

## Afectos pictóricos ou em direção a *Transeunte*, de Eryk Rocha<sup>1</sup>

*Pictorial affects or towards Transeunte, by Eryk Rocha*

DENILSON LOPES SILVA

Professor da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.  
<[noslined@bigghost.com.br](mailto:noslined@bigghost.com.br)>

### RESUMO

Este ensaio se propõe a introduzir o ponto de partida de meu próximo projeto de pesquisa Afectos Pictóricos. Para tanto, apresentarei o que tem sido chamado de virada afetiva, o conceito de afecto que uso e como afecto pode ser encenado. Talvez isto abra uma perspectiva distinta de entender vários filmes feitos por uma nova geração de diretores conhecido como Cinema Pós-Industrial (Migliorin, 2012a), Cinema de Garagem (Ikeda e Lima, 2011, 2012) ou Novíssimo Cinema Brasileiro. Pretendo fazer uma leitura que articule a experiência do leitor e as imagens bem como cinema e pintura na procura de uma encenação de afetos. No fim, analisarei *Transeunte* (2010), de Eryk Rocha, através da encenação do caminhar como gesto, o rosto e o espaço.

PALAVRAS-CHAVE: Afecto; Encenação; Cinema; Pintura.

### ABSTRACT

This essay aims to introduce the point of departure of a coming research project Pictorial Affects. For that I will present what has been called affective turn, the concept of affect that I use and how affect can be staged. So that this maybe open a different perspective to understand several movies done by a new generation of directors known as Postindustrial Cinema (Migliorin, 2012a), Garage Cinema (Ikeda e Lima, 2011 e 2012) or Novíssimo Cinema Brasileiro. I intend to do a kind of reading that articulates the experience of the reader and the images as well as cinema and painting in the search of a staging of affects At last I will analyse *Passerby* (2010), by Eryk Rocha, through the staging of the gesture of walking, the face and the space.

KEYWORDS: Affect; Staging; Cinema; Painting.

Nos anos 60 e 70 do século passado, houve uma virada linguística (*linguistic turn*) a partir da centralidade da linguagem, do discurso e do texto, explorada pelo estruturalismo, pelo pensamento da diferença bem como pela semiologia e pela semiótica. Já os anos 80 e 90 teriam sido marcados pela virada cultural (*cultural turn*), que buscava repolitizar textos e práticas sob a égide dos estudos culturais, pós-coloniais, étnicos e de gênero (*gender*). Para alguns, o início do novo milênio é marcado por uma virada afetiva (*affective turn*). Mas o que significa esta virada afetiva? Claramente, estas viradas, como a recente virada especulativa (*speculative turn*), são estratégias de promoção de intelectuais na universidade norte-americana. Mas para além de simples marketing, acredito também que a virada afetiva não deve ser pensada como um conceito<sup>2</sup>, mas a delimitação de um campo de discussões para o qual a publicação de *Affect Theory Reader* contribui para o mapeamento das diferentes abordagens teóricas existentes relacionadas ao afeto, como podemos ver no prefácio da coletânea (Gregg; Seigworth, 2010). Ou seja, a virada afetiva seria menos interessante por ser um conceito forte e mais por cristalizar, fazer emergir questões que talvez sem essa nomenclatura ficariam silenciadas ou pouco visíveis.

E o que emerge? Diferente do contexto pós-moderno, definido por, entre outros elementos, pelo que Fredric Jameson (1996) chamou de esmaecimento de afetos, de afetos autossustentados e impessoais, marcados por certa euforia, por uma intensidade esquizofrênica valorizadora do presente e por uma falta de memória; ou pelo que Lawrence Grossberg (1997, 1992) chamou de colapso da relação entre afeto e sentido, em que as experiências afetivas não estariam mais ancoradas em mapas sociais, incapazes de organizar nossas vidas. Trata-se de pensar os afetos não só para enfatizar uma dimensão existencial e da experiência do pesquisador na reflexão teórica, mas como base para não só pensar formas de pertencimento, multidões, comunidades (Stewart, 2007; Sodré, 2006; Gandhi, 2005; Negri, 2001), um regime estético ampliado,

mas, também, e, sobretudo, o que me interessa aqui: filmes (Berlant, 2011). Tento manter no horizonte a pergunta sem pretender respondê-la de forma abstrata: em que medida a discussão sobre os afectos que vem desde Spinoza até os estudos de gênero (*gender*) coloca questões para a arte?

Antes de tentar uma resposta bem pontual e específica a esta pergunta no campo da encenação, seria necessário responder o que estou considerando como afecto. Afectos<sup>3</sup> são “forças corpóreas pré-individuais que aumentam ou diminuem a capacidade do corpo em agir” (Clough, 2010, p. 207), distintas da emoção que teria uma natureza mais individual. Há toda uma ênfase dada por diversos autores, sobretudo os que recuperam a perspectiva de Spinoza, em separar afecto e emoção (Clough, 2010). Para estes, a emoção privilegia o sentimento como expressão consciente de um sujeito, talvez ainda no horizonte do Humanismo, e o afecto é um “fluxo impessoal antes de ser um conteúdo subjetivo” (Massumi apud Clough, 2010, p. 220).

