



NO ULULAR DAS PERSONAS, OBJETOS, MUNDO E IMAGENS – NÓS QUE AQUI ESTAMOS POR VÓS ESPERAMOS: Resenha do livro *No coração do mundo: paisagens transculturais*

Carla Letícia Stuermer¹ & Laura Cristhina Revoredo Costa²

A existência de tradições, ou heranças culturais que permitem combinar (mestiçar, hibridar, transculturar) o hambúrguer do McDonald's com o mate uruguaio; a camiseta Benetton com a alpargata criolla dos gaúchos; o personagem das comic com as mobilizações sociais do norte argentino; os cultos umbandistas com os resíduos plásticos das empresas transnacionais, parece indicar um substrato ou uma herança cultural muito mais forte do que a versão demonizada do efeito globalizador parece acreditar.³

Quando nos foi feito o convite para produzirmos a resenha para os Cadernos de número 9, no sentimos extremamente honradas com a oportunidade, ainda mais em se tratando de um trabalho indescritivelmente primo. Coincidentemente, o tema desta edição abordará os estudos pós-coloniais e as nossas pesquisas necessitam do arrolamento desta epistemologia. Além disso, como membras do Núcleo de Estudos Culturais da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, o assunto não nos é estranho.

Neste volume trataremos uma discussão do livro *No coração do mundo* do pesquisador e crítico cinematográfico Denílson Lopes. O crítico expõe de forma

¹ Carla Letícia Stuermer é Graduada em Letras Habilitação Português/ Inglês pela UFMS. Membro NECC-UFMS.

² Laura Cristhina Revoredo Costa é Graduada em Letras Habilitação Português/ Espanhol pela UFMS. Mestranda em Estudos de Linguagens pela UFMS. Membro NECC-UFMS.

³ ACHUGAR. “Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre Arte, Cultura e Literatura”, p 85.

minuciosa e sensível alguns filmes produzidos por cineastas de diversos continentes em diversos lugares do mundo, ou mesmo em trânsito, suas paisagens, objetos, pessoas, lugares, o cotidiano e inquestionavelmente, a transculturalidade. Talvez, por esta mesma sensibilidade ou um olhar que ora beira a emoção, ora beira a razão, seu livro carregue este título profundo, onde “às vezes, parece que o meu mundo é só coração”⁴ e “só me interessa falar do que me provoca”⁵. É, de forma objetiva, o coração das coisas presente nos filmes em diálogo constante com alguns conceitos e a relação local e global.

As coisas estão perdidas. “Perdido”⁶. Está disperso num mundo de coisas, de personagens, num mundo de objetos e lugares. “O mundo naufraga no coração”⁷. São paisagens que transcendam o lugar, a partir de elementos, ou melhor, da forma como se substanciam na arte do cinema. São dez capítulos de crítica cinematográfica e o entre-lugar, então é, de onde se inicia a discussão do livro e delinear quais serão os percursos que a crítica feita por Denílson dialogará com o conceito de Silviano Santiago. Por sua vez, percorre também os caminhos da conceituação das paisagens transculturais. Denílson Lopes propõe uma possibilidade de leitura do mesmo teórico, tendo em vista que, para cada conceituação, ou mesmo teorização, existe o encaixe perfeito com suas próprias ficções, para compreender a América Latina, exemplo é a leitura simultânea de *Viagem ao México* (ficção) e *As raízes e o labirinto da América Latina*. E isso se faz necessário justamente para melhor entendermos os diálogos e relações dos estudos sobre entre-lugar para Silviano Santiago. O teórico estende o conceito em diálogo com nação.

Através destas considerações, o crítico enumera posicionamentos e questionamentos de e sobre Silviano Santiago com relação à conceituação de entre-lugar e seus diálogos inter-artes, tendo em vista que “podemos igualmente entender que a exclusão do índio e do negro, o plano nacional, se traduz também em um eurocêntrico voltar as coisas para a África e para a América Hispânica”⁸.

⁴ LOPES. No coração do Mundo: *paisagens transculturais*, p. 18.

⁵ LOPES. No coração do Mundo: *paisagens transculturais*, p. 16.

⁶ LOPES. No coração do Mundo: *paisagens transculturais*, p. 9.

⁷ LOPES. No coração do Mundo: *paisagens transculturais*, p. 18.

