REVISTA eixo
revistaeixo.ifb.edu.br

ISSN 2238-5630
Brasília-DF, v. 12, n. 2, maio-agosto de 2023

CINEMA COMO MEIO PARA PENSAR AS PAISAGENS-NARRATIVAS DE UM MUNDO EM RUÍNAS

CINEMA AS A MEANS TO THINK ABOUT THE NARRATIVE LANDSCAPES OF A WORLD IN RUINS

Keyme Gomes Lourenço[1]

[1] Mestre e Doutorando em Educação
Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Uberlândia
Lattes: http://lattes.cnpq.br/8680489981339822
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6516-69311
Email: keymelourenco@gmail.com

RESUMO: Este trabalho é um ensaio que propõe pensar aproximações entre as paisagens e o cinema. Para isso, mergulha-se em narrativas criadas pelo autor, como lambe-lambe e audiovisual para aprender com suas imagens outras formas de pensar as paisagens. Elaboramos as partes do texto a partir das leituras sobre paisagens em ruínas, *assemblages* de Anna Lowenhaupt Tsing (2019) e sobre as narrativas audiovisuais da imagem-tempo de Gilles Deleuze (2007). Para dar força às tessituras, foi cartografado o processo de criação-produção do curta-metragem *A Dança dos Sacos Vermelhos* (2021), onde se pode perceber, em suas camadas, os encontros que habitam as paisagens capturadas na produção, que desvendam mundos e com eles narrativas outras.
Palavras-chave: paisagem multiespécies; imagem-tempo; curta-metragem; camadas; afeto.

ABSTRACT: *This work is an essay that proposes to think about approximations between landscapes and cinema. For this, it dives into narratives created by the author, such as lambe-lambe and audiovisual to learn from his images other ways of thinking about landscapes. We elaborated the parts of the text based on readings about landscapes in ruins, assemblages by Anna Lowenhaupt Tsing (2019) and about audiovisual narratives of the image-time by Gilles Deleuze (2007). To strengthen the textures, the creation-production process of the short film A Dança dos Sacos Vermelhos (2021) was mapped, where one can see in its layers, the encounters that inhabit the landscapes captured in the production, which unveil worlds and with they narratives others.*
Keywords: multispecies landscape; image-time; short film; layers; affection.

Recebido em: 07/11/2022
Aceito em: 13/12/2022

INTRODUÇÃO

Neste ensaio, quero pensar nos encontros e nas vidas que se fazem possíveis a partir deles. Para isso, escolhi ocupar os interstícios livres dos encontros e mergulhar em fabulações, por entender estes como forças que, tanto no cinema quanto nas paisagens, criam narrativas que inauguram mundos, existências, comunidades, coexistências, caminhos, mitos, e contribuem para a "invenção de um povo" no sentido comentado por Deleuze (2007), de que, se necessário, pode-se criar um.

Há algum tempo, enquanto fazia leituras tanto de cinema quanto de antropologia na Pós-graduação em Educação, tive a impressão de que seria possível, de alguma maneira, pensar e estudar as paisagens de maneira virtual por meio das imagens do cinema. Há muitas maneiras de estudar a paisagem, você pode se mergulhar meio a elas, percorrer suas bordas, visitar periodicamente uma paisagem fazendo registros comparativos, coletar uma série de informações e classificá-las. Essas são importantes atividades para conhecer a paisagem.

Porém, minha aposta para tecer este ensaio é que podemos fazer isso com o cinema, assistindo obras cinematográficas. Podemos dizer que este trabalho é um pouco autobiográfico, pois compõe com uma obra cinematográfica produzida por mim, onde conto sobre uma observação feita durante a pandemia de covid-19 de uma paisagem de um terreno baldio. Para confeccionar esta escrita, portanto, já percorremos várias camadas: um filme que conta sobre uma paisagem citadina e uma cartografia das paisagens do filme que conta sobre uma paisagem.

Para construção do texto, contamos com as alianças teóricas do campo da antropologia de Anna Tsing e do campo da filosofia da diferença e cinema, como Deleuze e Guattari, Rolnik e comentadores. A escrita se insere num entre crônica, literatura e voz científica. E por isso muitas partes podem parecer inacabadas, não "redondinhas", com "pontas soltas", e elas podem estar mesmo, livres para fazer outros tipos de conexões. Porém, agora, movimentadas por quem lê.

A escrita aparece em três blocos. No primeiro faço aproximações teóricas com o conceito de paisagem trazido por Tsing (2019; 2022); em seguida apresento os principais conceitos de cinema que Deleuze discute em Cinema II. No terceiro, faço algumas localizações enquanto questões metodológicas e, por fim, apresento as paisagens exploradas por meio de narrativas.