Seguindo uma perspectiva apontada por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *O que é a Filosofia?* que me ajudou na leitura dos filmes, mais do que os trabalhos específicos de Deleuze sobre cinema, os afectos são “devires não-humanos” (Deleuze; Guattari, 1992, p. 220). Afectos que, na minha opinião, podem emergir, em conjunto com perceptos, “as paisagens não humanas da natureza” (Deleuze; Guattari, 1992, p. 220), entre pessoas, espaços e coisas, portanto mais em sintonia com as configurações de uma subjetividade pós-humana, que desconstrói a centralidade do homem, presente na arte, desde a perspectiva renascentista ao teatro naturalista, no horizonte de um “devir sensível” que “é o ato pelo qual algo ou alguém não para de devir-outra (continuando a ser o que é)” (Deleuze; Guattari, 1992, p. 229).

Não gostaria de me aprofundar na distinção entre afecto e emoção, que creio ser de pouca utilidade para minha pesquisa, mesmo que a virada para o afecto implique “abrir o corpo para sua indeterminação” (Massumi apud Clough, 2010, p. 209),

o fundamental é reter a importância de uma dimensão histórica e cultural nos afectos, como o próprio Massumi (apud Clough, 2010) propõe: não se trata de voltar a um corpo pré-social. O afecto é social em uma forma anterior à separação dos indivíduos e há uma memória corpórea constituída por uma temporalidade não linear. Talvez não seja tão necessário separar, de maneira tão enfática, afeto e emoção.

De todo modo, é na esteira de Spinoza que Deleuze e Guattari colocam a afirmação que me perturba e estimula: se o artista é um criador de mundos (Deleuze; Guattari, 1992, p. 222), ele será grande na medida em que seja inventor de afectos não conhecidos ou desconhecidos (Deleuze; Guattari, 1992, p. 226). Não se trata de pensar o afecto no autor nem no receptor. Não se trata de uma aproximação com estudos de recepção nem com estudos dos processos de criação. Ainda que propostas como a estética da recepção ou formas de produção coletiva e colaborativa, distinta da centralidade de um autor individual, desestabilizem o sentido da obra, possibilitem encontros e abordagens como as de uma estética relacional (Bourriaud, 2002), interessada mais em relações do que em objetos, onde “a arte é um estado de encontro” (Bourriaud, 2002, p. 18); ou uma estética da emergência (Ladagga, 2006), inserindo a obra em uma “produção colaborativa de desejos” (Ladagga, 2006, p. 13)<sup>4</sup>. Refere-se a contribuições que, certamente, implicam uma mudança na leitura de filmes, entretanto, a elas não vamos nos deter. Enfatizo que o afecto está na obra, emerge dela<sup>5</sup>. E a este difícil desafio que gostaria de propor uma modesta saída.

No desejo de compreender filmes realizados no Brasil, nos últimos cinco anos, a aposta no afecto se traduz numa procura de encenações, como já tentamos fazer através do comum (Lopes, 2012a) para sustentar estéticas definidas pela rarefação, contenção e desdramatização. Agora, o caminho se alarga para além do comum. Se for possível que a obra de arte seja pensada como afecto, este desestabiliza e redireciona a forma narrativa (Del Rio, 1998).

Afectos pictóricos emergem da problematização entre cinema e pintura como uma forma distinta de pensar os filmes fora da esteira do cinema clássico, do cinema de gênero ou do cinema moderno<sup>6</sup>. Não se trata de pensar no campo da citação pictórica (Aumont, 2004, p. 10), nem na transposição de modelos pictóricos para outro registro (Aumont, 2004, p. 20). Seguindo o desafio enfrentado por Aumont, não se trata tanto de pensar como determinado filme cita a luz de um quadro, recria determinada atmosfera associada a um pintor ou dialoga com determinado estilo de época. Reporta-se a pensar como o cinema fricciona a pintura e vice-versa. Ou seja, como a pintura pode levar o leitor a ver no cinema algo inesperado e vice-versa.

Ao buscar uma imagem fixa que pode se traduzir em um objeto (natureza-morta), em uma pessoa (retrato), em um espaço (paisagem), não se refere simplesmente em investigar uma alternativa ao tempo rápido das cidades modernas, da propaganda, dos filmes de ação, dos games, dos videoclipes mais comuns. Não se trata de buscar um outro tempo como uma resistência crítica ao tempo da produção ou uma nostalgia de um tempo em que a contemplação fosse mais possível. Ou seja, a pintura não é um antídoto à hegemonia da televisão. É algo mais do que isso. Faz parte de um esforço de pensar uma cena “pós-antropocêntrica” (Fuchs, 1996), “pós-dramática” (Lehmann, 2007), distinta da definição de cena de que é “necessário que alguém comece a interpretar” (Guénoun, 2010, p. 11). Talvez, se tivéssemos que pensar ainda em drama, seria melhor pensar como “alguma coisa que chega, acontece”, nas belas palavras de Paul Claudel, inspiradas pelo teatro *Nô* (apud Guénoun, 2010, p. 17). Nesse sentido, parece que os textos clássicos sobre encenação no cinema (ou no teatro) ainda guardam uma mirada antropocêntrica, pela qual a constituição dos planos (ou das cenas) a partir da presença humana é só um primeiro indício que nos é ensinado em manuais. Se a encenação é à disposição dos atores e dos objetos, os seus movimentos no interior do quadro (Mourlet apud Aumont, 2008, p. 84); o desafio que me coloco e que estou

