA.

Dona Nedina está na cena anterior colhendo licuri junto aos seus colegas e é questionada em close:

- Gostaria que a senhora falasse um pouco da relação da sua vida com o licuri?

Capturar toda a fala.

CENA 04 A QUEBRA DO LICURI. COOPERATIVA. INT/LUZ

Plano aberto - pessoas quebrando licuri, tanto na máquina quanto na pedra. A câmera se movimenta, focando no quebrar do licuri e nos rostos das pessoas.

CENA 05 ENTREVISTA COM SR. JOÃO. EM MEIO A QUEBRA DO LICURI. EXT/DIA

Em frente a cooperativa, em close Sr. João é questionado:

- Queria que o senhor falasse um pouco da relação do licuri na sua vida?

CENA 06 MÃE E FILHO (CRIANÇA) NA QUEBRA DO LICURI. COOPERATIVA.

INT/LUZ

Questionar a mãe sobre o trabalho com o licuri passar de geração em geração.

Capturar fala da criança dizendo que gosta do licuri.

Transição.

CENA 07 CRIANÇAS E O LICURI

EM *OFF* – falas de crianças e de senhores dizendo o que elas pensam sobre o licuri ligadas a imagens capturadas na comunidade, closes de rostos. Estas falas não estão ligadas a pessoa que fala, é apenas uma alegoria.

FADE OUT

CENA 08 O ARTESANATO DO LICURI. COOPERATIVA. INT/LUZ FORTE

FADE IN

Plano aberto mostrando uma pessoa fazendo artesanato com as folhas do licuri.

CENA 09 ENTREVISTA DONA SANTA. EM BAIXO DE UMA PALMEIRA DE LICURI.

EXT/DIA

Câmera em contra *plongée*.

Dona Santa é questionada:

Queria que a senhora falasse um pouco sobre a sua vida e o como o licuri é importante para a senhora?

Encaixar um quadro com os produtos que são feitos a partir do licuri (alimentos, artesanato, etc).

CENA 10 EXTERNA TARDE

Time-lapse Anoitecendo a câmera filma as pessoas voltando da colheita do licuri, fixando no horizonte até o por do sol.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1970.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- _____. **Profanações**. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. - São Paulo: Boitempo, 2007.
- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. Tradução de Marcelo Félix. Rio de Janeiro: Texto e Grafia. 2010.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. 1 edição. Porto Alegre: Zouk, 2012.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Caminhos De Kiarostami**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2004.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In **Revista Brasileira da Educação**. No. 19, Jan/Fev/Mar/Abr, Rio de Janeiro: ANPED, 2002.
- CONLEY, Tom. **Cartographic Cinema**. University of Minnesota Press, 2006.
- DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Tradução de Edmundo Fernandes Dias; Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Rio, 2001.
- _____. **Lógica do sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. Pensamento Nômade. Tradução de Milton Nascimento. In: MARTON, Scarlett (Org.). **Nietzsche hoje?** São Paulo: Brasiliense, 1985a. p. 56-76.
- _____. **Cinema 1: A imagem-movimento**. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985b.
- _____. **Diferença e Repetição**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- _____. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, G. ¿Que és un dispositivo? In: **Michel Foucault, filósofo**. Barcelona: Gedisa, 1990, p. 155-161. Tradução de Ruy de Souza Dias. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/7134422/o-Que-e-Um-Dispositivo>, último acesso em 30/01/2017.
- _____. **Bergsonismo**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2008.

_____. **O ato de criação.** Tradução de José Marcos Macedo. Folha de São Paulo, São Paulo, 27 jun. 1999b. Caderno Mais, p. 4.

_____. **Empirismo e subjetividade:** Ensaio sobre a natureza humana segundo Hume. Tradução Luiz Orlandi. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2001.

_____. **Foucault.** Tradução Cláudia Sant'Ana Martins; revisão da tradução Renato Ribeiro. São Paulo. Brasiliense, 2005.

_____. **Proust e os signos.** Tradução de Antonio Carlos Piquet; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense- Universitária, 2003.