Mergulhando nas paisagens do nosso tempo

> [...] Paisagens são tanto imaginárias quanto materiais; [...] são reuniões de modos de ser em formação [...] (TSING, 2019)

Começo essa parte do texto pensando com a antropóloga Anna Tsing (2019) como se formam as paisagens do nosso tempo. Os seres que estão conectados, em rizoma com o mundo, tecem camadas, constroem narrativas humanas e não humanas que contam sobre perturbações, coordenações e simbioses, e esse movimento, esse estar-junto fazem com o meio "paisagens que nos oferecem o inesperado" (TSING, 2019). Inesperado, porque é muito incomum pensarmos nas paisagens nesse viés da mistura, das coisas ocupando espaços e compondo com eles, outros espaços, micro espaços, microterritórios.

Para Tsing (2019), as paisagens são fragmentos e, por isso, são assimétricas e irregulares. Essa heterogeneidade da paisagem é foco desta pesquisa, por acreditarmos que podemos aprender com as narrativas extraídas das camadas que compõem essas paisagens, acessando assim um lugar privilegiado, digamos, de paisagens-narrativas, que além de contarem e de trazerem histórias dos seres que as criam, dos seus visitantes, das suas jornadas, fazem mundos. Talvez seja isso, de início: as paisagens fazem mundos, por serem também fabricadas.

As paisagens para Tsing (2019) se dão em *assemblage*[1]: composições que são formadas pelas diferentes manifestações da vida no mundo. A autora utiliza o termo assemblage para se referir aos "organismos que podem ser encontrados juntos e agrupados em um lugar" (2019, p. 17). Em outras palavras, são "paisagens multiespécies", histórias de paisagens que envolvem todos os tipos de seres, humanos e não humanos. Pensar assemblage, pensar nesse agrupamento que é feito por inúmeros seres, diferentes, mutantes, trouxe o seguinte questionamento: como podemos combinar paisagens e histórias, em que as diferenças e as multiplicidades inerentes à construção dessas paisagens, permaneçam à vista?

Com essas provocações, pensamos nas reuniões de paisagens, todas elas, e nos modos de estar-com que delas emergem, modos que "moldam o que é possível para todos os outros" (TSING, 2019). Gostamos de pensar nessas camadas históricas que compõem as paisagens, pois nos permitem pensar em uma variedade de escalas, de latitudes e longitudes, de narrativas e anti-narrativas, em tempos outros, distantes e em eventos atuais.

E esse pensar aflorou a importância do tempo para as paisagens. É por meio dele e com ele que as paisagens vão ocupando diferentes formas e relações. Essa entrada do tempo ao estudar as paisagens abriu chances para pensar também o cinema, que, dis-

[1] Desde outras produções acadêmicas utilizando as assemblages como conceito para pesquisa, tenho resistido em traduzir o termo, e utilizado ele somente em Inglês. Uma vez que Tsing (2019, p. 17) comenta que a tradução para o português de "assembleia" reduziria o entendimento de assemblage, que implica o termo a se referir mais aos humanos. Em inglês, esse termo soa mais aberto e inclui em tais reuniões, também seres não humanos.

ISSN 2238-5630
Brasília-DF, v. 12, n. 2, maio-agosto de 2023

cutido à luz da filosofia deleuziana de cinema, tem o tempo como aquilo que traz potência para as imagens e para quem as vê.

O cinema como criador de meios-caminhos

> [...] O bom é a vida emergente, ascendente, a que sabe se transformar, se metamorfosear de acordo com as forças que encontra, e que compõe com elas uma potência sempre maior, aumentando sempre a potência de viver, abrindo sempre novas '' possibilidades". Não há verdade, só há devir, o devir é a potência do falso da vida, a vontade de potência [...] (DELEUZE, 2007).

Todas estas escalas inconstantes de tempo são foco na discussão sobre cinema que Gilles Deleuze propõe em seu livro, *A imagem-tempo: Cinema II* (2007). Para esse escrito, utilizo principalmente os conceitos trabalhados pelo autor no sexto capítulo intitulado "As potências do falso", onde Deleuze discorre sobre as narrativas cristalinas da imagem-tempo, referindo-se, às narrativas do cinema moderno. Fazendo um breve adendo sobre essa "localização" do cinema, entendo que as obras que venho estudando são obras cinematográficas contemporâneas, como a trabalhada neste ensaio. E que, na década de oitenta em que Deleuze escrevia, os filmes aos quais o filósofo fazia menção à sua filosofia eram obras modernas, que hoje, outrora, já são localizadas como obras vanguardas, neorrealistas. Mesmo as obras contemporâneas sendo um tipo de encadeamento de imagem distinto do estudado por Deleuze em *Imagem-tempo*, aposto, para essa escrita, utilizar os mesmos conceitos trabalhados para obras cinematográficas modernas.