longe de cumprir tem suas origens nas vanguardas teatrais ao pensar que “o corpo plástico e vivo em relação direta com a arquitetura e [que] se aproxima da escultura” (Appia, s.d., p. 33) ou mesmo, para Artaud, para quem, “o domínio do teatro não é psicológico, mas plástico e físico, é preciso que se diga isso” (apud Vallin, 2006, p. 91). E o mesmo poderia ser dito no cinema, ao menos, no cinema que me interessa hoje. Ou seja, que, ao olhar um filme, objetos, espaços, luz, figurinos, maquiagem possam ter tanta importância quanto os personagens, seus movimentos e a montagem. Fascinam-me filmes em que estes diversos elementos tenham peso e mesmo autonomia, e possam ser vistos para além de um conteúdo explícito, enredo ou diálogo, o que implica rever mesmo já o cinema clássico:

“

[...] os espectadores [...] concentram-se nos rostos, nos diálogos, nos gestos, tentando avaliar sua pertinência para o desenrolar da trama. Entretanto, os rostos (e os corpos), as palavras (e seus efeitos) e os gestos (e sua coreografia) são linhas diferentes do mesmo bordado. A cada momento, em grande parte do cinema narrativo, a ficção é orquestrada para nosso olhar pela encenação cinematográfica, que é construída para informar, manifestar ou simplesmente encantar visualmente. Somos afetados, mas não percebemos.”

(Bordwell, 2009, p. 21)

Creio que um outro elemento que pode nos ajudar articular encenação e afeto, seja a atmosfera: “a atmosfera de um lugar, de uma situação ou de uma pessoa é um fenômeno físico ou psíquico percebido pelos sentidos. De qualquer modo, é um meio ou uma impressão que os toca, de maneira particular, e que se transforma em afeto”

(Gil, 2005, p. 21). Desse modo haveríamos uma entrada do afeto pelas impressões (Schapiro, 2002) e sensações<sup>7</sup> dos espaços e seus objetos, talvez mais próximas dos perceptos, não necessariamente pelo rosto que Deleuze (s.d, p. 103) prioriza: “a imagem-afecção é o primeiro plano, e o primeiro plano é o rosto”.

Nesse sentido, estou procurando uma encenação dos afetos e perceptos que tanto se diferencia de uma estética do excesso presente em filmes de gênero associados (mas não só) ao melodrama<sup>8</sup>; e em trabalhos de diretores que estabeleceram diálogos com este gênero, bem como, saia da sensação de mal estar que parece apontar o livro *O cinema e a encenação*, de Aumont (2008) ao falar de um fim da encenação. Mas também não se trata só da busca de rarefação, contenção e desdramatização. Comecei a desconfiar disto quando escrevi sobre *O céu de Suely* (2006), de Karin Aïnouz e *Os Famosos e os Duendes da Morte* (2009), de Esmir Filho. Nestes filmes, notava-se um desejo de afeto que não passava pelo melodrama, nem pelo comum, mas onde a discussão de uma outra encenação dos afetos acontecia. Contudo, foi em um texto recente (Lopes, 2012b) que escrevi sobre *Estrada para Ythaca* (2010), de Luiz Pretti, Ricardo Pretti, Guto Parente e Pedro Diógenes, que fiz minha primeira tentativa de pensar o fracasso e a amizade como o que agora chamo de *afecto pictórico*, em que uma encenação das nuvens, tão recorrentes na história da pintura, faz da paisagem algo tão importante quanto os corpos, atores e/ou suas performances.

Se há uma forte tradição de encenação do corpo enquanto presença, em *Transeunte* (2010), de Eryk Rocha, o que se trata é de uma encenação material da ausência, do fantasma, que pode auxiliar num mapeamento de propostas estéticas distintas no cinema contemporâneo brasileiro. Aqui, gostaria de tentar ler o filme de Eryk Rocha a partir de um afeto que emerge da relação entre o gesto de andar, o rosto e o espaço. Afeto em trânsito, transeunte que atravessa o protagonista. Corpos passam rápidos. Seus encontros são feitos de entreolhares. O protagonista até poderia estar na esteira

do comum, anônimo e singular que estudei em outro momento (Lopes, 2012a). Mas me interessa pensá-lo como um personagem atravessado e constituído por sensações, afetos. Não sei se o filme cria um afeto e não pretendo investigar este caminho, mas há uma encenação de afetos decorrente da relação entre cinema e pintura, de afetos pictóricos que emergem não só da relação entre personagens, mas entre personagens e espaços, do encontro<sup>9</sup> entre corpos, entre corpo e câmera, entre corpo e objeto, entre corpo e espectador. Encenação traduzida pelo gesto banal de andar e um rosto, em grande parte, impassível, neutro. Uma encenação, um colocar em cena, que não está interessado em pensar o que é a singularidade da cena cinematográfica ou pictórica (ou ainda teatral), que atravessa distintas formas artísticas sem se ater a suas especificidades, mesmo que o que vemos, como em *Transeunte* (Eryk Rocha, 2010), pudesse ser pensado apenas numa tradição cinematográfica.

Que filme pode haver quando o conflito é pouco? A quem pode interessar? Será que a ausência de dramas é uma simples afirmação de um aqui e agora sem grandes utopias, feito dia a dia? Perguntas, perguntas é o que tenho. Não mera sobrevivência, mas uma vida modesta, vivida sem grandes alardes sem prevenção com todas as precariedades de se estar em cena ou na vida é o que vamos conhecer.

