



Nas Águas: a resistência do sensível

Frederico Canuto, UFMG, Brasil
fredcanuto@gmail.com

Marco Aurelio Marinho de Melo, UFMG, Brasil
marcomarinhomelo@gmail.com

Simone Cortezão, UFMG, Brasil
scortezao@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE:

política das imagens; conflitos socioespaciais; violência.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo fazer uma cartografia dos modos e estratégias que os filmes *Narmada*, de Manon Ott e Grégory Cohen, e *Em busca da vida*, de Jia Zhangke, criam a fim de construir uma política própria das imagens. Ora remetendo a materialidade fílmica, ora as estratégias dramatúrgicas, ora fazendo analogias com outros campos visuais correlatos ao cinema, ora recorrendo a uma sensibilidade própria dos cineastas, este texto mira-se na idéia de que a construção das imagens e sua política não se dão em outro campo senão no de uma sensibilidade visível.

Introdução

Nas últimas décadas, a humanidade transformou o curso de rios de todas as bacias hidrográficas construindo aproximadamente 40 mil barragens. Tais construções têm alterado fisicamente o planeta, com concreto e aço. Tanto o filme *Narmada* (Idem, Índia/França, 2012), de Manon Ott e Grégory Cohen, quanto o *Em busca de vida* (Sanxia Haoren/Still life, China, 2006), de Jia Zhangke, nos aproximam dessas realidades tão demasiadamente exploradas em mídias televisivas e redes sociais. No caso dos filmes sobre os quais nos deteremos, há em especial uma atenção à própria natureza fílmica e imagética, permitindo ao espectador uma outra porta de acesso a essas realidades, um outro modo de presenciar as violências socioespaciais e, exatamente por isso, construir um olhar outro para elas. Esses filmes dão tempo a imagem, formulam um jogo entre o visível e invisível, o gesto e o espaço onde habitam, realizam, portanto, uma resistência, na construção de algo que não opera pela liquidez do tempo antropoceno ou mesmo pelos eixos discursivos hegemônicos e contra-hegemônicos, buscando, de um lugar deslocado, tornar visível aquilo que se quis invisível. É nosso objetivo, desse modo, discutir a política dessas imagens, procurando perceber em que medida as imagens desses filmes, cada qual a sua maneira, lançam outro gesto às violências, revelam outras resistências e nos aproximam das vozes e espaços afetados.

Contra a imagem da política: a política das imagens

O rio Narmada é um dos sete rios sagrados que cruzam a Índia. De acordo com os realizadores de *Narmada*, Manon Ott e Grégory Cohen (2015), muitas lendas contam que o rio Narmada é um rio-deusa, que encanta aqueles que se aproximam. Seduzido pelo mito do progresso, na independência do país, o então presidente da Índia, Nehru, proclamou: 'As barragens serão os templos da Índia moderna'. Nesse lugar de narrativas díspares, muitos conflitos e manifestações se sucederam ao longo da segunda metade do século XX para tentar impedir a construção de um dos maiores complexos de barragens do mundo, o Sardar Sarovar, que removeu milhares de pessoas e inundou áreas imensuráveis. No auge das lutas, no início dos anos 90, *A Narmada Diary* (Índia, 1995), de Anand Patwardhan and Simantini Dhuru, acompanhou de perto os movimentos de resistência e as negociações da população atingida pelas barragens com as autoridades do estado, além das represálias contra o grupo. Como o título diz, este documentário pretende ser uma espécie de diário dessas lutas, uma tentativa de estabelecer, no olho do furacão, uma ordem cronológica dos fatos, uma janela de acesso àquela realidade ou mesmo um documento sobre as manifestações. De modo que – apesar de obviamente presentes e por vezes autonomamente subversivas pela sua própria natureza – as imagens fílmicas aparecem, num quadro geral, submissas aos discursos ideológicos. Como se as imagens deste filme se dessem transparentes, o espectador poussa o olhar através delas, tornando-as, a grosso modo, apenas um meio para retratar e discutir um momento sociopolítico e histórico.

Por sua vez, os realizadores de *Narmada* se interessam pela natureza das imagens. Em entrevista (2015) sobre o filme, ambos comentam que *Narmada* procura unir o político ao sen-

sível. Afastando-se de qualquer didatismo, o filme coloca que a forma pode conter também o sentido. 'Ao descrever uma espécie de deserto aquático, o filme toma nota da violência desse processo, mas não para nessa constatação: busca, sim, tornar o olhar sensível' (tradução livre, 2015, p.51). O filme *Narmada*, portanto, mais distanciado no tempo em relação ao anterior, *A Narmada Diary*, estabelece uma alteridade com o que filma e constrói outros imaginários, outros meios de se aproximar daquilo que é filmado. Assim, se distancia de uma idéia de história linear para se aproximar de uma outra produção, na qual a história deixa de ser verdade, mas ponto inicial para produção de uma sensibilidade histórica. Os cineastas substituem uma narrativa linear, em que os fatos são encadeados, como no filme de 1995, para produzir outra, em que sons, imagens, fotografia e diálogos são mixados, a fim de provocar e produzir outras sensibilidades.