As narrativas cristalinas, como comenta Deleuze, são narrativas virtuais (2007, p. 156), elas valem por seu objeto, o substituem, elas o criam e o apagam ao mesmo tempo. Nesse tipo de narrativa da imagem, temos dois tipos principais de comportamentos: *o atual*, também chamado de agora, desconecta-se de seus encadeamentos motores, e *o real* desconecta de suas conexões legais. Já quando a narrativa é *virtual*, ela passa a ser potência, exala atualizações, começa a valer por si própria. A representação nesse segundo tipo vai ficando cada vez mais rarefeita, forçando a produção de novas lógicas e sentidos. E pensamos que as narrativas virtuais são potentes para criarem mundo, devires e trazer encontros frutíferos.

Entendemos como imagem-virtual, a imagem-potencializada integrante e coexistente da imagem-real no circuito de imagens real-virtual e/ou passado-presente, "a imagem atual do presente que passa e a imagem virtual do passado que se conserva: distintas e, no entanto, indiscerníveis" (2007, p. 102), e que a todo momento estão em movimento e nos levam constantemente de uma à outra. Esse movimento faz que não saibamos o que é verdade ou não naquilo que assistimos, o que foi criado pelos e pelas cineastas, e o que foi capturado diretamente do mundo, "sem invenção".

Desta indiscernibilidade do atual e do virtual surgem passos de dança nos pensamentos, e uma nova coreografia é inaugurada a cada atualização, e com ela inaugura-se também uma outra realidade que antes não existia, uma dança nova, ideias novas, pensamentos outros. Passos de dança meio aberrantes assim como os pensamentos.

> A subjetividade é o virtual. O atual é sempre objetivo, mas o virtual é o subjetivo: primeiro era o afeto, o que sentimos no tempo; depois o próprio tempo, pura virtualidade que se desdobra em afetante e afetado, *a afecção de si por si* como definição do tempo. (DELEUZE, 2007, p. 104)

O afeto, palavra latina que para nós significa gostar, ter carinho, cuidado, é convocada como conceito forte da filosofia de Deleuze e Guattari. Para os autores em *mil platôs*, o afeto, toma sentido outro, referindo-se a uma experiência que ocorre no campo das relações intensivas entre corpos. É uma força que circula entre os corpos e produz efeitos que não podem ser reduzidos à representação. Desse modo, os afetos na filosofia da diferença são diferentes das emoções tradicionais sendo fenômenos que não se enquadram em generalidades.

Esses afetos não se limitam às experiências humanas, abrangendo uma ampla gama de estados afetivos que envolvem tanto seres humanos quanto não humanos. Por isso, são interessantes para a pesquisa das paisagens. Eles são forças que afetam e são afetadas (DELEUZE; GUATTARI, 2011), estabelecendo relações complexas entre corpos e gerando diferentes modulações de intensidade, que podem retornar cada vez mais modulações em um circuito. São potências que podem ser mobilizadas de forma criativa e transformadora, capazes de desestabilizar estruturas de poder estabelecidas. Os afetos não são apenas experiências individuais, mas estão ligados a arranjos, o que constitui mais uma aproximação com as paisagens.

Qual é, então, a importância de pensarmos os afetos e a afecção como definição do tempo? Quando estudamos a história do pensamento e das criações deste, vemos que o tempo sustenta ou desmorona crises em nossa noção de verdade. É a cronologia perfeita dos fatos que nos fazem acreditar ou não em algo. Ao mesmo tempo, uma cronologia mentirosa é percebida pelo desencaixe de tempo.

A verdade não varia conforme as épocas. A visão proposta por Nietzsche, trazida à discussão por Deleuze, não se refere ao mero conteúdo, referindo-se à representação, "àquilo que significa" tal obra, tal imagem, tal movimento. O que importa "é a forma, ou

melhor, a força pura do tempo que põe a verdade em crise" (2007, p. 161).

É a partir do encontro da narrativa cristalizada com o afeto, com o devir, que resulta um novo estatuto da narração para Deleuze, a narrativa falsificante, a potência do falso:

> A narração deixa de ser verídica, quer dizer, de aspirar à verdade, para se fazer essencialmente falsificante. Não é de modo algum "cada um com sua verdade", uma variabilidade que referia-se ao conteúdo. É uma potência do falso que substitui e destrói a forma do verdadeiro, pois ela afirma a simultaneidade de presentes incompossíveis, ou a coexistência de passados não-necessariamente verdadeiros (DELEUZE, 2007, p. 161).

O conjunto das relações na imagem-tempo é determinado pela potência do falso. No presente, de quem vê e participa, a narração falsificante expõe diferenças inexplicáveis. Já no passado, cria o indecidível entre o verdadeiro e o falso. Isso é o que o cinema faz; para esse pensamento, o cinema é uma fonte de inspiração.