O que me fascina em *Transeunte* (Eryk Rocha, 2010) é que não há uma (melo) dramaticidade. Bom, talvez na cena do aniversário quase chegamos lá. Encanta-me estes tempos mortos, sem nostalgia, sem utopia, sem tédio, sem o temor do tédio, do vazio, mas o difícil, belo e insípido cotidiano. “Um cotidiano que esvazia eventuais clímax, pontos privilegiados. É como se nos encaminhássemos para um processo não de mimésis como imitação da realidade, mas de abstração”<sup>10</sup> (Lopes, 2012, p. 115). E seguindo a proposta de Malevitch que José Gil utiliza como parâmetro para discutir qualquer linguagem artística (2010, p. 45) porque a linguagem está nas sensações e não nas formas (Malevitch apud Gil, 2010, p. 32)<sup>11</sup>. E por isso Malevitch fala em um

realismo pictural que nos interessa aqui por se tratar da “expressão da realidade real da não-existência do objeto” (apud Gil, 2010, p. 33) e conclui que “a única realidade é a sensação que não é objeto” (apud Gil, 2010, p. 33). Portanto a abstração, muito mais do que as repetitivas discussões sobre os limites entre real e ficção, não é só uma sensação, mas um afeto pictórico que nos abriu a porta de *Transeunte* (Eryk Rocha, 2010).

Há poucos diálogos e falas em *Transeunte* (Eryk Rocha, 2010), e quando há fala, ela nada explica. Os diálogos poucos dizem, apenas coisas banais como idade, nome, onde mora, para aonde vai de táxi. O rosto resiste, espesso, como os rostos dos três personagens no início de *O céu sobre os ombros* (2011)<sup>12</sup>, de Sérgio Borges. Expedito (Fernando Bezerra) me lembra Murari, funcionário de empresa de telemarketing, torcedor do Atlético Mineiro e *hare krishna*. Só que este parece ainda ter um cotidiano preenchido pelo trabalho e pelo lazer. Expedito e Murari veem jogo de futebol e assistem televisão. Mas o personagem de Sérgio Borges anda de skate pela cidade, faz grafite, medita, além de trabalhar. Murari parece ter mais atividades, mas como Expedito, parece ocupar o seu tempo, em grande medida, só consigo mesmo. Quase não fala, a não ser no trabalho e em encontros ocasionais. Expedito e Murari não são narradores como os personagens de Eduardo Coutinho, não têm grandes falas como Everlyn, a personagem transexual que faz mestrado de *O Céu sobre os Ombros* (Sérgio Borges, 2011).

Em *Transeunte* (Eryk Rocha, 2010), não há monólogos interiores, narrações em *off*. O protagonista nem qualquer outro personagem reflete sobre si mesmo pela fala. Apenas acompanhamos o que Expedito faz, os seus gestos, a rotina de quem já não está mais no mundo do trabalho, que vive cada momento sem grandes emoções. Há o desejo vivo por mulheres que se esboça no entrecruzar de olhos, em um encontro que mais parece sonho. No seu aniversário, só a sobrinha lhe traz um bolo, enquanto o namorado a espera no carro embaixo do prédio. O que é celebrado, no bar de karaokê,

é o aniversário de outra pessoa. Nada foi feito para ele, o transeunte. O mundo sobreviverá a ele. Ele não é o centro do mundo, nem do seu mundo. Mas há uma disponibilidade. O mundo todo parece passar pelos olhos de Expedito, pelos nossos olhos, coleções de rostos. Não poses construídas como nas fotos de August Sander, mas igualmente um passar de rostos, objetos, comidas que em breve o protagonista e nós esqueceremos.

Talvez menos as falas e mais o andar possa nos fazer entrar no filme. O andar é dessas atividades básicas como respirar, comer, beber, dormir. Atividades tão essenciais que talvez não prestemos atenção o suficiente nelas a não ser quando elas se apresentam como problema. No começo e no fim. Começamos incertos a andar. Terminamos, talvez, sem poder andar. Mas seria o andar, apenas isto algo que fazemos sem perceber? Ou pode o andar ser um gesto? Um modo de vida? Aqui não nos ajuda resgatar uma filosofia peripatética, as caminhadas de Rousseau e Kierkegaard. O caminhar não será algo que queira definir, problematizar ou criar genealogias. Isto já foi feito<sup>13</sup>. O caminhar é apenas um gesto. Este ensaio também é um gesto, um caminhar.

O protagonista de *Transeunte* (2010), de Eryk Rocha, é um esboço de personagem, homem comum, anônimo que anda, sem nenhuma outra pretensão de deixar de ser comum. Não se trata da vida, nem de repouso da vida como espetáculo. Apenas o que há a se fazer. Viver pouco a pouco. Passo após passo. Pelo dia. Dia após dia. Expedito anda dentro de casa. Para fora da casa<sup>14</sup>. Na feira. Vai ao bar de noite. O mundo se encolheu. Os dias ficaram longos. As pessoas sumiram. Na cidade, pessoas cruzam o seu caminho. Breves momentos. Breves encontros. Na Rua. Na vida. Nada a reclamar. Ninguém para poder reclamar. Apenas andar. Um passo depois de outro. Parece não ser difícil. Mas as coisas parecem ficar mais lentas, quase como se prendessem os pés no chão. Ao invés de sentar: levantar, erguer-se, caminhar. Mesmo que seja