De modo semelhante, é realizado o filme *Em busca da vida*. Filmando *in loco* o processo de desaparecimento – devido à construção da represa das Três Gargantas – de Fengjie, uma cidade de aproximadamente 2.000 anos, o filme chinês não se torna, apesar do contexto político, uma 'arma de combate' direta a essa violência, mas antes uma fabulação a partir da destruição do progresso e suas ruínas, um movimento de busca em meio aos destroços já presentes, a construção de um olhar contrário à liquidez do projeto moderno da China a partir de narrativas outras que não a institucional. Como escreve Cecília Mello (2014), pesquisadora deste cineasta chinês, 'o cinema de Jia Zhangke é político não por denunciar uma realidade ou carregar uma mensagem, mas sim por construir uma realidade através de outra 'partilha do sensível'' (p.56).

Referência nas discussões desta perspectiva e nos estudos das imagens, o filósofo Jacques Rancière escreve: 'As imagens da arte não fornecem armas de combate. Contribuem para desenhar configurações novas do visível, do dizível e do pensável e, por isso mesmo, uma paisagem nova do possível' (RANCIÈRE, 2010, p. 100). A estética, dessa maneira, encontra uma dimensão política não por fazer denúncias, mas por poder reconfigurar a ordenação de elementos, possibilitando novas formas de ver e sentir. A dimensão política das imagens 'não deve ser situada fora delas, nas lutas de grupos minoritários, nas repercussões e entrelaçamentos de esferas públicas ou na construção de enquadramentos interpretativos críticos (ainda que essas dimensões sejam importantes)' (RAMOS, 2011, p.3) – como se houvesse uma ligação direta, de acordo com o filósofo, entre as imagens e uma conscientização política do espectador e suas ações –, e, sim, nos aspectos imagéticos e fílmicos em si, no modo como colocam o espectador num jogo suspenso, livre entre estranhamento e significação, entre narração e expressão, manifestação e ocultamento, nunca se fazendo passar por uma simples realidade, sendo antes um conjunto de relações entre o dizível e o visível.

Provocando esses rearranjos e deslocamentos, esses filmes acabam por romper com uma evidência de uma ordem natural do olhar. A política das imagens torna-se, assim,

uma forma de questionar o consensual, o tido como dado, o inquestionável: **ela irrompe diante de olhos acostumados à normalidade (e à normalização) e promove rupturas e transformações nos modos usuais de aparência e circulação de palavras, corpos e**

imagens. Sob esse viés, imagens políticas são, portanto, imagens dissensuais, imagens que desconectam significações e visibilidades, que permitem o estranhamento e a polêmica. Trata-se de complexo exercício identificar a potência política e criativa que as imagens apresentam de se configurarem como dispositivo ou como operação que fazem surgir e sobreviver os “momentos inestimáveis” que resistem a capturas, silêncios e aos excessos de discursos construídos midiaticamente, pelas instituições sociais e pelo Estado. **Isso nos convida a investigar como as imagens produzem rearranjos das visibilidades e dos modos de dizer operantes no mundo. A potência política de uma imagem é aquela que produz, a partir de seus próprios meios expressivos, uma recombinação de signos capaz de desestabilizar as evidências dos registros discursivos dominantes.** (grifos nossos, MARQUES, 2014, p.10).

Assim sendo, se as imagens midiáticas, por exemplo, produzem um domínio ideológico, a tarefa política atual, como argumenta Ramos (2015) ao ler Rancière, seria a de trabalhar imagem com o objetivo de provocar outras possibilidades capazes de produzir um dissenso em relação aos holofotes das imagens espetaculares. Pressupondo-se que *Narmada* e *Em busca da vida* operam a partir de uma política das imagens, serão investigados como essas imagens particulares, diferentemente das imagens hegemônicas, cristalizam em nosso olhar novas representações, espaços e tempos para as violências, em especial as dadas em contextos de construções de barragens, instaurando, como pensa Rancière, subversões e reinvenções dos modelos de captura aos quais estão submetidos rotineiramente.

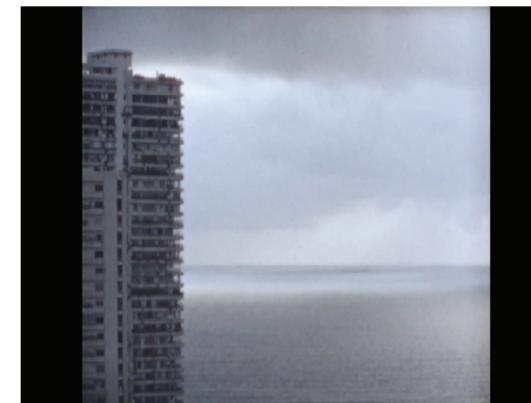
Dos ruídos

‘Dar a ver aquilo que não encontrava um lugar para ser visto e permitir escutar como discurso aquilo que só era percebido como ruído’ (RANCIÈRE, 1995, p.53).