Na sétima arte, as imagens são produzidas de maneira que não herdem a verdade do tempo. Elas são produzidas para que do possível proceda o impossível. E são essas imagens de cinema que escreveremos juntos neste ensaio, aquelas que se largam aos choques dos encontros, às aberturas que se fazem possíveis, às linhas de vidas humanas e não humanas que se cruzam e entram em fricções.

Primeiras aproximações entre paisagens e cinema

Ando pensando nas pesquisas que é possível trazer as discussões que Tsing (2019) elabora sobre paisagens para o cinema. As imagens dos filmes carregadas de paisagens, e paisagens carregadas de histórias. Pensar as paisagens como agenciamentos, encontros entre humanos e não humanos, como camadas de tempo e história. Nesse sentido, o que tenho tentado falar é que no cinema as paisagens existem, elas habitam as imagens, e pode ser até fácil de percebê-las nas imagens de florestas, nos vales, nos campos. Mas há também uma outra paisagem que, através das sobreposições de imagens-virtuais e imagens-reais, pode emergir. Uma paisagem mental, talvez? Uma paisagem do movimento que se deu pelo afeto? Uma paisagem que fica entre o encadeamento real-virtual da imagem-tempo?

Dessas paisagens do cinema, que aqui chamo de cinepaisagens, são berço para olharmos para os muitos atores, organismos, humanos e não humanos, vitais, não vitais, que ocupam essa paisagem e que esbarram um nos outros. Se confrontam, tentam ganhar espaços no território. Alguns perdem espaços e até mesmo desaparecem. Uns são resilientes e vão se modificando enquanto os mais rígidos escoam. Esses "choques" que vão se criando enquanto os seres humanos ou não humanos vão interagindo são chamados por Tsing (2019) de fricções. A autora (2019) comenta que em toda pequena coordenação que emerge, cada momento de fricção tem a capacidade de fazer paisagens. "Todas as paisagens são criadas nesses momentos de fricção" (2019, p. 126) e é por isso que precisamos de histórias para conhecê-las. Buscamos neste trabalho criar cartografias das narrativas que puderam emergir da investigação-criação de um curta-metragem, a partir das quais nossa percepção das paisagens que nos cercam, com o cinema, possa ser ampliada.

Breves questões metodológicas

O trabalho de uma pesquisa cartográfica se dá por meio das coisas, o meio como entre a passagem, o engajamento do cartógrafo no mundo a ser conhecido. Tenho afinidade com essa proposta metodológica para a pesquisa em Educação no Brasil. E em outros momentos em que os filmes estavam diretamente ligados ao fazer cartografia, ao cartografar, eu chamei todo tratamento metodológico de cinecartografia (LOURENÇO, 2022; LOURENÇO e PIMENTA, 2023).

Para este trabalho, entendo a realização como uma cartografia, pois houve um processo criativo inerente à construção do curta-metragem que adveio de encontros cartográficos que eu tive com as leituras, com a pandemia, com as paisagens em isolamento. Agregando mundos que não se bastam apenas com o cinema, falam com o cinema. Desse modo, a cartografia segue como proposta para o ensaio.

O termo cartografia é utilizado por Deleuze e Guattari para descrever toda uma maquinaria de funcionamento que vai ao desencontro do cartesianismo. No Brasil, a cartografia é utilizada em várias áreas de pesquisa, e tenho simpatizado com as escritas de Rolnik (2011) e Rosa (2017) sobre cartografia para pesquisa, principalmente na área da educação. Os autores comentam que a cartografia propõe que se trabalhe com todos que se encontra pela rede e pelo que está entre a rede. Tal posicionamento metodológico sugere que a pesquisa aconteça enquanto se vivencia, com o pesquisador-cartógrafo atento ao território de pesquisa.

O ato de cartografar é móvel, captura até o mais despercebido sentimento perdido no campo percorrido. Acho interessante ressaltar que a cartografia não é uma proposta metodológica fechada e, principalmente, ela não aponta passos, ela não é um método pronto. Segundo Rolnik (2011), "você próprio é que terá de encontrar algo que desperte seu corpo vibrátil". Sem pistas e sem roteiro, as descobertas do cartógrafo se dão pelo seu vaguear pelos espaços, que podem ser físicos quanto metafísicos.

ISSN 2238-5630
Brasília-DF, v. 12, n. 2, maio-agosto de 2023

Desse modo, o cartógrafo é movido por desejos. O desejo movimenta as linhas do mapa que ele percorreu e delas inauguram linhas outras que servem como rotas de fuga. O desejo está com o cartógrafo, não à frente, não ao lado, nem mesmo guiando a pesquisa. É importante esse comentário, pois intensifica a ideia de que o desejo é aquilo que constitui e alimenta a fome que o cartógrafo tem da pesquisa.