apenas uma rotina, sempre algo inesperado pode acontecer. Uma conversa rápida. Um trocar de olhos. Algo não percebido. Há muito no mundo. Pessoas. Coisas. Espaços. Eles não cessam de mudar. Como a cidade. Como ele. Como eu. Como nós. Mais perto do fim mesmo que não esteja. O fim não aconteceu quando não se esperava, na juventude, por acidente, por alguma doença fatal. Agora o transeunte é um sobrevivente de si mesmo, de seu passado do qual muito pouco sabemos, do não ter o que contar, a quem contar. Apenas se mover e parar. Se mover e parar. Cada vez cada passo se torna decidível mesmo que imperceptível, inconsciente. Só um passo. Não como se fosse o último. E se fosse o último devido a uma queda no apartamento? Talvez, como em tantas estórias, só seria percebida sua morte dias depois. Como ninguém percebe sua vida, ao menos agora, na velhice, no fim da vida. Apenas vive a pequena solidão, os pequenos encontros. E segue. Não como um ato político, de recriação do espaço urbano feito desde os surrealistas aos situacionistas. Andar como atitude básica de sobreviver. Andar para sair de casa e de si. Nada restou muito em casa. O rádio que conserta e ouve. A televisão para assistir. Nada de importante, necessário mais a fazer. Ninguém mais a encontrar. Um dia após o outro. Uma dia a cada vez. Uma longa caminhada que se aproxima do fim. Devagar. Sem maiores esperanças, desejos, projetos. Apenas colocar um momento após o momento, o pé diante do outro. É isto, então? Em um mundo sem mistérios, o que fazer? Por que continuar a caminhar?

Frente ao gesto do andar, emerge o rosto. A encenação de *Transeunte* (Eryk Rocha, 2010) é definida por rostos que passam e pelo ato de caminhar, quase sempre pelo tempo do andar (só em um momento, Expedito pega um táxi e os espaços se dissolvem). A câmera caminha e vê rostos. Sob chuva ou sob sol. Dias passam sem que nenhum seja mais decisivo, importante do que outro. O que sabemos um pouco mais vem quando ele recebe a aposentadoria: informações simples como nome (Expedito Silva Soares),

idade (65 anos) e onde mora (rua Ubaldino do Amaral, 250). Celibatário, sem filhos, sem amigos, não fala com vizinhos. Durante todo o filme, mal ouvimos sua voz, a não ser quando ele canta *O homem que caminhar sem chegar*, no bar de karaokê frequentado por pessoas de idade. É quase que, pela música, ele falasse o que não diz em palavras. Mas o mais importante é dito pelo espaço, pela câmera que vai atrás, olha de frente, está próxima, escruta, sem nada revelar. Tudo resumido ao básico, ao mínimo. Comer. Beber. Respirar. Andar. Não há nada a revelar. Nenhuma grande verdade. Nada oculto. Nenhuma grande paixão nesta vida de celibatário. Nenhum êxtase. Sem grandes mágoas, ressentimentos. Sem nada pedir a não ser andar, passar.

A solidão é a palavra escrita num travesseiro por Leonilson, é só a cama mais leve sem ninguém do lado. A solidão é cheia de pequenas mudanças de luz, de tempos a serem preenchidos, em que se tem que ser companheiro de si mesmo. Mas a solidão também é um corpo pleno no mundo, entre outras coisas, pessoas e espaços. Igualmente plenos e sós. É um corpo que é. Sem falta. Há a solidão cheia de pessoas que passam sem falar, rostos que passam pela câmera como se nós espectadores fôssemos também transeuntes no centro do Rio de Janeiro e na vida. Há a cidade cheia de sons<sup>15</sup> ou que vem do rádio que Expedito escuta pelo *headphone*, sem que nenhum fique por muito tempo. Podem ser de programas de relacionamento, músicas ou o anúncio do fim de mundo pelo profeta na rua. Tudo está em trânsito, não indiferente, mas que se constrói num eterno contínuo, que teve seu momento e já começa a se eclipsar. Trata-se de um discreto contentamento dos pequenos gestos. Enfrentar cada dia na sua materialidade. Expedito acorda com a luz no rosto.

Nem correr nem andar de carro. Andar. Passo a passo. Pé depois de pé. Sem pressa nem urgência. Andar não para pensar. O andar também não significa um distanciamento para afirmar uma vontade, um desejo, um posicionamento diante do mundo, uma diferença. Anda-se separado, mas em meio à multidão. Sem se destacar.

Há outros gestos banais que se repetem como tomar remédios, ver o prédio em construção, ir ao bar de noite. Gestos que não se repetem como comprar um óculos, ir ao jogo de futebol, consertar o rádio ou cantar uma canção. Repetição e espontaneidade são os dois lados de uma poética do cotidiano (Lopes, 2007, p. 89). Nada dilacera. Nem dor nem alegria.