_____. **Cinema 2: A imagem-tempo.** Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. **A ilha deserta:** e outros textos. Tradução de Luiz B. L. Orlandi (Coord.). São Paulo: Iluminuras, 2002.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos.** Trad. Eloisa Araújo Ribeiro, São Paulo: Escuta, 1998, 184p.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-édipo**— capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Joana Moraes Varela; Manuel Maria Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr.; Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. **Mil Platôs** — capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Aurélio Guerra Neto; Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. v. 1.

_____. **Mil Platôs** — capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Aurélio Guerra Neto; Ana Lúcia de Oliveira; Lúcia Cláudia Leão; Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. v. 3.

_____. **Mil Platôs**, capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Peter Pál Pelbart; Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997. v. 5.

_____. **Kafka:** por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

ELENA, Alberto. Iluminação Íntima. In: SAVINO, Fábio. CHIARETTI, Maria. **Abbas Kiarostami, um filme cem histórias**, 2016. Disponível em <http://culturabancodobrasil.com.br/portal/wp-content/uploads/2016/03/catalogo-kiarostami-final-site.pdf>, último acesso em 19/02/2018

FERNANDES, Rosana. **ESTUDO** — EM 3 ATOS. 36ª Reunião Nacional da ANPEd, Goiânia, GO, 2013.

FONSECA, T. M. G.; KIRST, P.G. **Cartografia e devires:** a construção do presente. Porto alegre: UFRGS, 2003.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder.** Rio de Janeiro, Ed. Graal, 2000.

_____. **Questions on Geography**. Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977. Edited by C. Gordon. New York: Pantheon. 63–77, 1980.

_____. **A Hermenêutica do Sujeito**. São Paulo. Martins Fontes. 2004.

GALEFFI, Dante; MACEDO, Roberto Sidnei; BARBOSA, Joaquim Gonçalves. **Criar e devir em formação**. Mais vida na educação. Salvador, BA. Edufba. 2014.

_____. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Tradução Ana Lucia de Oliveira e Letícia Claudia Leão. São Paulo: Ed. 34. 1992.

_____. A transversalidade (1964). In: **Psicanálise e transversalidade: ensaios de análise institucional**. Aparecida /S.P: Idéias & Letras, 2004.

_____. As pulses. In: **Cadernos de Subjetividade**, ISSN: 0104-1231, p. 7-13, 2010. disponível em https://cadernosdesubjetividade.files.wordpress.com/2013/09/cadernos2010_baixaresolucao.pdf, último acesso em 01/12/2017.

GUATTARI, F; ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1996.

ISHAGHPOUR, Youssef. Abbas Kiarostami Fotógrafo. In SAVINO, Fábio. CHIARETTI, Maria. **Abbas Kiarostami, um filme com histórias**, 2016. Disponível em <http://culturabancodobrasil.com.br/portal/wp-content/uploads/2016/03/catalogo-kiarostami-final-site.pdf>, último acesso em 01/12/2017

KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo; ESCÓSSIA, Leliana da. **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009. 207 p.

KIAROSTAMI, Abbas. **Abbas Kiarostami**. Tradução de Álvaro Machado; Eduardo Brandão. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

L' ABÉCÉDAIRE de Gilles Deleuze. **Entrevista com Gilles Deleuze**. Edição: Brasil, Ministério de Educação, —TV Escola, 2001. Paris: Éditions Montparnasse, 1997. 1 videocassete, VHS, cor.

LEFEBVRE, Henri. **A produção do espaço**. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: La production de l'espace. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão: início - fev. 2006.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. 205p

LINS, Daniel. Nietzsche: vida nômade – estadia sem lugar. In: MARQUES, Davina; GIRARDI, Gisele; OLIVEIRA JÚNIOR, Wenceslao Machado de (Org.). **Conexões: Deleuze e territórios e fugas e...** Petrópolis, RJ: De Petrus et Alii; Campinas, SP: ALB; Brasília, DF: CAPES, 2014.

MAIA, Carla. FLORES, Luíz. T. In: **O cinema de Trinh T. Minh-ha**. Catálogo Caixa Cultural, 2015.

Disponível em https://issuu.com/luisfelipeflores/docs/cat__logo_trinh_online, último acesso em 11/12/2017

MATURANA, Humberto. **Cognição, ciência e vida cotidiana**. Tradução de Cristina Magro; Victor Paredes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

MELEIRO, Alessandra. **O novo cinema iraniano: arte e intervenção social**. São Paulo: Escrituras, 2006.