Com Rolnik (2011) e Deleuze e Guattari (2011), apostamos no desejo para cartografia deste trabalho que ensaia as paisagens do nosso tempo pelas imagens do cinema. O desejo, constituindo a pesquisa-cartográfica, é a força "que permite explodir os estratos, romper as raízes e operar novas conexões" (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 33). E trazer à tona coisas antes invisíveis ao nosso olhar, que vão recebendo atenção conforme vão sendo acompanhadas, vividas, visitadas.

Dançando com: dançando no vento que faz dançar os sacos vermelhos

O curta-metragem *A dança dos Sacos Vermelhos* (2021) exibido na sessão *BORDAS* do Festival Permanente do Minuto, conta, em imagem-tempo, em cinema, a história de uma paisagem em camadas, onde a dança se faz entre intensidades, e o palco é uma horta-ocupação em um terreno cercado de prédios. O filme é também fruto de uma experimentação audiovisual pandêmica, produzida com imersões no cotidiano, em casa, em quarentena, realizada na tentativa de criar narrativas junto à uma disciplina da Pós-graduação[2], a qual colocasse a paisagem em foco. A narrativa do filme e também deste trabalho surgem no encontro com a rotina e seus afetos que mais afloraram à pele. É o passar do tempo, dos dias, daquilo que foi observado que foi compondo as histórias. Contaminado pelas leituras sobre paisagens do antropoceno de Tsing (2019).

Veja o filme na íntegra, apontando a câmera para o QR CODE ou clique.

Quando abrimos a janela e esperamos ver uma paisagem, qualquer uma, mas sempre uma paisagem. Há esperança de ver, na própria janela, um mundo outro que até então não se conhecia, além daquele onde o olho alcança o horizonte. Mergulhado nessa questão, pensei em quais outras paisagens a paisagem da janela abriga?

Pela janela um observar se faz em isolamento, e a casa se torna o mundo, casa-mundo, e a janela, o quintal do mundo. E o que há no quintal? Olhei para todos os cantos que eram possíveis de ver pela janela. Tinha partes que ficavam escondidas, seja pelas árvores, ou pelas vigas, ou pelos telhados. Na janela à direita da porta de entrada, percebi algo diferente: um movimento.

Uma horta de milho e abóbora cabotiá em que humanos lutam armados com sacos vermelhos para afugentar pardais. Milhos não crescem com pardais, porque esses pássaros arrancam as sementes recém-formadas para se alimentarem do milho ainda bem novinho. Quem planta o milho não gosta muito dessa ideia de os pardais atacarem e comerem todo o milho. Afinal, o que sobraria para levar à sua família no fim da safra de colheita?

Para vencer os pardais, uma tradição é bem instalada nesses canteiros: fazer espantalhos com sacos ou tecidos coloridos. Conversando com um morador ao lado do terreno-horta, ele disse que basta por sacos ou tecidos com cores fortes e quentes por cima dos milhos, que já espantava as aves. O único lado ruim é que todo dia, de manhã e à tarde, era necessário "mudar os panos/sacos de lugar", para os pardais não desconfiarem que, na verdade, não tem nada protegendo o milho, que não passam de sacos inofensivos.