Há Expedito, seu rosto preenche a tela, mas sua presença é discreta, tímida, quase muda. Não Bartleby, nenhuma resistência. Nenhuma rebeldia no gesto de andar. Nenhuma recusa. Humilde e serena aceitação conseguiria ser o que poderia expressar não só a oração dita diante da transferência das cinzas da mãe que morreu, mas o que sintetiza sua atitude diante da vida. Sem nada pedir, sem nada a ser dado. Há uma passividade como gesto de acolhimento mesmo que não seja acolhido (também não é repellido, excluído, ostensivamente), uma inércia de deixar as coisas seguirem e ir junto com elas. Um estar disponível mesmo que ninguém note. Expedito está próximo, mas não é um corpo que se oferece ao toque, como o protagonista de *Madame Satã* (2002), de Karim Aïnouz. As imagens em preto e branco reforçam a discrição, são nítidas, claras, não chegam à abstração feérica dos espaços urbanos de *Anjos caídos* (1995), de Wong Kar Wai. Diante da perda do rosto identificada, na contemporaneidade, por Aumont (1992, p. 180), em *Transeunte* (Eryk Rocha, 2010), temos um rosto neutro, cinza, mostrado sem contrastes de luz, que nada exprime em particular, sem profundidade psicológica, ele é pele. Poderia ser um enigma, mas o protagonista não é uma esfinge. Seria um mistério pela falta e não pelo excesso de sentidos. Apenas um rosto qualquer, particular sim, mas que se não fosse a sucessão de *closes*, seria esquecido rapidamente. Rosto sólido e discreto, direto, mesmo se tímido. Nada a revelar. Nada a ocultar. O rosto tem um corpo, um espaço, uma rotina, um lugar.

Cada gesto encena algo mesmo que ninguém veja. A câmera próxima, sem temer, sem ter o pudor de enfrentar de frente o rosto, mesmo que o olho do ator se desvie,

significa não a monstruosidade monumental do rosto de Joana d'Arc em *A Paixão de Joana d'Arc* (1929), de Carl Dreyer. O mundo do transeunte é sem transcendência, sem grandes expectativas nem grandes gestos. Em *Transeunte* (Eryk Rocha, 2010), nada nem ninguém existe para ser salvo. Não temos que correr. Ele não corre. O mundo não desaparecerá. Ou melhor. Ele se perde dia após dia, momento a momento, mas vagarosamente.

A câmera próxima não espetaculariza nem exige nada. Ela vê, às vezes, acompanha rosto, acompanha o andar, às vezes para e deixa que vejamos o que o protagonista vê. Por fim, ela deixa o protagonista caminhar, distanciando-se dela, de nosso olhar, de nossas vidas. Num contínuo caminhar. Sem que ele olhe para trás. Sem que deixemos de olhar até que luz não haja e o filme acabe. Não se trata da câmera dos irmãos Dardenne que andam atrás de *Rosetta* (1999) como se pudesse a qualquer momento colocar a mão sobre o ombro e dizer tenha calma. Gesto que se concretiza no final quando a mão é estendida. Gesto gratuito para a protagonista, para que o amigo a ampare, para que ela se levante, para que ela perceba que não está só. A câmera em *Transeunte* (Eryk Rocha, 2010) quer apenas nos mostrar gestos comuns da vida modesta de uma pessoa comum.

O personagem termina em movimento. Mas a quem pode interessar estes gestos sem glamour, sem vigor, sem grande expressão, talvez com a única exceção de quando canta? Por que acompanhar esse comum, anônimo, inexpressivo a não ser para talvez nos enfrentarmos no que temos de comum, anônimo, inexpressivo, quando não estamos em cena, quando não estamos vivendo um grande momento? O comum bem pode ser mais difícil de viver do que o demasiado, o extremo, o excessivo. Os gestos são comedidos, espontâneos. Há a pose ao colocar os óculos e mais nada. Um rosto sem consciência de ser rosto. A câmera transita entre vários rostos. Apenas o dele foi escolhido para ser um pouco mais visto, percebido.

Haveria uma dança dos movimentos inexpressivos? Mas será que perdemos a capacidade de perceber gestos, sobretudo os gestos banais, discretos? De acordo com Agamben (2008, p. 12), “o cinema reconduz as imagens para a pátria do gesto. Segundo a bela definição implícita em *Traum und Nacht* de Beckett, o cinema é o sonho de um gesto. Introduzir neste sonho o elemento do despertar é a tarefa do diretor”. Talvez isso nos ajude, *Transeunte* (Eryk Rocha, 2010) nos leva à pátria do gesto pelo caminhar. Mas o caminhar do protagonista e do diretor também são gestos explícitos de encenação. É, na luz do dia, que vemos o último caminhar. Mas o andar não sabemos onde vai dar. Sabemos que os dias se sucedem e algumas atividades são feitas, mas a cada momento, a cada gesto, a caminhada pode ser interrompida por algo inusitado, algo que Expedito e nós<sup>16</sup> vemos, algo que acontece, como o profeta que fala sobre o fim do mundo. Mesmo as conversas entreouvidas e olhares entrecortados que não mudam a direção da caminhada, mas poderiam fazê-la, carregam em si potência, possibilidades de eventos. Temos uma montagem que picota a vida em dias quaisquer. Não sabemos quantos. Não sabemos quais. Sabemos que parecem ser alguns. Vemos mais de uma vez o protagonista se levantar. Os dias passam da luz ao escuro. Dias passam por ele. Sem deixar rastros, reflexões, lembranças. Ele, em breve, também desaparecerá. Como nós.