⁸ LOPES. No coração do Mundo: *paisagens transculturais*, p. 24.

O entre-lugar propicia um leitor de vários lugares, um intelectual sem lugar, uma personagem de apenas um lugar em constante trânsito de lugares, ou que estes lugares às vezes nem existam realmente. Ainda com relação a entre-lugar, há a destruição do conforto proporcionado por fronteiras e margens, não apenas intelectuais e teóricas, criadas para delimitar e facilitar as coisas, pois “desconstrói as estratégias de conforto, evitando guetos e buscando o diálogo entre os diversos sujeito de uma esfera pública mais ampla”⁹. O entre-lugar é “uma outra construção de territórios e formas de pertencimento”¹⁰.

O entre-lugar é a resposta teórica e política à construção de nação como orgânico dentro de uma história linear ou de uma formação. Espaço de trânsito entre tempos, culturas e linguagens. O entre-lugar constitui importante passo na implosão da dialética e/ou dualidade entre arte e sociedade, bem como vai além dos estudos de representações sociais, radicalizando as aberturas realizadas pelo debate sobre articulações, medições e circuitos num fluxo de discurso e imagens que transmitem social e temporalmente.¹¹

O crítico ainda trás conceituações, principalmente, de Walter Mignolo (pensamento liminar e gnose), a contribuição de Glissant sobre paisagens transculturais, pois “a paisagem não é apenas o invólucro passivo da toda-poderosa Narrativa, mas a dimensão mutante e perdurável de toda mudança e de toda troca”¹². Além disso envolve-nos com o esclarecimentos sobre ambos (paisagens transculturais e entre-lugar) quando pontua “estas paisagens transculturais que estamos procurando delinear são entre lugares”.¹³ Os pensamentos e abordagens sobre hibridismo, interculturalidades, fronteira, diáspora e a descolonização da representação, aparecem e deslindam no diálogo entre os textos cinematográficos e os mesmos textos teóricos que proporcionam estas relações e transculturais maneiras de analisá-los e compreendê-los. Como exemplo dessas (inter) dependência da prática e da teoria, Denílson Lopes menciona o cineasta chinês Wong Kar-Wai, tendo em vista todas as passagens e trânsitos culturais e fronteiriços presente em *Felizes Juntos* (1997), onde a

⁹ LOPES. No coração do Mundo: *paisagens transculturais*, p. 25.

¹⁰ LOPES. No coração do Mundo: *paisagens transculturais*, p. 25.

¹¹ LOPES. No coração do Mundo: *paisagens transculturais*, p. 30.

¹² GLISSANT *apud*, LOPES. No coração do Mundo: *paisagens transculturais*, p. 33.

¹³ LOPES. No coração do Mundo: *paisagens transculturais*, p. 34.

fronteira representa a esperanças das personagens provenientes na China envolvidos por canções brasileiras, mexicanas e americanas. Vale ressaltar que esta paisagem da fronteira nada mais é do que na fabulosa América Latina. Esse ninho, de gravetos colhidos de vários cantos, emoldura toda uma paisagem e ilustra o estado de entre-lugar; “este espaço de fronteira cultural, de desencontro amoroso, traduz tudo que não pode ser falado em palavras”¹⁴.

Lopes trata, e às vezes compara, ao longo do livro com outros filmes, com peculiar paixão a cineasta francesa Claire Denis. O destaque dela se dá pelo silêncio. Quase não há diálogos, mas as paisagens quem fala, pois a possibilidade é de que não se faça uma opinião ativista, ou pedante, mas “escutar” a voz das coisas do jeito que nos é pululado em nossos olhos. Em primeira instância, o crítico se detém no filme *Chocolat*, que se passa na África subsaariana. Não há a facilidade em se obter informações do filme, bem como tempo, espaço, mas ao longo desse diálogo (necessário), entre telespectador e paisagens é possível que entendamos ou possamos fazer inferências sobre alguns elementos narrativos. Mas o que nos interessa são exatamente os sentidos dos diálogos proporcionados pelas paisagens, o silêncio das personagens. Este filme, em particular, também trás “a experiência das pessoas vivendo na diáspora”¹⁵ de uma das personagens, de origem francesa, de passagem, como que para retomar algumas lembranças que não sabemos porque existem e de outro personagem, um negro americano voltando ao continente a procura de sua “africanidade”¹⁶. São olhares e perspectivas intrusas, como o próprio crítico pauta “sem pretender falar pelo outro”¹⁷, pois essa intromissão “se assume como problemático, como limitação e possibilidade, nem superior nem inferior, mas tenso”¹⁸, lançam aos nossos olhos essa tensão entre as identidades dessas personagens.