Para Rancière, a partilha política do sensível é produzir presença. Sob o barulho das demolições e a imensidão silenciosa das barragens, tanto *Narmada* quanto *Em busca da vida* conseguem abrir passagem. Vislumbram o que se quis invisível, ouvem o que havia sido silenciado, estão perto e dialogando de dentro. O desejo de *Narmada*, nas palavras dos realizadores (2015), foi o de procurar compreender o que representava esse rio pelo qual as pessoas estavam lutando. Por sua vez, para Zhangke, compreender e produzir uma vida onde ela está para acabar ao ser inundada. Após décadas de conflitos e tendo sido construída a barragem, restava a *Narmada* a possibilidade de ainda revelar e, em sua medida, restituir a potência de vida do rio, assim como daqueles que lá lutaram. Em um movimento prospectivo, *Em busca da Vida* quer compreender e produzir, no e contra o fluxo do progresso, memórias que estão sendo demolidas. Produzir presença, portanto, através das imagens e contra o pensamento objetivante da modernização, àquilo que há de sagrado no rio e comunal, nas pessoas e na relação dessas com ele, com seu entorno.

Aa águas como experiência háptica

Assistir a *Narmada* é como ser pouco a pouco imerso em suas águas, fazendo com que se sedimente em nosso corpo um encantamento com o rio. A abordagem das barragens, neste filme, avança para além da evidência da violência da modernização, trata-se de, *no e com* o filme, recuperar um olhar soterrado, banalizado e deslegitimado pelas narrativas de poderes, que se colocam como totalizantes.



Figuras 1, 2, 3 e 4 - stills do filme *Narmada*

Procurando dar corpo ao rio, em *Narmada*, a câmera se encontra muitas vezes dentro dele, fluando por cima, como se o reverenciasse. O fluxo da água é o que a move, estando, portanto, em comunhão com o rio Narmada, sendo levada por ele. O tempo das imagens, podemos sentir, é o tempo do curso d'água, assim como seus gestos – absorto, moroso, duradouro, contínuo, geológico. A enorme bacia de água inunda o espaço fílmico, que, aliado ao tempo longo, cristaliza no olhar do espectador um estado de deslumbre, próximo a de um transe, de quem se encontra diante do que é sagrado. E, mesmo quando o filme não está no Narmada em si, ainda assim muitas imagens aparecem afetadas por ele: a névoa, que cobre alguns planos, aparece como uma espécie de fantasma da água. As imagens estão, assim, constantemente imersas num ambiente úmido, dentro de um espaço outro: as águas.

Não são gratuitas a utilização de uma câmera Super8 e a captação do som independente da imagem, sendo tais manipulações e escolhas feitas para reforçar o olhar deslocado em relação a um pretense olhar natural das imagens. O aspecto granulado e frágil das imagens em Super8 permitem uma visão desfocada, nebulosa, que, estando o filme próximo aos ruídos do rio, entende que os contornos do sagrado nunca são nítidos e precisos, antes uma presença sutil. O som, igualmente, por estar dissociado da imagem, nos provoca sensação parecida, gerando um torpor semelhante a estar debaixo d'água, de apreensão específica. Trabalham ambos, assim, numa esfera do sensível, na possibilidade de um outro olhar, na resistência do sagrado – sagrado este que se vincula ao entendimento do rio como alteridade e não como peça de produção.

Por sua vez, em *Em busca da Vida*, as águas são como uma promessa a ser cumprida. Imagens como casas sendo marcadas, pedreiros destruindo construções, expulsões e migrações remetem a um elemento que em breve aparecerá como aquilo que tudo apagará, afinal aquela localidade será inundada. Esse porvir é pressão sobre um lugar que em breve deixará de existir. A água ora aparece como elemento que tudo cobre, com ruas sendo apontadas como já submersas logo no início do filme, ora como ameaça vindoura, nas marcações dos futuros níveis de água nas ruas ainda repletas de gente. Sendo assim, as imagens do filme, que revelam de perto a existência de uma cidade, são imagens de um presente que logo deixará de sê-lo. As águas, aqui, são fantasmas do futuro, uma sombra movida pela ação do homem. A paisagem que delimita o espaço fílmico – majestosas montanhas que um dia foram inspirações para pinturas clássicas chinesas –, transformam tal realidade num particular universo, numa espécie de redoma não mais suficiente, não mais milenar, para agora conter as regras regidas a partir de mandos e desmandos pautados num desejo de se modernizar o país. O cinema de Jia Zhangke, investigador etnográfico de transformações de uma China que assistiu nos anos 80 irrupções democráticas nos conflitos da praça da Paz Celestial, vê tudo como água: prestes a inundar de Modernidade tudo a frente.



