

Sobre Irene Depetris Chauvin. *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Pittsburgh: Latin America Research Commons, 2019, 274pp. ISBN: 978-1734028980.

Por Raquel do Monte*



LASA | LATIN AMERICA
RESEARCH COMMONS

Três países, dezenas de filmes e alguns gestos epistemológicos configuram a cartografia sensível desenhada por Irene Depetris Chauvin no livro *Geografías afectivas: descolamentos, práticas espaciais e formas de estar juntos no cinema da Argentina, Chile e Brasil*. Lançado em 2019, a obra é fruto de um trabalho de investigação de fôlego sobre a espacialidade no cinema contemporâneo latino-americano e de uma tentativa de aproximação de campos do conhecimento distintos, como, por exemplo, Geografia e os Estudos de Cinema, tudo compreendido a partir da perspectiva contemporânea que reverbera e atualiza nossos olhares e que

vem das Ciências Humanas. Em movimentos transdisciplinares, que abrigam autores e constroem novas epistemologias, a pesquisadora argentina atualiza conceitos, propondo uma transubstanciação do que vem a ser o espaço dentro da materialidade fílmica.

O ponto de partida do trabalho de Irene Chauvin encontra-se na guinada cultural que abarcou a geografia humana e ampliou as acepções sobre cultura nos últimos 30 anos. É no macrocampo da Geografia, com suas categorias

conceituais ligadas à paisagem, ao território e à cartografia, que se iniciam as costuras epistemológicas, friccionando Filosofia e Teoria da Imagem, por exemplo. A espacialidade, para Chauvin, não se configura apenas como um lugar que encontra sua realização pautada numa superfície, ela envolve uma dimensão ontológica que co-existe com os aspectos políticos e visuais, produzindo assim novas formas de conhecimento e presença. De algum modo, tal percepção está intimamente conectada à noção de consciência espacial, proposta por David Harvey (1990), conforme destaca a autora. E a ênfase no texto da pesquisadora cinematográfica é no chamado espaço relacional, seguindo a tripartição destacada pelo geógrafo britânico, que engloba ainda o absoluto e o relativo e é composto de uma dotação de poder e conhecimento, simultaneamente.

Na tessitura que reverbera o pensamento de Irene, o campo geográfico cria uma atmosfera que é substantivada pelos estudos vinculados às Teorias dos afetos. Esse bloco teórico aponta, entre outras coisas, para a centralidade da experiência na construção do conhecimento sensível e para a empiria que deriva dos estares no mundo, considerando a superação das categorias cartesianas, canônicas até a primeira metade do século XX. Aqui, a relação com os objetos cinematográficos nasce da fricção desestabilizante das dimensões estéticas, políticas e históricas que os filmes espelham e incorporam. Essas camadas de significação que derivam dos filmes, na articulação proposta pelo giro afetivo costurado pela pesquisadora argentina, auxiliam na incorporação de um gesto metodológico que se alimenta também da intersecção do filme e sua repercussão na própria pesquisadora, revelando as sensações e percepções do processo imersivo com as obras. No texto de Irene percebemos que a cinematografia construída apresenta filmes como realidades pulsantes que espelham pensamentos e conceitos ligados à pergunta central que mobiliza os olhares: de que maneira filmes sul-americanos produzidos na primeira década do século XXI atualizam a compreensão do conceito de espacialidade? É a busca pelos novos sentidos das performances espaciais produzidos pela

constelação fílmica formada por produções argentinas, brasileiras e chilenas que norteia o livro *Geografias afectivas*.

Polissêmico por natureza, o conceito de espaço sempre suscitou reflexões no campo cinematográfico, tendo em vista que há uma presença orgânica da dimensão espacial na constituição da materialidade fílmica. Aqui ele assume a condição de espacialidade, que escapa à subordinação da narrativa, emergindo assim, sua presença ontológica, que é apresentada na constituição da relação entre os aspectos físicos, estéticos e existenciais. Dividida em seis blocos, formado por doze capítulos, a cartografia do livro traça uma linha imaginária que percorre reflexões sobre a memória e a melancolia, passando pelo imaginário, sensorialidades e paisagens, tudo mediado pelo regime afectivo.