Além de *Chocolat*, Lopes aborda *Beau Travail*, onde novamente proporciona a discussão com relação ao olhar intruso, visto que há a presença de

¹⁴ LOPES. No coração do Mundo: *paisagens transculturais*, p. 42.

¹⁵ LOPES. No coração do Mundo: *paisagens transculturais*, p. 49.

¹⁶ LOPES. No coração do Mundo: *paisagens transculturais*, p. 50.

¹⁷ LOPES. No coração do Mundo: *paisagens transculturais*, p. 51.

¹⁸ LOPES. No coração do Mundo: *paisagens transculturais*, p. 51.

vários personagens da Legião Estrangeira, sem passado, nem futuro, de vários lugares do mundo, que “parecem carregar ecos de um colonialismo envelhecido”¹⁹. Nos é revelado ainda, não apenas pelas personagens, mas por outros elemento esse trânsito transcultural reinserido por meio da boate onde a música, ao invés de provenientes da própria África, é eletrônica. Há a inserção desse personagem perdido, são perspectivas de inserção, fora do seu lugar, desértico. Logo, é a transculturalidade, sem enviasar pela globalização. São personagens simples, “estranhos, figuras deslocadas, mas de alguma forma acolhidos”²⁰ espantados, sem diálogos, de outras línguas, de outros espaços, em estado de fronteira, de isolamento, em busca de esperança, em busca de um começo. São espaços no coração do mundo.

Ainda assim, a sensação de tentar (re) construir um espaço, a ânsia no retorno, a familiaridade são tratados na abordagem da diáspora pelo diálogo entre Claire Denis e o mauritânes, Abderrahmane Sissako, pois revela a relação África subsaariana (antiga colônia francesa) e a França. O filme do cineasta é *La Vie sur Terre*, e expõe a procura das personagens em construir um espaço após a saída de seu lugar de origem; relação diaspórica. O filme trata do intelectual obrigado a viver distante de seu país, tendo em vista que é “forçado a viver no exílio, não consegue, se adaptar, ou melhor, teima em não se adaptar”²¹ é destinado a nunca voltar, numa reconfiguração contemporânea da diáspora e nessa sensação de exílio, às vezes provocado pelo próprio personagem. Desnilson Lopes, não detém seu olhar numa perspectiva nostálgica, mas sim na tensão; não se detém nas questões socioeconômicas, mas no efeito da diáspora, visto que “cada vez mais é difícil viver e morrer onde se nasceu”²². Este trânsito nada mais é do que um reflexo das culturas a partir das experiências intrínsecas.

As personagens não são de todo valorizadas como heróis épicos e infalíveis, e no filme de Sissako fica explícito onde os caminhos percorridos por Denilson Lopes quer chegar, tendo em vista que os próprios atores não são capacitados para tal empreitada cinematográfica (já que somem e reaparecem, quase como

¹⁹ LOPES. No coração do Mundo: *paisagens transculturais*, p. 52.

²⁰ LOPES. No coração do Mundo: *paisagens transculturais*, p. 55.

²¹ SAID. A representação do intelectual: *paisagens transculturais*, p. 55.

²² LOPES. No coração do Mundo: *paisagens transculturais*, p. 63.

figurantes), mas os olhares estão voltado para as cartas. São elas quem podem explicitar as conexões deste novo ambiente, às vezes hostil, os sentimentos e o coração das coisas. Aqui, a coisa pululante aos nossos olhos são as cartas. Além destas marcas, o crítico aponta para a possibilidade de retorno e como as diferenças ocorridas com os passares dos anos não corroboram para que sintam a vontade, como se estivessem em casa. Na realidade, sentem um exílio dentro de suas origens.