figuras 5 e 6 - Stills do filme *Em busca da vida*

As águas, espectros

Traçando imagens que apontam para o vínculo íntimo das pessoas com o rio, o filme *Narmada* busca fazer emergir também dos sujeitos uma dimensão do sagrado. Há para esses sujeitos um retrato específico que, através dessas imagens evanescentes, surgem, unidos ao rio, como aparições. Os rostos e corpos, tomados aqui e vistos nas figuras na sequência (figura 7, 8 e 9) como presenças etéreas, apontam também para um duplo processo de desaparecimento, dado tanto pelo desastre quanto pelos fantasmas que permanecem.

Maurice Blanchot (1990), em *Escritura do Desastre*, faz provocações acerca da idéia de desastre. Para ele, o desastre é o fim de tudo pois nada mais há por vir, nenhuma imaginação é capaz de produzir algo posteriormente. Um evento como esse não aponta para um futuro, mas apenas para o desaparecimento completo do que quer que seja, pela desestabilização total de qualquer absoluto. Acompanhando o raciocínio do filósofo francês para se pensar *Narmada*, os corpos, jogados na narrativa do filme, aparecem não para marcar cronologicamente fatos ou produzir uma verdade testemunhal, mas para servir como anti-balizas de qualquer sentido que não seja desordem pura. Como espectros, produzem reminiscências e são rastro de um processo radical de desterritorialização incontável e contingencial. Vem para lembrar: não para reconstruir uma narrativa oficial ou não, mas para produzir lembrança, afeto baseado numa memória coletiva.

Da mesma forma, um menino atravessa as sequências de *Em Busca da Vida* como um fantasma que anuncia o fim. Por vezes alegre, canta como quem anuncia tanto o por vir da inundação total da área ou o desastre que passou dos que já estão submersos. Acompanhando o filme, em uma voz vibrante e desafinada, ele atravessa um quadro para, adiante, reaparecer, agora iniciando outra música. Como um personagem extraterritorial, como alguém que é trazido de fora da narrativa, ele marca um tempo cíclico no qual não há início ou fim, mas repetições. Se para Blanchot o desastre é aquilo que não aponta pois é fim em si mesmo, sendo assim, nem passado nem presente, o personagem proposto por Jia Zhangke é o espectro desse passado-futuro em suspenso, num tempo outro. Entre a submersão total que se anuncia e os gestos compartilhados pelos trabalhadores, o menino seria um espectro no espaço-tempo.



figuras 7, 8 e 9 - stills do filme *Narmada*

Ao mesmo tempo, ainda em *Narmada*, os gestos da mulher ao passar as mãos nos cabelos ou a existência de corpos ralos através de véu branco marcam e dão visibilidade a vidas afetadas por estes grandes empreendimentos. Quase desumanizados ao se tornarem números, estatísticas ou resultados de um impacto, adquirem força pelo olhar, pelo corpo e simples existência. Nesse sentido, esses sujeitos surgem não apenas como vítimas da violência, mas como aqueles que permanecem próximos ao rio, mesmo quando em forma espectral. Aparecem, não à toa, constantemente remando em pequenos barcos ou se banhando em suas margens. Ao reforçar essas cenas, não só revelam a dimensão absurda das águas provocada pela violência humana, como também reafirmam uma relação não rompida com o rio, o que contraria a construção das barragens. Nessas imagens, as barragens – e também as construções das cidades –, símbolos do mundo do progresso, estão sempre ao fundo, estranhas à linguagem do rio e a relação das pessoas com ele. Se de um lado Nehru proclamou, na independência da Índia, que as barragens seriam os templos da Índia moderna, em *Narmada*, há uma proclamação contrária de um local, de dentro do rio, que encerra o filme: 'O Narmada sobreviverá e as barragens não serão mais do que relíquias do século XX'. Há, sendo assim, no olhar do filme, uma crença em um tempo maior, um tempo geológico, ou mesmo, nesse caso, sagrado.