MIGNOLO, Walter. **Aisthesis DecolonialArtículodereflección**. Disponível em <https://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/c14/article/view/1224>, último acesso em 03/02/2018

MULVEY, Laura. Abbas Kiarostami: cinema de incerteza, cinema de atraso In: SAVINO, Fábio. CHIARETTI, Maria. **Abbas Kiarostami, um filme com histórias**, 2016. Disponível em

<http://culturabancodobrasil.com.br/portal/wp-content/uploads/2016/03/catalogo-kiarostami-final-site.pdf>, último acesso em 02/10/2017

NINEY, François. Durante o filme, a vida continua... In: SAVINO, Fábio. CHIARETTI, Maria. **Abbas Kiarostami, um filme com histórias**, 2016. Disponível em

<http://culturabancodobrasil.com.br/portal/wp-content/uploads/2016/03/catalogo-kiarostami-final-site.pdf>, último acesso em 17/01/2018

NIETZSCHE, F. **A vontade de potência**. S/D. Disponível em <http://www.afoiceeomartelo.com.br/posfsa/Autores/Nietzsche,%20Friedrich/Friedrich%20Nietzsche%20-%20Vontade%20de%20Pot%C3%Aancia.pdf>, último acesso em 01/02/2018.

OHATA, Milton (Org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2013.

PEREIRA, Georgia C. **Análise do Dispositivo Narrativo Fílmico em Dez**, de Abbas Kiarostami. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Teresina – 14 a 16 de maio de 2009.

RANCIÈRE, Jacques. Existe uma estética deleuziana? In: ALLIEZ, Eric (Org). **Gilles Deleuze: Uma vida Filosófica**. São Paulo, Ed 34. 2000.

ROLNIK, Suely (Org.). **Cadernos de Subjetividade**, Gilles Deleuze, São Paulo: Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP, p. 13-25, jun. 1996.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências**, 13ª ed. Porto: Afrontamento, 2002.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **O Currículo como Fetiche: a poética e a política do texto curricular**. 1ª ed. 4ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

SILVA, T. T. **A arte do encontro e da composição: Spinoza + Currículo + Deleuze.** Educação e Realidade, Porto Alegre (RS), v. 27, n.2, p. 47-57, 2002.

VARELA, Francisco. O desencantamento do abstrato. In **Cadernos de Subjetividade: O Reencantamento do Concreto.** São Paulo. Hucitec, 2003.

VON SIMSOM, O.R. de M. Memória, Cultura e Poder na Sociedade do esquecimento. In: FARIA FILHO, L. M. **Arquivos, fontes e novas tecnologias: questões para a História da Educação.** Campinas, São Paulo: Autores Associados; Bragança Paulista, São Paulo: UnSF, 2000. (Coleção Memória da Educação).

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura.** São Paulo, Cosac Naify, 2010. 256 p.

* * *

FILMOGRAFIA CITADA

8/2. Frederico Fellini. França. 1963.

AS CANÇÕES. Eduardo Coutinho. VídeoFilmes. Brasil. 2011.

BOCA DE LIXO. Eduardo Coutinho. Brasil. 1992.

CABRA MARCADO PARA MORRER. Eduardo Coutinho. Brasil. 1984.

CÓPIA FIEL. Abbas Kiarostami. MK2 Productions. França e Itália. 2011.

CLOSE-UP. Abbas Kiarostami. Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults. Irã. 1990.

DEZ. Abbas Kiarostami. Irã, França. 2002.

EDIFÍCIO MASTER. Eduardo Coutinho. Brasil. 2002.

JOGO DE CENA. Eduardo Coutinho. Bretz Filmes. Brasil. 2007.

O PÃO E O BECO. Abbas Kiarostami. Irã. 1970.

ONDE FICA A CASA DO MEU AMIGO. Abbas Kiarostami. Irã. 1987.

PEÕES. Eduardo Coutinho. Brasil. 2003.

SANTO FORTE. Eduardo Coutinho. Brasil. 1999.

ÚLTIMAS CONVERSAS. Eduardo Coutinho. VídeoFilmes. Brasil. 2014.

UM ALGUÉM APAIXONADO. Abbas Kiarostami. França, Japão. 2012.