“As teorias viajam, e, quando chegam aos lugares, são transformadas, transculturadas”²³ é exatamente isto que Mignolo refere ao trânsito dos saberes e Lopes sinaliza quando diz que “as ideias e obras viajam também, que sejam traduzidas, interpretadas e lidas nos mais diferentes lugares”²⁴, visto que, ganham novas reconfigurações. Se transculturam a partir destes novos olhares, objetos e corações. E, através dessas possibilidades, o crítico aponta para duas estradas na realização fílmica: primeiro, ocorreria em diversos lugares e segundo, como um mesmo lugar apresenta traços de outras culturas, todavia, as duas perspectivas enveredam por meio do cosmopolitismo, pois há a necessidade de “ir além da diáspora como modo privilegiado de construção social e política de hibridismo e interculturalidades”²⁵.

Para tratar do cosmopolitismo e estas possibilidades, o crítico antes de exemplificar com alguns filmes diz que “é uma outra forma de pertencimento que faz do mundo uma casa, um lar, concretamente construída a partir de múltiplos vínculos”²⁶. E trás então filmes, onde as personagens, ora são deslocadas, viajam (e este trânsito ocasiona o cosmopolitismo), ora permanecem paradas, fixas num espaço. São os movimentos, os excessos de imagens e coisas, o “excesso de mundo”²⁷, e ao mesmo tempo o isolamento que perpassa pelo filme de Wim Wenders *Até o fim do mundo*, “um espaço perdido, distante de tudo, cada vez mais

²³ MIGNOLO. Histórias Locais/ Projetos Globais: *colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*, p. 240.

²⁴ LOPES. No coração do Mundo: *paisagens transculturais*, p. 72.

²⁵ LOPES. No coração do Mundo: *paisagens transculturais*, p. 79.

²⁶ LOPES. No coração do Mundo: *paisagens transculturais*, p. 81.

²⁷ LOPES. No coração do Mundo: *paisagens transculturais*, p. 83.

difícil de ser encontrado devido ao impacto dos meios de comunicação de massa e de transporte, bem como as tecnologias a eles associadas”²⁸.

Atravessando a metade do livro, Denilson Lopes aborda então como o cinema cria um mundo inteiro a partir dos filmes do japonês Ozu, que por sua vez “cria uma comunidade de imagens, de pessoas dispersas em vários lugares”²⁹, é exatamente assim que o cineasta apresenta o cotidiano em suas produções. Novamente, o relevante para o crítico é o cotidiano, para onde vão, o que são, como vão, os detalhes e o insignificante não são deixados de lado, pois são nestas questões onde habita toda a significação das coisas. Presença de “uma estética do cotidiano e do comum a ser conquistada, marcada pela delicadeza e pela leveza, distinta de valores como o excesso, o grotesco, o abjeto, o cruel e mesmo o trágico”³⁰. É nos revelado, no filme *Era uma vez em Tóquio*, as relações íntimas familiares, a impressão que transmite é uma inclusão por meio de “uma série de passagens, fluxos, momentos”³¹, e então partidos igualmente, sem que nada realmente relevante e tocante seja nos revelado. Para tratar dessas situações insignificantes que se significam, Lopes diz do drama desdramatizado e resultando assim, no neutro, pois “vive um paradoxo”³². As personagens não possuem, ou não detém primordialmente a atenção principal do filme, mas sim os próprios objetos conversam, dialogam e mantêm diálogos com os espectadores. Tédio. Comum. Personas fantasmas de si.

Em “Encenações pós-dramáticas e minimalistas do comum”, Denilson Lopes se preocupa em traçar o perfil do que seria uma configuração do comum. Para delinear seu ponto de vista, o autor volta à segunda metade do século XIX, mais especificamente ao realismo e ao naturalismo. Sob essa perspectiva, o autor fala em um neorealismo representado nas artes e em como isso ocorre nos grandes centros atualmente, para então denominar o que ele próprio entende pela representação do comum. Em suas palavras:

²⁸ LOPES. No coração do Mundo: *paisagens transculturais*, p. 83.

²⁹ LOPES. No coração do Mundo: *paisagens transculturais*, p. 93.

³⁰ LOPES. No coração do Mundo: *paisagens transculturais*, p. 94.

³¹ LOPES. No coração do Mundo: *paisagens transculturais*, p. 96.

³² LOPES. No coração do Mundo: *paisagens transculturais*, p. 97.