Em sentido semelhante, *Em busca da vida* também traça um tempo alargado, mais lento. Se em *Narmada* o desastre já se deu, neste, acompanha-se seu desenrolar na lentidão da vida diária, daqueles que simplesmente estão lá pois os que já não estão não são a paisagem de interesse do cineasta. O cinema de Jia percorre o tempo presente, constatando o desaparecimento e as rápidas transformações, que, em seus filmes, duram, martelam, produzem ruídos, fazendo imagens que, ao contrário da dissolução banal e radical dos espaços causados pela lógica da modernização desenfreada, dão à matéria seu peso, têm corpo e presença, demonstram sujeitos com gestos que duram, que percorrem sempre de um ponto a outro da imagem, em cenas panoramicamente longas e lentas. Enquadra, assim, o progresso na pele em tempo real. Diferentemente então do filme sobre a barragem indiana, não por revelar um aspecto espectral dos sujeitos e dos espaços, o filme de Jia Zhangke está próximo – e em busca – de uma perpetuidade de vidas, que se movem nos destroços de um desastre que lentamente vai sendo produzido. A resistência desse cinema está na constatação de presenças, em se colocar ao lado dos sujeitos locais, dando-lhes tempo e memória, diante da iminência do arrombamento que os ameaça.

Interessa a ambos realizadores, mais do que travar conflitos, produzir um modo de olhar: tornar vistas as pessoas que ali existem, acompanhá-las, constatar suas existências, estar junto, contrariando a possibilidade de imagens de tragédia e estabelecendo uma resistência pela pura presença. Evitando as narrativas do espetáculo, comuns a um contexto como este, *Em Busca da Vida* se divide em subtítulos que evocam o menor, marcados por 'cigarros', 'chá' e 'tofu'. Elementos que, embora não sejam explicitamente centrais no filme, aparecem sendo compartilhados constantemente entre os moradores de Fengjie. Dessa forma, trata-se de direcionar o olhar para uma crença na manutenção da vida, na força do conjunto entre os sujeitos, naquilo que é orgânico diante dos concretos que preenchem muitas das imagens. Exatamente por isso, a mise-en-scène das imagens deste filme produzem uma harmonia entre os corpos. Se de um lado vemos estranhas rupturas que a demolição de uma cidade causa, do outro, nos deparamos com cenas como as das figuras 10, 11, 12 e 13, nas quais se estabelecem uma enorme potência daquilo que é uno, que se impõe em gestos harmônicos que contrariam os espaços em ruínas. Essas forças contrárias – pequenos gestos contra às grandes destruições e corpos unificados contra os concretos despedaçados –, vinculam-se à uma política de imagens que movem o filme. Do mesmo modo, o esforço das personagens de *Em busca da vida* está, mesmo atingidos pela errância de estar em uma cidade a ser demolida, em atravessá-la, traçando, apesar de tudo, uma busca pela reconstrução das relações, seja o homem que procura pela filha que não vê há anos, seja a mulher que deseja resolver a distância do marido.



figuras 10, 11, 12 e 13 - stills do filme *Em busca da vida*

Submersos nas águas

Jia Zhangke fora contratado em 2006 para fazer um documentário sobre o pintor chinês Liu Xiaodong no local onde estava sendo construída a maior barragem de águas do mundo até então, as Três Gargantas. Ao chegar, deparou-se com uma situação surreal dada pelo enorme número de pessoas que estavam deixando a cidade. O que formava a paisagem em demolição eram os montes de detritos e alguns prédios ainda por serem demolidos. Comprometido com o estado das coisas de uma China que se quer modernizar, de dentro desse documentário, surgiu outro, o filme *Em Busca da Vida*. Ao invés de contar uma história tomada como real, Zhangke realiza um movimento radical em seu cinema ao elocubrar uma ficção sem, no entanto, deixar de acompanhar o real em tudo que ele extrapola. A produção do filme se dá no tempo, no instante dos acontecimentos, um movimento de abertura da imagem para que ela absorva parte do mundo – o acontecimento. Jia faz um encontro incerto, próprio do jogo entre estar no momento e a ficção como possibilidade de invenção de outra visibilidade, como mote para tocar o real. É nessa regência contextual que o cineasta de Fenyang constrói o seu próprio documento.

No filme, há uma insistência que produz tal fabulação. O som, com rajadas largas ao fundo, reverbera até encontrar a barreira de montanhas, percorrendo a textura e a matéria, até se perder na ação ou o movimento recém acontecido, mostrando uma cidade em desmoronamento programado. Sob o calor escaldante, o martelo contínuo mostra que o desmoronamento ainda não chegou ao fim. Tal sonoridade é a insistência de que algo está para acontecer e é essa promessa que move a narrativa.

Num mesmo movimento, Manon Ott e Grégory Cohen produzem *Narmada* ao se verem com o real como matéria bruta a partir da qual produzem as imagens. Escapam do registro documental de *A Narmada Diary*, de Anand Patwardhan and Simantini Dhuru, assim como também de uma extrapolação radical das consequências da instalação da barragem na Índia, que poderia desembocar numa ficção científica – de pouco interesse para os dois cineastas, interessados no real do campo social. Tomam, portanto, as imagens, os rostos, a natureza pelo filtro e distanciamento dados pela câmera – no caso, a Super8 – e a mixagem do som, produzindo uma arqueologia não dos fatos, mas de uma sensibilidade memorial.