A encenação se construiu entre o rosto de Expedito, rostos que ele entrevê e o espaço por onde caminha. No acaso da vida que pode ser longo. Nada nos diz que ela se aproxima do fim. O que resta é andar. Andar até desaparecer. Nada lhe pertence, mas por tudo passa. Para dentro da imagem. E por quanto tempo também ainda hei de caminhar? Expedito serei, sou, fui eu. Deixamos de ser apenas *voyeurs*, contempladores do mundo, submergimos no mundo, na sensação, no afeto. ●

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o Gesto. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 4, pp. 09-16, 2008.
- APPIA, Adolph. *A obra de arte viva*. Lisboa: Arcádia, s.d.
- ANDRADE, Fábio. *Transeunte*, de Eryk Rocha. Uma solidão compartilhada. In: *Revista Cinética*. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/transeunte.htm>>. Acesso em: 12 fev. 2013.
- AUMONT, Jacques. *Du visage au cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1992.
- \_\_\_\_\_. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.
- \_\_\_\_\_. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BARDAWIL, Andréa. Por um Estado de Invenção. In: NORA, Sigrid (Org.). *Temas para a dança brasileira*. São Paulo, SESC, 2010.
- BERLANT, Lauren. *Cruel optimism*. Durham: Duke University Press, 2011.
- BONITZER, Pascal. *Desencuadres: cine y pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007.
- BONNEFOY, Yves. *Giacometti*. Paris: Flammarion, 2012.
- BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. São Paulo: Papyrus, 2009.
- BRASIL, André; MESQUITA, Cláudia. O meio bebeu o fim, como o mata-borrão bebe a tinta: notas sobre O Céu sobre os Ombros e Avenida Brasília Formosa. In: BRANDÃO, Alessandra; JULIANO, Dilma; LIRA, Ramayana (Org.). *Políticas dos cinemas latino-americanos contemporâneos*. Palhoça: Unisul, 2012.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Relational aesthetics*. Dijon: Les Presse du Réel, 2002.
- BROOK, Peter. *The melodramatic imagination*. New Haven: Yale University Press, 1995.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.
- CLOUGH, Patricia. Introduction. In: CLOUGH, Patricia; HALLEY, J. (Org.). *The affective turn: theorizing the social*. Durham: Duke University Press, 2007.
- CLOUGH, Patricia. The Affective Turn. In: GREGG, Melissa; SEIGWORTH, Gregory (Org.). *The affect theory reader*. Durham: Duke University Press, 2010. pp. 206-225.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Percepto, afeto e conceito. In: *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, s.d.
- \_\_\_\_\_. *Espinoza: Filosofia Prática*. São Paulo: Escuta, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Cinema 2: A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

- DEL RIO, Elena. *Powers of affection: Deleuze and the cinemas of performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'homme qui marchait dans la couleur*. Paris: Minuit, 2001.
- FUCHS, Elinor. *The death of character*. Bloomington: Indiana University Press, 1996.
- GANDHI, Leela. *Affective communities: anticolonial thought, fin-de-siècle radicalism, and the politics of friendship*. Durham: Duke University Press, 2005.
- GIL, Inês. *A atmosfera no cinema*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2005.
- GIL, José. *A arte como linguagem*. Lisboa: Relógio d'Água, 2010.
- GREGG, Melissa; SEIGWORTH, Gregory. An invention of Shimmers. In: GREGG, Melissa; SEIGWORTH, Gregory (Org.). *The affect theory reader*. Durham: Duke University Press, 2010.
- GROSSBERG, Lawrence. Ideology and affective epidemics. In: *We gotta get out of this place: popular conservatism and postmodern culture*. New York/Londres: Routledge, 1992.
- \_\_\_\_\_. Postmodernity and Affect: All Dressed up with no Place to Go. In: *Dancing in spite of myself*. Essays on popular culture. Durham/Londres: Duke University Press, 1997.
- \_\_\_\_\_. Affect's future. In: GREGG, Melissa; SEIGWORTH, Gregory (Org.). *The affect theory reader*. Durham: Duke University Press, 2010.
- GUÉNOUN, Denis. Qu'est-ce qu'une scène? In: GUÉNOUN, Denis, et al. *Philosophie de la scène*. Besançon: Les Solitaires Intempestives Éditions, 2010.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosphere, mood, stimmung*. Stanford: Stanford University Press, 2012.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- LADAGGA, Reinaldo. *Estética da la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- LEONE, Luciana di. *De trânsitos e afetos: alguma poesia argentina e brasileira no presente*. 2011. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, UFF, Niterói, 2011.
- LOPES, Denilson. Poética do cotidiano. In: *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: UnB, 2007.
- \_\_\_\_\_. Encenações pós-dramáticas e minimalistas do comum. In: *No coração do mundo: paisagens transculturais*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012a.