Não necessariamente falar do comum enquanto pobre, miserável, marcado por sua condição de trabalhador mal remunerado na campo ou na cidade, ou ainda excluído até das favelas, abandonado nas ruas, tipificado por toda uma tradição que encontrou no realismo socialista sua maior simplificação. Gostaria de buscar personagens simples, comuns, que não se distinguem, mas que não estão necessariamente marcados por sua classe social.³³

Coloca para o leitor, ainda, uma outra possibilidade que caberia ao homem comum. Aquele que é inserido em meio à multidão, livre de qualquer distinção, ou seja, aquele homem que é anônimo e não precisa necessariamente ser parte dessa multidão. Esse homem seria o representado no expressionismo, quando observamos a criação da cidade moderna. Lopes então traz como exemplo o homem comum criado por Deleuze e Agamben a partir de *Bartleby* (1853), em que o personagem poderia se inserir em qualquer descrição feita acima, mas é um modesto funcionário que se recusa a trabalhar e sempre está a repetir “eu preferia não”. Nas palavras de Lopes, “*Bartleby* se insere numa tradição de personagens que são pequenos funcionários e acabam por serem espectadores do mundo, quase estetas”³⁴. Segundo ele, esse e tantos outros personagens (como Bernardo Soares em *Livro do desassossego*, são personagens de recusa e parecem encarnar uma figura de negatividade.

262

O autor segue sua reflexão trazendo mais exemplos que mostram o comum relacionado à vida cotidiana, para defender que o homem comum não é aquele pobre que foi retratado no naturalismo, provindo de uma classe social baixa ou geográfico e racialmente desvalorizado e excluído. Sua discussão está centrada entre o singular e o universal, onde “o comum é uma construção transversal que atravessa identidades, mas não as elimina”.³⁵

Para traduzir esteticamente o comum, Lopes acredita que este pode ser pensado como uma encenação minimalista, dentro da perspectiva das artes (pintura e escultura dos anos 60) para falar de encenação, seja no cinema ou no teatro. Sua proposta é analisar certas obras (na literatura) e peças de teatro, a fim de mostrar uma outra genealogia do comum. Segundo Lopes:

³³ LOPES. No coração do Mundo: *paisagens transculturais*, p. 110-111.

³⁴ LOPES. No coração do Mundo: *paisagens transculturais*, p. 111.

³⁵ LOPES. No coração do Mundo: *paisagens transculturais*, p. 112.

Portanto, não só no que refere à construção de personagens, o minimalismo seria também uma busca de despojamento e empobrecimento formais, na redução de elementos em cena sem que isso implique uma superestimação da presença do ator. [...] Por trás do afastamento em relação ao excesso de metáforas, símbolos e alegorias didáticas, há uma postura não metafísica que pensa a vida na materialidade dos espaços, corpos e objetos que transitam em pé de igualdade para além do humanismo antropocêntrico.³⁶

O autor questiona então como é para nós estar num mundo em que não ocupamos mais a posição central, um mundo em que os objetos passam a falar e se tornaram autônomos. Para o crítico, o minimalismo pode ser visto como algo à parte da sociedade do consumo, algo que nos faz “ver o mundo estranho e novo, mas que é nosso mundo, a partir de uma sensação de esvaziamento e esgotamento”³⁷. Ainda sobre o esgotamento, utiliza o conceito pra defender que a expressão traduz o que acredita ser este espaço intervalar. Retoma mais uma vez Deleuze e seu estudo para falar das peças tardias de Samuel Beckett feitas para a televisão, para dizer que o esgotamento ali é desinteressado, próximo ao neutro. Isso ajuda a traçarmos um diálogo, através do minimalismo, com as artes plásticas e também com o teatro. Pensando então em um teatro pós-dramático, “recoloca a questão de encenação como central para se pensar as imagens contemporâneas, ou seja, a partir da discussão sobre o tipo de atuação, a construção de personagens e sua relação com o espaço”³⁸. É interessante observarmos que o autor traz uma nova forma de olhar para a dramaturgia teatral, a partir da formulação minimalista defendida no decorrer do ensaio.

Na segunda parte do ensaio, Lopes volta a falar da estética do comum, mas agora sob a perspectiva daquele que poderia ser confundido com o medíocre, mas mais ligado à discrição. O autor traz como exemplo a Biela de *Uma vida em segredo* e Felicité, de Flaubert, como representantes da invisibilidade e da discrição. Traz ainda Bresson e Ozu, do cinema, para vislumbrar as encenações do cotidiano, marcadas pelo comum. De uma forma geral, todos esses exemplos nos mostram o homem entre as coisas e os espaços. Em Bresson, por exemplo, vemos atuações desdramatizadas. Nas palavras de Lopes, “trata-se do oposto da pose e do

³⁶ LOPES. No coração do Mundo: *paisagens transculturais*, p. 115-116.