Num trabalho de analogias entre o estar e produzir o efeito de submersão nas águas e entrelaçamentos do que está sendo vivido e do que está sendo fabulado no correr do cotidiano, respectivamente, *Narmada* e *Em busca da Vida* buscam uma memória que está inscrita não como registro, e sim como produto da própria produção da imagem. Retira-se do factual a potência de um espanto, produzindo uma verdade própria, quer se aproximando da estética oitocentista do sublime, quer ainda próxima a uma verdade extática, usando aqui o termo criado pelo cineasta Werner Herzog, na palestra *Sobre o Absoluto, o Sublime e a Verdade Extática*. Nesse texto, ao descrever o processo de produção de *Lições da Escuridão*, filme de 1992, e o que experiências como a queima de poços de Petróleo no Oriente Médio são capazes de produzir, ele discute a estética do sublime que tais fenômenos são capazes de enquadrar. Contra o politicamente correto da platéia, que assistiu seu filme ansiosas por belas e salvadoras imagens

do mundo, o cineasta alemão advoga a favor do extraordinário e misterioso que essas imagens, como a citada anteriormente, provocam. Ao afirmar, a partir da ópera e seus exageros ou impositões e representações “maiores que a vida”, que “todo nosso senso de realidade foi posto em causa” (HERZOG, 2013), ao mesmo tempo em que pontua uma incompreensibilidade pela perda da linearidade narrativa que a verdade ocidental científica e racional, que elimina os afetos dados por uma razão específica, ele coloca tal dúvida como ponto de partida para uma aventura: a produção de uma verdade que somente pela imagem, pelos sentidos e recepção interpretativa se é capaz de elaborar.

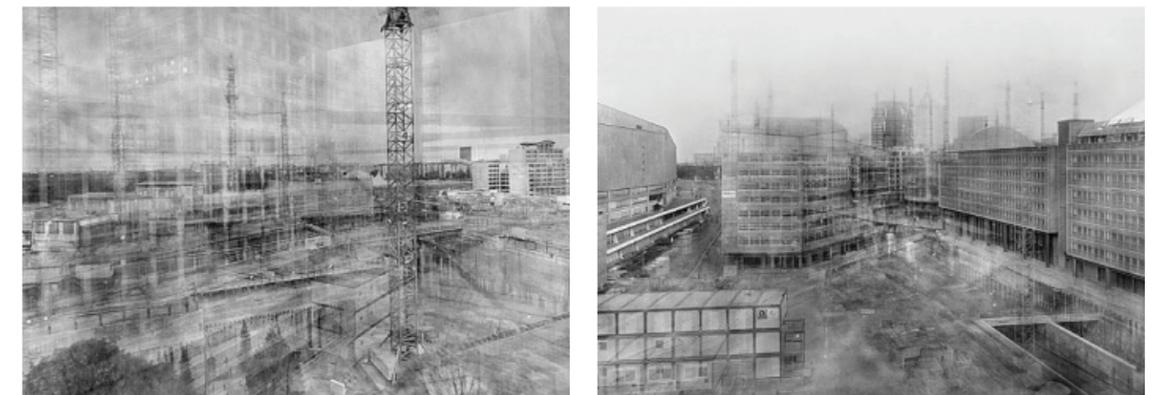
Assim, a submersão propiciada na fotografia de *Narmada* e o corte da realidade do cotidiano pela ficção vivida como real no filme de Zhangke apontam para a construção de uma atmosfera em que uma verdade outra, exterior, que atravessa a verdade linear e que não considera a história somente como sucessão de fatos, ultrapassa a verdade factual e prescrita. A imagem-tempo nos dá a possibilidade de compor outras camadas, formadas pelo acaso, pelo incerto, o não visto – nos traz a condição do mistério como encontro com outras verdades. Hans Ulrich Gumbrecht (2013), interessado em recepções menos intelectuais e mais afetivas ao intempetivo que certas obras são capazes de trazer, em seu livro *Atmosfera, Ambiência e Stimmung*, discute justamente essa experiência histórica que se faz no encontro do ‘(...) passado-presente a definição de seu caráter estrangeiro’ (GUMBRECHT, 2013, p.26), definindo que isso é possível pela criação estimulante e atmosférica de certas obras que são capazes de encontrar ‘(...) de forma intensas e íntimas, formas de alteridade’ (idem, p.23). O que literalmente é feito nos dois filmes foi a criação de um ambiente de estímulos ao saber-se outros modos.

A pintura, a fotografia, a paisagem, as águas

Numa etnografia das sensibilidades interessada na construção do olhar dos cineastas em questão e a transformação do que veem em imagens e sua politização, pode-se ampliar tais digressões feitas até aqui aproximando-os de seus contextos sensíveis de produção.