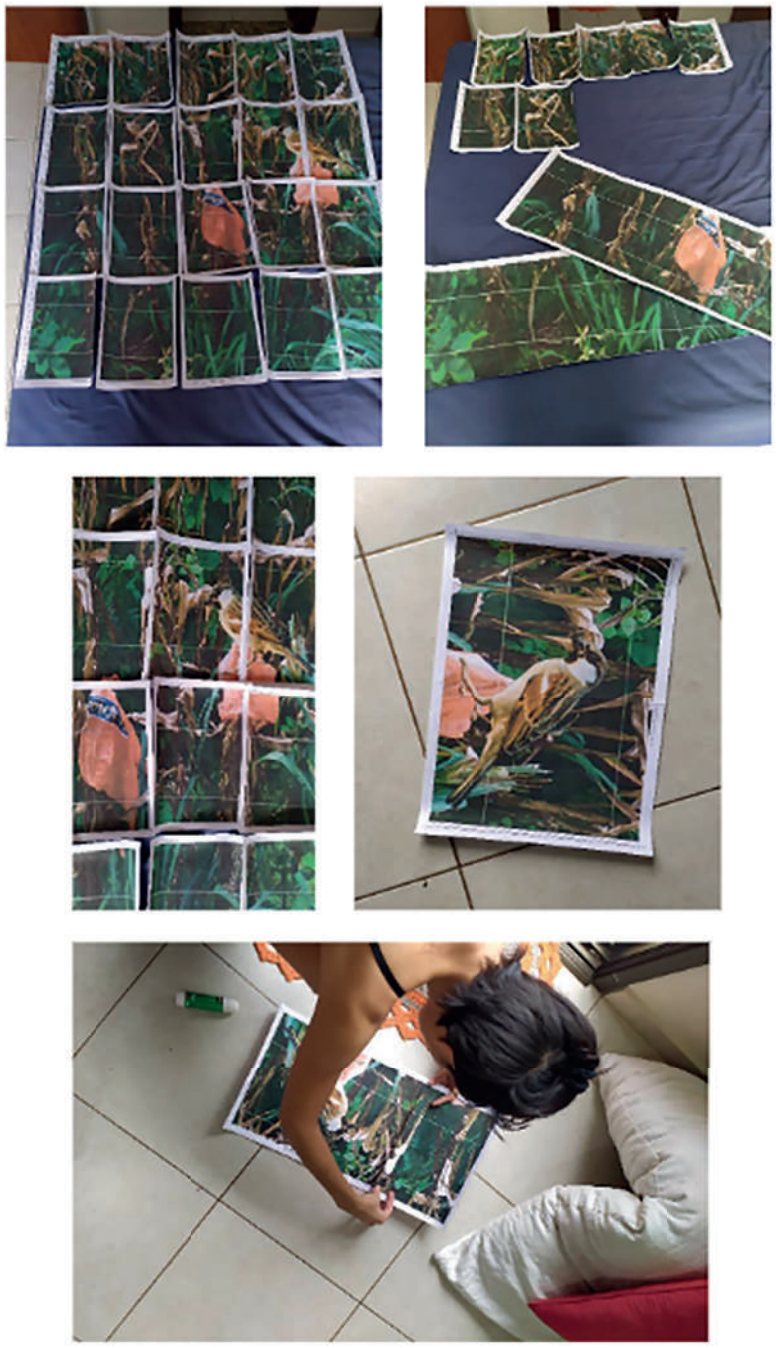
Na paisagem em que dançam os sacos vermelhos o pardal é daninho e, com outros pardaizinhos ou até mesmo sozinho, ele come todo o milho. A única maneira de proteger o terreiro, diz o humano-horteiro, é fazer os sacos-espantalhos vermelhos dançarem. Por serem "daninhos [...]eles nos ajudam a fazer o antropoceno[3]" (2019, p. 120), mas o pardal é inteligente-exigente e, caso ele perceba que os sacos vermelhos não estão dançando, os ataques aos milhos retornam.

Uma paisagem de horta com milhos no meio da cidade só existe com a dança dos sacos vermelhos, que só existe da exigência do pardal. Essas tensões entre o pardal, o *horteiro* e os sacos-vermelhos contam-nos histórias. Ao ter a chance de poder notar todo esse emaranhado de histórias e vidas, fervilharam idéias para poder também participar dessa trama. Para esse adentramento, escolhi produzir obras de lambe-lambe que retratassem o terreno que eu observava, seus atores e suas camadas.

[2] É possível consultar outras produções realizadas no programa de pós-graduação em Educação da UFU, na pandemia sobre narrativas antropocênicas, em um trabalho de minha coautoria, em Sales *et al.* (2021).

[3] Para Tsing (2019), o Antropoceno é entendido como o período terrestre marcado por mudanças intensas causadas pelos humanos. Segundo a autora (2019, p. 14), "o termo Antropoceno marca uma diferença: à medida que as infraestruturas industriais e imperiais se espalharam, os efeitos perigos não projetados dispararam".

Imagem 1 - Construção do lambe-lambe pré-colagem.



Fonte: Arquivo do autor.

O lambe-lambe, como discuto num outro trabalho (LOURENÇO, 2021), me dá chances de multiplicar ainda mais as camadas de algo. No sobrepor das folhas, que contam uma sobreposição de personagens, numa composição de paisagem, há força para balançar muitos pilares. Os lambe-lambe não são obras eternas, nem duradouras. E quando se vão, levam consigo parte da parede que estavam colados, deixando fissuras, rachaduras, que podem vir a serem habitadas por outros seres, de outros modos. Gosto dessa intensificação quanto relação às camadas, sejam elas do cinema, ou da paisagem, ou do lambe-lambe.

ISSN 2238-5630
Brasília-DF, v. 12, n. 2, maio-agosto de 2023

Imagem 2 – Colagem do lambe-lambe na parede que guarda a horta-terreno.



Fonte: Arquivo do autor.

Após produzir uma composição no Photoshop com as imagens capturadas do terreno vizinho, imprimi em formato lambe-lambe, recortei, preparei a cola de grude e fui colar exatamente no muro que cerca o terreno onde há a horta com milhos, abóboras e pardais. Parecia para mim que o lambe-lambe com os sacos vermelhos dançando, colados na parede em lambe-lambe, soaria como uma tela que mostra o outro lado. Aquilo que quem não estivesse nos prédios vizinhos e em andares mais altos não conseguiria ver com facilidade. As relações que eu havia descoberto entre todos os seres, humanos e não humanos, que compunham a paisagem daquela horta da cidade.