³⁷ LOPES. No coração do Mundo: *paisagens transculturais*, p. 117.

³⁸ LOPES. No coração do Mundo: *paisagens transculturais*, p. 119.

grande gesto, uma espessuram que resiste à imagem, que resiste à encenação, um mistério construído pela subtração de sentidos, e não pelo seu excesso”³⁹. Segundo o crítico, o olhar de Bresson é aquele acompanha, mas está distante, você sofre com o personagem mas não está no lugar dele.

Ao falar de Biela, traça todo o panorama em que a personagem está envolvida, mas o que interessa comentar é que tudo o que Biela faz é sob a marca da discricção, onde mesmo sob a opressão sofrida pela personagem percebe-se que não há uma mistificação ou idealização da personagem com o contexto em que está inserida. Tanto Biela quanto Felicité não são tratadas de uma forma paternalista ou infantilizada. Segundo Lopes, “trata-se de acompanhar, estar com, passar por, sem se identificar, ter empatia por sem se distanciar, tentando ir até o fim em companhia de”⁴⁰. Portanto, o autor termina o ensaio com a indicativa de que esta poética de minimalista, defendida por ele, é algo que merece ainda estudo.

No capítulo seguinte, intitulado “O local, o comum e o mínimo”, Denilson Lopes continua na temática do ensaio anterior, mas neste caso foca a reflexão sobre a autonomia do local. O crítico defende logo no início que não podemos pensar o local como algo anterior a cultura midiática e a ampliação das redes de transporte, e lembra o leitor que as pequenas cidades também estão conectadas às paisagens transculturais, ainda que em menos escala se comparadas às grandes metrópoles. Ainda segundo o autor, o local encenado pelas pequenas cidades está em transformação, assim como as grandes cidades.

Lopes retoma o conceito de desapareição para dizer que esta experiência “é um importante elemento no desdobramento do personagem comum na arte contemporânea”⁴¹. Um personagem comum, mas que não é banal. Traz como exemplo os protagonistas de *Mouchette* (1967), de Bresson, e *Xiao Wu* (1997), de Jia Zhangke, para mostrar como esses personagens parecem naufragar no espaço em que estão inseridos, mas sem melodramatização. O crítico nos mostra que estas cidades menores, fora do circuito midiáticos e dos holofotes do turismo

³⁹ LOPES. No coração do Mundo: *paisagens transculturais*, p. 127-128.

⁴⁰ LOPES. No coração do Mundo: *paisagens transculturais*, p. 140.

⁴¹ LOPES. No coração do Mundo: *paisagens transculturais*, p. 145.

global, poderiam constituir um lugar com marcas bem particulares. No entanto, nos lembra que “não se trata de falar do local como uma espécie de reserva da cultura nacional, um espaço extremamente distinto”⁴², mas que este poderia ser um local comum. O crítico vê o comum como algo que pode nos aproximar, ainda que com um distanciamento estético e ético.

O autor utiliza ainda outros exemplos para mostrar ao leitor um outro olhar sobre essas obras cinematográficas e sua relação com o local e o comum. Tudo isso para defender a experiência do homem comum num quadro transnacional. Por fim, Lopes atesta:

A opção é pelo registro da contenção e da essência do minimalismo, que busca o máximo de sentido com o mínimo de expressão, o que implicará ainda uma necessária e maior aproximação entre cinema, teatro e artes plásticas para redimensionar uma proposta estética transnacional que também se deslocou do espaço da tradição da videoarte.⁴³

No capítulo “Igrejas, cartões-postais e comunidades” a discussão gira em torno das igrejas e quem fim levaram esses espaços destinados à fé, onde o autor propõe pensar a igreja para além de um espaço privilegiado ou de uma instituição de poder. O autor confessa sua necessidade de falar sobre a fé, o que o levou até Tarkovski, Dovjenko e Kieslowski, por exemplo. E então o ensaio gira em torno de filmes que o autor assistiu e posteriormente fez reflexões sobre como as igrejas e a fé foram representadas.