Os realizadores Manon Ott e Grégory Cohen têm uma formação específica relacionada ao campo da produção das imagens. Sendo a primeira uma socióloga de formação, com especialização em movimentos sociais, e o segundo, um cientista político, ambos trabalham a questão da emancipação política em contextos estrangeiros, como a Índia e a questão das águas e a Birmânia, no que tange a resistência contra a ditadura e censura estatal, principalmente no que diz respeito a como os artistas Birmaneses produzem resistência através da arte. Aliado a isso, o interesse pela fotografia, em especial, foi o que os levou ao cinema, sendo *Narmada* a primeira película produzida pelos dois. Nesse filme, a fotografia explorada, como dito anteriormente, notabiliza-se pela construção de uma paisagem submersa, onde é possível ver, pelo efeito da lente da câmera Super8 usada, umidade. A liquidez do filme, que se faz presente na fotografia, é um índice que tanto comprova um estar no local como produz uma ambientação háptica para quem assiste o filme. Tal elemento dá dimensão ambiental, aquela que se dá no local, transformando-o de informação em dado sensível.

Michael Wesely, em uma série fotográfica na qual, por um longo período, deixa aberto o obturador da câmera fotográfica, expõe a passagem do tempo na época da reconstrução da Potsdamer Platz, na Berlim pós-queda do muro. Ao invés de gotas de água, o que se vê são vigas, pilares, concreto, colunas, trabalhadores, todos escondidos pelo tempo, mas entrevistados nessa técnica fotográfica. Ao deixar a câmera aberta por dias e meses a fio em frente ao local da construção, ao captar o tempo da construção dos edifícios, ao dar visibilidade aos esqueletos construtivos, a energia que animou e produziu o lugar, Wesely torna clara a fantasmagoria do capital. Suor, energia, peso e toneladas de ferro escondidos atrás das formas produzidas por processos de produção alheios às mãos daqueles que constroem, totalmente exteriores as artesanias envolvidas.



figuras 14 e 15 - Potsdamer Platz. Michael Wesely.

Essa técnica desenvolvida pelo próprio fotógrafo, em que as imagens foram captadas por câmeras construídas por ele, que permitem expor um mesmo negativo ao longo de muitos anos, condensando diversos momentos em uma única fotografia (WESELY, 2019), significa abrir a caixa preta da própria fotografia. Vilem Flusser (1985), em *Filosofia da Caixa Preta*, explora não apenas a fotografia, mas também o ato de fotografar, bem como o aparelho, para discutir uma filosofia ou racionalidade intrínseca por trás, a frente e ao lado da máquina ‘de tirar retratos’. Em seu texto, pensa a recepção das fotos e o contexto de tal recepção, porém está interessado no que é intempetivo ou, em suas palavras, a-histórico do processo fotográfico. Com Wesely, a partir de Flusser, interessa pensar o modo como o fotógrafo desmontou os mecanismos de funcionamento da máquina para extrair da mesma uma potência estética que antes não fora entrevista. Com Ott e Cohen, interessa retirar do aparelho, sem desmontá-lo e/ou entender seu funcionamento, o máximo de uma expressão estética. Ainda sim, algo lhes é comum. As gotículas de *Narmada* e os traços construtivos de Wesely são os espectros não-humanos que a fotografia é capaz de produzir, pois não se trata de revelar, e sim de produzir uma visibilidade daquilo que nem mesmo a olho nu se é capaz de ver. Analogamente, é esta a mesma sensibilidade que Caspar David Friederich, pintor romântico do século XVIII, quer evocar.

A desmesurabilidade do espaço, que agiganta-se e põe em êxtase a sensibilidade humana, por conter uma escala do que não é humano, fazendo ou produzindo imagens de algo além de si mesmo, o excedendo, é o objetivo de Caspar. Ao pintar figuras humanas, edifícios ou árvores solitárias, desoladas em ambientes inóspitos, sempre diminutos em relação ao contexto espacial, o que o pintor alemão faz é tentar construir uma sensibilidade frente ao excesso. Tanto em *Narmada* quanto em *Em busca da vida*, o excesso ou desmesura das bacias de água e das enormes montanhas, respectivamente, têm objetivo semelhante: não produzir uma imagem bela ou agradável e reconhecível aos olhos, mas sim carregada de impacto. Tal impacto dado pelo gigantismo de uma obra como uma barragem de águas, por uma cadeia de montanhas ou pela construção de uma amontoado de edifícios no meio de uma cidade global como Berlim.



figura 16 - *Landschaft mit Gebirgssee am Morgen* de Caspar David Friederich

Para Jia Zhangke, há ainda uma outra escala, próxima ao olhar do pintor chinês Liu Xiaodong.