Imagem 3 – Rachaduras e fissuras abertas pelo lambe-lambe na parede.



Fonte: Arquivo do autor.

ISSN 2238-5630
Brasília-DF, v. 12, n. 2, maio-agosto de 2023

E ao realizar a fixação do lambe-lambe na parede, outros sentimentos me invadiam, dizendo-me para eu gravar o momento. Fazer uma produção audiovisual desse momento em que o lambe-lambe daria aquele lado do mundo pistas do que ocorria do outro lado, entre as quatro paredes do terreno. Assim, fiz.

A produção audiovisual final foi editada digitalmente, onde busquei trazer as inúmeras camadas que eu fui me envolvendo nesta pesquisa, exagerando nas sobreposições de camadas. Algo que gosto particularmente de fazer em minhas produções. Desse modo, nasceu o filme *A dança dos sacos vermelhos*, que tem características estéticas do cinema de *fluxo* como discutido por Stéphane Bouquet (2002), que nomeou esse novo panorama estético cinematográfico assemelhando-o a um fluxo, para caracterizar a relação mais desapegada dos artistas com a narrativa. Que a deixam carregada de uma moral mais nítida que em outros estilos, produzindo um cinema mais entregue ao aspecto imediato dos sentidos. Desse modo, o diretor, o artista-criador no cinema de fluxo, o "cineasta de fluxo", torna-se veículo que captura incongruências do real, seja ele observado, sentido ou experimentado, sendo guiado mais pela função de um ritmo do que pela busca pelo sentido de suas criações.

Na obra criada pelo cinema e a força da imagem-tempo, nascem cinepaisagens nas conjunturas de muitas trajetórias, humanas e não humanas. O cinema que narra com a vida, paisagens, é virtual, potência.

No tempo em que vivemos, as paisagens se dão em ruínas por atores humanos e não humanos. A dança dos sacos vermelhos é agora, pelo afeto, parte da *assemblage*, como o milho, com as abóboras, com a terra, com o pardal, com o vento, com o muro, com o sol. As *assemblages* das paisagens do curta-metragem *A dança dos sacos vermelhos* surge da justaposição, da transição, do que é tensionado nos variados modos de fazer mundos. O milho que não sobrevive sem a dança ensinada pelo horteiro aos sacos, o pardal que não come em coreografia, um acordo refeito todo dia, "*assemblages* são formadas em negociações entre espécies" (TSING, 2019, p. 230).

Tsing (2022) discute muito, entre os capítulos da obra, sobre essa atenção àquilo que não é percebido, que pode passar despercebido pelos olhares exigentes dos ecólogos, geólogos e estudiosos da paisagem. Na cartografia, caminhando com atenção, percebemos que nas *assemblages* há muito movimento, muitos seres e muitos tipos de emaranhados, que podem fugir de olhares desatentos. As *assemblages* vão se transformando com o movimento que elas mesmas provocam e participam, se dissolvendo uma entre a outra, e por isso a atenção passa a ser uma prática de escuta do que há nesses entres. Para Tsing (2022), narrar as histórias nessas *assemblages* é um exercício que requer conhecer aquilo que emerge das paisagens, conhecer os impensáveis que ocorrem nelas.

As camadas de paisagens que são eternizadas em imagens do cinema desterritorializam a narrativa, ela ganha outro valor: "a narrativa não se refere mais a um ideal de verdade a construir sua veracidade, mas torna-se uma "pseudo-narrativa", um poema, uma narrativa que simula, ou antes, uma simulação da narrativa" (DELEUZE, 2007, p. 181).

Assim como o lambe-lambe fissura paredes-camadas no filme *A dança dos sacos vermelhos*, podemos, com o cinema e os estudos de suas imagens, criar fissuras nas camadas das paisagens, rarefazer às imagens de paisagens, com a força que lambe-lambe faz da parede: janela. Toda a rua poderá ver o que da janela de cima se vê: um pardal, um chapéu de horteiro e um saco vermelho, que dançam e fazem em ruínas, mundos e paisagens.

Enquanto o lambe-lambe era colado, as pessoas que passavam, curvavam os pescoços para poder ver o que é que está acontecendo com essa parede. E a cada carro, pedestre, poeira, bicicleta, moto, pombo, borboleta e mosquito que passava, uma folha era colada, uma trás da outra, fechando o mosaico da imagem. Essa paisagem ganhou novos atores agora. Mesmo separadas por um muro, as paisagens podem se contaminar e co-criar juntas outras paisagens. Com o lambe-lambe atuando como janela, não há muita distinção entre dentro-fora. Isso rompe com o binarismo, trazendo diversos mundos, muitas paisagens, que são partes de um todo unificado.