- LOPES, Denilson. As nuvens e o fracasso: uma leitura de *Estrada para Ythaca*. Apresentado em São Paulo: XVI Congresso da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, 2012b.
- MASSUMI, Brian. The authonomy of affect. *Cultural Critique*, n. 31, 1995.
- MIGLIORIN, CEZAR. Escritas da cidade em *Avenida Brasília Formosa e O céu sobre os ombros*. In: *Revista Eco-pós*, v. 14, n. 1, 2011.
- \_\_\_\_\_. Por um cinema pós-industrial: notas para um debate. In: HALLAK D'ANGELO, Raquel; HALLAK D'ANGELO, Fernanda (Org.). *Cinema sem fronteiras*. Reflexões sobre o cinema brasileiro 1998-2012. Belo Horizonte: Universo, 2012a.
- \_\_\_\_\_. O que é um coletivo. In: BRASIL, André. (Org.). *Teia – 2002/2012*. Belo Horizonte: Teia, 2012b.
- NEGRI, Toni. Valor e afeto. In: *Exílio seguido de valor e afeto*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- OLIVEIRA Jr., Luiz Carlos de. *O cinema de fluxo e a mise em scène*. 2010. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2010.
- PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea: origens, tendências e perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PELBART, Peter Pál. *Elementos para uma cartografia da grupalidade*. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/proximoato/pdf/textos/textopeterpelbart.pdf>>. Acesso em: 12 fev. 2013.
- PERNIOLA, Mario. *Do sentir*. Lisboa: Presença, 1993.
- RAMALHO, Fábio. *As pertinências do afeto*. Recife: Mimeo, 2010.
- RIO, Elena del. *Powers of affection: Deleuze and the cinemas of performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998.
- SCHAPIRO, Meyer. *Impressionismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- SEIGWORTH, Gregory. Banality for Cultural Studies. In: *Cultural Studies*, v. XIV, n. 2, Apr. 2000.
- SODRÉ, Muniz. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis: Vozes, 2006.
- SOLNITT, Rebecca. *Wanderlust: a history of walking*. New York: Penguin, 2001.
- STEWART, Kathleen. *Ordinary affects*. Durham: Duke University Press, 2007.
- VALLIN, Beatrice Picon. A encenação: visão e imagens. In: *A arte do teatro: entre a tradição e a vanguarda*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- VIEIRA Jr., Erly. *Marcas de um realismo sensório no cinema contemporâneo*. 2012. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Faculdade de Comunicação Social, UFRJ, Rio de Janeiro, 2012.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Este ensaio foi apresentado no GT Comunicação e Experiência Estética no XXII Encontro Anual da Compós em Salvador, na Universidade Federal da Bahia.
- <sup>2</sup> Mesmo o trabalho de Patricia Clough (2010, 2007) não tem a intenção de dar uma densidade teórica ao termo.
- <sup>3</sup> Como não há uma homogeneidade entre os tradutores de Deleuze no Brasil, prefiro manter o termo afecto. Talvez o último conceito formulado por Deleuze e Guattari que emerge da obra artística, nesse sentido, mais específico que o termo afeto que será usado quando remeter a outros autores não vinculados ao pensamento dos dois autores.
- <sup>4</sup> Há outros termos como circuitos afetivos (Dellani Lima) que não tenho aqui como precisar.
- <sup>5</sup> Gostaríamos de nos aproximar da leitura que Gumbrecht (2012) faz sobre a atmosfera como possibilidade de leitura.
- <sup>6</sup> Propostas como a de Luiz Carlos de Oliveira Jr. (2010) de repensar a encenação no quadro de um cinema contemporâneo ou a defesa de um realismo sensorial de Erly Vieira Jr. (2012), podem abrir estimulantes horizontes de diálogos com os filmes brasileiros contemporâneos.
- <sup>7</sup> Aqui tenho uma dúvida que não consegui ainda responder: se deveria substituir a palavra afecto por sensação, sendo esta mais ampla.
- <sup>8</sup> Definido, a partir do trabalho clássico de Peter Brook, como uma dramaturgia da hipérbole e do excesso, em que o traço fundamental é “o desejo de expressar tudo” (1995, p. 4) e marcado por uma indulgência com um forte emocionalismo, estados de ser, situações e ação extremas (Brook, 1995, p. 11) que nos permite autopiedade e identificação.
- <sup>9</sup> “Pelo viés do afetivo, somos levados a ressaltar a dimensão do encontro como aspecto constitutivo das obras” (Ramalho, 2010, p. 1).
- <sup>10</sup> Relendo Deleuze, Gregory Seigworth (2000, p. 244) discutirá a experiência vivida como uma coisa absolutamente abstrata, como não representando nada, pois o que seria mais abstrato do que o ritmo? Este é um ponto que não posso desenvolver no momento, mas que julgo uma porta de entrada para entender o abstracionismo para além das artes plásticas.
- <sup>11</sup> Caminho que encontra eco quando Deleuze considera a obra de arte como “um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos” (Deleuze, 1992, p. 213), ou de forma mais concisa, concebe a arte como “a linguagem das sensações” (Deleuze, 1992, p. 228).
- <sup>12</sup> Há duas leituras sobre este filme que nos auxiliam para pensar o que estou tentando delinear no quando mais amplo do cinema brasileiro contemporâneo (Brasil; Mesquita, 2012 e Migliorin, 2011).
- <sup>13</sup> Para uma história do andar (Solnitt, 2001) e para mapear os vários sentidos do andar na arte do século XX (Careri, 2009).

- <sup>14</sup> Penso no *Homem que caminha*, de Giacometti (Bonneyfoy, 2012), e em James Turrel (Didi-Huberman, 2001) como possibilidade de desdobrar o andar como afecto pictórico.
- <sup>15</sup> Para interessante leitura de sons no filme (Andrade, 2013).
- <sup>16</sup> O espectador terá também que reaprender a caminhar, a ver o caminhar, um caminhar banal, não uma perseguição, uma fuga, se quiser ser tocado por este mundo, este gesto, este afecto.