Como já dito anteriormente, o cineasta chinês foi a região das Três Gargantas não para filmar o processo de construção dessas, mas fazer um documentário sobre o pintor chinês Liu Xiaodong. Essa aproximação não se deu ao acaso, porque, assim como o segundo é pintor, o primeiro leciona/lecionou aulas sobre este ofício na Universidade de Pequim (FRODON, 2014). Ao filmar o processo de pintura de Xiaodong, parece ser acentuado o caráter imagético do cinema de Jia Zhangke. Mais do que fazer um retrato da obra do pintor, é estabelecido um diálogo, tensionando e aproximando o cinema da pintura, aproximando a câmera, sobrepondo-as uma a outra. Ao procurar os rostos dos sujeitos, sejam eles trabalhadores, sejam moradores da região, as montanhas e as pessoas deixam de ser efeitos para ganharem materialidade e marcas nos corpos.



figuras 17, 18 e 19 - *Hotbed*. Liu Xiaodong.

No hiperrealismo da pintura de Liu Xiaodong, o cineasta busca ajuda para procurar um modo de enquadrar a realidade fora do real, mas mirada neste mesmo. As pinturas das montanhas do artista são expressivas não porque querem atestar uma pequenez humana ou extasiar os sentidos pela incompreensibilidade, mas porque dão corpo e visibilidade a cada metro da montanha, fazendo, assim como as águas de *Em busca da Vida*, tudo virar água ou montanha. O tamanho dos quadros de Xiaodong vem justamente atestar tal imersividade que também é pretendida por Zhangke: uma aproximação pictórica radical em que as escalas humanas nas pinturas quase se equivalem à real. Não gratuitamente, os enquadramentos do cineasta quando próximos normalmente recortam determinadas partes, sejam dos homens, sejam dos espaços. Essa paisagem só pode ser compreendida pelo cinema pois a câmera se move, acompanha os personagens em planos-sequência e panorâmicas para abarcar tudo o que é a imagem do lugar. O movimento da câmera dá o ritmo e a pausa para enquadrar a imagem-pintura. As montanhas das Três Gargantas marcam um referencial territorial e pictórico, quando os personagens discutem sobre as paisagens de cada região nas notas de renmibini. Na sequência, as montanhas estão enquadradas em um plano fixo, ali forma-se mais uma pausa da pintura. Ao fundo, com uma fotografia embaçada da paisagem, é formulada uma memória material do lugar.

Assim, a paisagem como construção produzida pela distanciamento (*Narmada*) e pela proximidade (*Em busca da vida*) são dois exercícios que tomam a pintura e fotografia, primórdios do cinema, como fonte de modos de operar entradas e saídas no real. Implicados numa etnografia que coloca em questão a partir de onde se olha e com os olhos de quem se produz um sensível, ambos filmes se comprometem na construção de uma política submersa das águas.

Referências

- BLANCHOT, Maurice. **La escritura del desastre**. Caracas: Monte Avila editores, 1990.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: HUCITEC, 1985.
- FRODON, Jean Michel. **O Mundo de Jia Zhangke**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- GUMBRECH, Hans Ulrich. **Atmosfera, Ambiência, Stimmung. Sobre um potencial oculto da Literatura**. Rio de Janeiro: Contraponto, EdPUC/RIO, 2013.
- HERZOG, Werner. Sobre o Absoluto, o Sublime e a Verdade Extática. In: **Revista Carbono. Início do Mundo**. N. 01, 2013.
- MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. Política da imagem, subjetivação e cenas de dissenso. In: **Revista Discursos fotográficos**. Londrina, v.10, n.17, p.61-86, jul./dez. 2014.
- MELLO, Cecília. 2014. Realismo e Intermidialidade no Cinema de Jia Zhangke. In: **Jia Zhang-ke, a Cidade em Quadro**. São Paulo: Caixa Cultural. p.52-58. 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes. 2010.
- _____. **Aux bords du politique**. Paris: Gallimard, 2004.
- _____. **La Mésentente – politique et philosophie**. Paris: Galilée, 1995.
- RAMOS, P. **Rancière: a política das imagens**. Princípios: Revista de Filosofia (UFRN), v. 19, n. 32, p. 95-107, 14 jul. 2015.
- WESELY, Michel. **Camera Aberta**. Disponível em: <https://ims.com.br/exposicao/camera-aberta-de-michael-wesely/>. Acessado em: 27 de fevereiro de 2019.

Filmes

- A Narmada Diary**. Direção: Anand Patwardhan and Simantini Dhuru. Índia, 1995.
- Dong**. Direção: Jia Zhang-ke. China, 2006.
- Em busca da Vida**. Direção: Jia Zhang-Ke. China, 2006.
- Jia Zhangke. Um Homem de Fenyang**. Direção: Walter Salles. China, 2014.
- Narmada**. Direção: Manon Ott e Grégory Cohen. Índia, 2012.
- Um homem de Fenyang**. Direção Walter Salles. Brasil, 2014.