Em uma de suas explicações, volta novamente ao conceito de comum, desta vez para falar da igreja. Ele coloca:

A igreja, desde sua própria construção coletiva até a realização da missa, se apresenta como um espaço comum, onde todos podem entrar e participar, se misturar e se dissolver. Portanto, é a partir do comum, da sua materialidade, das suas sensações que o espaço da Igreja nos oferece uma transfiguração entre o inumano e o divino.⁴⁴

Segundo Lopes, no final do filme *Nostalgia* fica ainda mais claro o sentido da igreja como paisagem de fé e pertencimento. Já no filme *Calendário* (1993), há cenas em que a personagem Arsinée, o fotógrafo e o motorista se encaminham

⁴² LOPES. No coração do Mundo: *paisagens transculturais*, p. 151.

⁴³ LOPES. No coração do Mundo: *paisagens transculturais*, p. 161-162.

⁴⁴ LOPES. No coração do Mundo: *paisagens transculturais*, p. 168.

para diferentes igrejas, onde estas se tornam paisagens onde se pode viver, não um lugar qualquer, mas “algo fruto de um olhar que deseja pertencer, se envolver”⁴⁵. Fica claro que o fotógrafo (diretor e marido de Arsinée) não se deixa envolver pela paisagem, cabe a ele ser um espectador passivo.

Já em *Doce amanhã* (1997), o personagem principal desperta o desejo de pertencer, de se salvar. O crítico utiliza esse exemplo para indagar o leitor mais uma vez sobre a questão da fé, pois o que devemos fazer após passar por uma situação catastrófica? Ele acredita na busca de uma experiência de pertencimento. Retomando a questão da fé, ele defende que devemos repensar o que nos une hoje, como uma questão que nos perturba, mas que precisa ser colocada. De uma forma geral, para o crítico, todos somos espectadores, cabe a nós olhar e observar.

No penúltimo ensaio do livro, “Desaparição e fantasmas”, Denilson Lopes vai refletir acerca do processo de desaparecimento. Para isso, retoma a obra de Silviano Santiago *Stella Manhattan* (1985), que se passava em plena ditadura militar, onde alguns brasileiros se refugiaram na cidade norte-americana por um determinado espaço de tempo. Segundo o autor, os personagens do livro são verdadeiros retratos da realidade midiática, onde todos querem ser *star* por um momento. Nova York seria o cenário perfeito para esses fantasmas estarem. Nas palavras de Lopes, “Stella Manhattan representa o predomínio da fantasia, da ficcionalização do real em contraste com escleroses políticas e sexuais que assumem posições rígidas, imobilizadoras”⁴⁶.

Stella não morre, mas desaparece. Segundo o autor do livro, há um confronto entre o desejo de pertencimento e a deriva, onde Stella pode ser considerada a Madame Bovary contemporânea. O crítico coloca que a desaparecimento seria uma outra maneira de viver, se reinventar. A crítica que faz é muito bem colocada quando diz que “ser invisível numa sociedade consumista pode ser uma maneira de fazer uma diferença pela pausa e pela sutileza”⁴⁷. Dando continuidade ao ensaio, traz mais um exemplo, desta vez do livro *Onde andaré Dulce Veiga* (1990), de Caio Fernando Abreu. Utiliza desse exemplo para falar, mais uma vez,

⁴⁵ LOPES. No coração do Mundo: *paisagens transculturais*, p. 176.

⁴⁶ LOPES. No coração do Mundo: *paisagens transculturais*, p. 187.

⁴⁷ LOPES. No coração do Mundo: *paisagens transculturais*, p. 189.

da noção de desaparecer. Para o autor, desaparecer e se tornar fantasma. A reflexão que o autor faz acerca desses fantasmas retoma o que Baudrillard, ao dizer que para além da experiência de sobreviver a uma perda, a uma dor, os fantasmas nos dizem que tudo está na arte de desaparecer. Finalizando o capítulo, Lopes nos diz:

O desejo de desaparecer é menos uma fuga da dor e mais uma ânsia por leveza, por ser outro. Por mais belo que tenha sido o vivido, sua lembrança, é preciso esquecer. Por mais difícil e desejado, é preciso esquecer. Buscar outras companhias, a fim de poder lembrar um dia (quem sabe;) de outra forma, totalmente inusitada, inesperada.⁴⁸

O que nos resta, segundo o autor, é a leveza no efêmero.