Provocados pelas leituras de Tsing (2019), investigamos as camadas das paisagens do antropoceno, à espreita de reaprender com elas outras maneiras de ocupar as ruínas, de recuperar o múltiplo nas paisagens desse tempo e de habitar lugares desabitados a alguns olhares, mas que na verdade são cheios de vidas e histórias. Essas vidas e histórias são reveladas quando adentrados, inventados e apreciados de perto. "Destroços e recuperação, especialmente quando colocadas lado a lado, são duas palavras que fornecem várias associações. Elas ressoam com extinção e sobrevivência; poluição e adaptação; demolição e reconstrução" (2019, p. 162), todos a todo momento sendo colocados lado a lado.

As imagens do cinema quando estão exalando paisagens do antropoceno possuem um entre, que cito neste ensaio: entre a imagem real e a virtual, entre as camadas, entre os personagens, entre as sobreposições. Entendo que tanto Deleuze (2007) quanto Tsing (2019, 2022) pensam, ao evocarem seus conceitos, de maneira muito próxima. Práticas experimentais dos conceitos dos autores juntos têm conseguido evidenciar paisagens em ruínas emergentes do entre encontros. Paisagens

que, ao serem experimentadas, carregam-se de forças para desvendar mundos e com eles narrativas. Essas narrativas eternizam as paisagens que lhe dão origem e surgem entre ações, entre afetos, entre contratos, entre imagens visuais, entre imagens veladas.

Uma cartografia das paisagens que habitam as imagens audiovisuais do cinema mobiliza ferramentas teóricas e práticas capazes de animar as paisagens, de evidenciar suas vidas, e registrar tanto os encontros quanto as relações que vão sendo feitas e/ou desfeitas. A cartografia, no sentido de provocar um fazer, um criar e um estudar tudo isso em encontro com aquilo que vai nos afetando, acaba pelo próprio movimento do cartógrafo atravessando escalas, emaranhando trajetórias, misturando os elementos e projetos de paisagem, fazendo eles dançarem. É assim que surge *A dança dos sacos vermelhos*, tanto no filme quanto neste ensaio. Surge como registro dos inúmeros encontros que se deram num espaço, e como o próprio espaço se modifica ao receber a força desses encontros. Nesse cenário, busquei por meio da cartografia das imagens fazer como provoca Deleuze (2007), trazer à tona e se pôr a ver as fronteiras. Fazemos isso desejando ultrapassarmos as camadas para podermos arquitetar nas paisagens em ruínas mais formas sobre viver no fim do mundo.

REFERÊNCIAS

A DANÇA dos sacos vermelhos. Direção de Keyme Lourenço. Uberlândia: Festival do Minuto, 2021. (1 min). <http://www.festivaldominuto.com.br/pt-BR/contents/49726>

BOUQUET, Stéphane. Plan contre flux. In: Cahiers du Cinéma, n. 566, março de 2002. Paris, p. 46-47, 2002.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 1 /Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2011.
DELEUZE, Gilles. A imagem-tempo: cinema 2. Brasiliense, 2007.

LOURENÇO, Keyme Gomes. Cartografando criações que espreitam resistências em reexistências. ClimaCom – Coexistências e cocriações [online], Campinas, ano 8, n. 20. abril 2021. Disponível em: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/cartografando--criacoes/. >. Acesso em: 20 jun. 2023.

LOURENÇO, Keyme Gomes. Cinecartografando imagens aberrantes entre camadas, paisagens, educação e cinema. 2022. 69 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2022. Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.di.2022.7. Acesso em: 20 jun. 2023.

LOURENÇO, Keyme Gomes; PIMENTA, Thaís Barros. Cinecartografando as imagens de filmes do circuito de mostras ambientais brasileiras: mergulhos entre paisagens, ecologias, artes e Antropoceno. e-cadernos CES, n. 38, 2022. Disponível em: http://journals.openedition.org/eces/7815; DOI: https://doi.org/10.4000/eces.7815. Acesso em: 20 jun. 2023.

ROLNIK, Suely. Cartografia Sentimental: Transformações Contemporâneas do Desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011.

AMARAL SALES, T.; ALVES, M. C.; GOMES LOURENÇO, K.; PAIXÃO LELIS DA SILVA, R.; MACHADO BORGES, N. C.; DINELLI ESTEVINHO, L. de F.; FRANCO CARVALHO, D. Narrativas de um mundo em ruínas: conexões entre ciências, artes, filosofias e educação. ouvirOUver, [S. l.], v. 17, n. 2, p. 232–256, 2022. DOI: 10.14393/OUV-v17n2a2021-61079. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/61079>. Acesso em: 20 jun. 2023.

TSING, Anna. O cogumelo no fim do mundo. São Paulo: N-1 Edições, 2022.

TSING, Anna. Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno. Tradução de Thiago Mota Cardoso e Rafael Victorino Devos. Brasília: IEB/Mil Folhas, 2019, p. 284.