Finalmente, no último capítulo do livro, intitulado “Só vou voltar quando eu me encontrar” o autor discorre a respeito das possibilidades de encontro e desencontro entre as pessoas, detendo-se principalmente ao que ocorre quando viajamos. Nesse sentido, Lopes pontua que “encontrar quem se deseja pode acontecer num momento da viagem. Mesmo a própria viagem pode ter como objetivo o encontro.”⁴⁹ Assim, seria nesse deslocamento provocado por uma viagem onde a possibilidade do encontro é muito maior do que em seu local de origem.

Assim como no decorrer de todo o livro, neste capítulo o autor também utiliza alguns exemplos de filmes para exemplificar seu ponto de vista. Em um deles, faz análise do filme de Sofia Coppola, colocando que o hotel é um lugar de não-lugar, onde esse seu espaço passar a ser um lugar de encontros e possibilita um novo olhar sobre a cidade. Em outro momento, desta vez citando o filme *Vendredi soir* (2002), de Claire Denis, defende que um encontro pode ser apenas um encontro. Dessa forma, o objetivo da pessoa pode ser apenas a vontade de encontrar com alguém brevemente, sem a necessidade de que aquele momento se torne algo duradouro ou vire uma relação estável. Nas palavras de Lopes, pode ser um “momento de um sublime menor, de uma suspensão breve”.⁵⁰

⁴⁸ LOPES. No coração do Mundo: *paisagens transculturais*, p. 196.

⁴⁹ LOPES. No coração do Mundo: *paisagens transculturais*, p. 199.

⁵⁰ LOPES. No coração do Mundo: *paisagens transculturais*, p. 202.

Trazendo um pouco de teoria à sua discussão, o crítico fala da sensação de nostalgia, dizendo que não se trata da noção pós-moderna cunhada por Jameson (1996) ou Svetlana Boyn (2001), mas constitui um processo de fantasmagorização. Para entender melhor o que o crítico quis dizer, vejamos a seguinte passagem:

Mas, sobretudo, o que estes e outros filmes estão nos dizendo é que nossas vidas é que estão tocadas, cada vez mais povoadas por encontros e sentimentos frágeis. A todo tempo, nós, melancólicos ou nostálgicos, na contracorrente dos que apenas vivem no presente, somos movidos pelos estilhaços e icebergs que em breve pertencerão ao passado – como este momento, este aqui e agora em que estamos.⁵¹

Nesse sentido, o autor questiona o leitor se na verdade, o que procuramos esquecer seria o que mais desejamos, ou então se seriam os fantasmas o que realmente importasse. Seu palpito é que há o encontro com o real sem temor.

Ao final do capítulo, o crítico traz o filme *Os famosos e os duendes da morte* (2012), de Esmir Filho, onde colocar que o filme privilegia aqueles a quem a cidade parece excluir. Segundo Lopes, neste filme, o protagonista parece nunca sair do “cu do mundo”, sendo que essa expressão nada tem a ver com a parte do corpo, mas sim ao fato de que o protagonista sofre um deslocamento, pois não gosta e sente raiva do lugar onde mora. Concluído, o autor termina seu ensaio fazendo alusão ao título do livro, ao dizer que “o tabu parece ser o cu, mas talvez seja o coração exposto. Cu do mundo. Coração do mundo. O coração no cu. Atravessar uma ponte dentro de nós.”⁵²

É muito bonito como Denilson Lopes organiza as palavras, sempre de forma poética (sendo proposital ou não), tornando a leitura não só agradável, mas também possibilitando um fácil entendimento. Através das diversas análises feitas, o leitor pode facilmente ver-se tentado a deixar o livro de lado e assistir a um dos filmes citados para então olhar o filme do ponto de vista do crítico e, quem sabe, se encontrar, ou desaparecer.

REFERÊNCIAS

⁵¹ LOPES. No coração do Mundo: *paisagens transculturais*, p. 206.

⁵² LOPES. No coração do Mundo: *paisagens transculturais*, p. 218.

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Trad. de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

LOPES, Denílson. *No coração do mundo: paisagens transculturais*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais/ Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad. De Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

SAID, Edward W. *Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1993*. Trad. Milton Hatoun. São Paulo: Capanhia das letras, 2005.