Na carta geográfica de Irene Chauvin, águas —de rios e oceanos—, sertões, cidades e ilhas formam o traçado que a materialidade fílmica apresenta nesse mapeamento desejante. Aqui, ficção e documentário constituem a mesma matéria ao apresentar o modo como a espacialidade é performada e constituída.

Na primeira parte intitulada *Itinerário doces e melancólicos*, o elemento subjetivo sobressai, ao serem escrutinadas as memórias, relatos e imaginários dos espaços, todos contidos num movimento de ir e vir que os filmes refletem. É deste modo que as geografias vão sendo apresentadas a partir de uma lógica existencial que partilha de sensações, experiências e sentimentos mediados pela espacialidade. Na segunda parte do livro, o deserto e o sertão encontram-se, e aí nos deparamos com um mapa afetivo desses espaços simbólicos que representam, através das viagens empreendidas pelos personagens, locais de mergulho em si mesmos e de derivas afetivas. Paralelo a isso temos películas que traduzem a destruição das paisagens.

No bloco chamado de *Estados insulares*, a dimensão política ganha corpo através do binômio espaço-tempo. Da experiência cartográfica nascem notas de

viagem, ao mesmo tempo em que se escrutinam na Ilha de Páscoa, localizada em território chileno, os rastros da história num processo de atualização da memória. As observações da autora sobre o filme *Tierra sola* (Tiziana Panizza, 2017), por exemplo, trazem à superfície uma poética, pautada por experimentalismo, que condensa uma exploração geográfica, etnográfica e documental contida nas escolhas estéticas da cineasta. É o estado de insulamento que mobiliza a percepção de uma espacialidade singular.

Logo em seguida, na quarta parte do livro, denominada *Geografias sensoriais*, que engloba os capítulos sete e oito, o rio, toma-se o referente natural para compor uma paisagem trazida pelo cineasta argentino Gustavo Fóntan. A trilogia *La orilla que se abisma* (2008), *El rostro* (2012) e *El limonero real* (2016) abre a reflexão a partir do estudo comparativista entre o campo literário e o cinema, partindo da chamada literatura fluvial, observando-se como os filmes incorporam e reverberam como as relações entre paisagem e sujeitos inscrevem certa sensorialidade própria do cinema. Aqui, os experimentos cinematográficos servem para formar uma geografia afetiva pautada em texturas, cores e formas, dialogando com uma espécie de pictorialidade composta de uma visualidade e uma escuta tátil singulares. Seja pelo desejo de tocar que os filmes convidam, seja pela ecopoética instalada no delinear do litoral argentino, as narrativas aqui são compreendidas pelas suas potências sensoriais que apresentam, simultaneamente, uma outra visualidade composta pelo trinômio estética, afetivo e sensível. É pensando nos ecos poéticos que derivam das viagens empreendidas nos filmes que encontramos o capítulo sobre o caminhar. Nele o gesto de movimentar-se erráticamente incorpora um logos sensível que se estabelece na relação entre o eu e o outro. É deste modo que Irene traz o filme-brasileiro *O Andarilho* (Cao Guimarães, 2006) para o centro das discussões. A geografia afetiva e móvel do filme não apenas registra itinerários, mas também apresenta um inventário visual, sonoro e tátil da relação entre personagens e paisagens e introduz uma dimensão háptica. Uma precariedade do registro que funciona como matriz estética e uma forma de pensar um novo

“estar no mundo”, vai nos informar a autora no capítulo *Uma poética do caminhar*. Ainda, ao comentar o filme *O Andarilho*, reforça-se que o movimento empreendido pelos personagens, materializado esteticamente nessa obra, reforça as atmosferas e a ambiguidade narrativa ao adotar um olhar microscópico sobre o espaço-tempo e uma experiência afetiva pautada na presença de uma sensorialidade multilinear.

Nas duas últimas partes do texto, *Geografias espectral* e *A agência de mapeamento ou como viver juntos*, o pensamento de Irene Chauvin debruça-se sobre a memória e a história ao encontrar-se, por exemplo, com algumas obras audiovisuais, como a série experimental *Confralandes* (Raúl Ruiz, 2001). Analisando as escolhas do diretor ao revisitar e atualizar as narrativas sobre o golpe de estado ocorrido no Chile em 1973, a autora constata que a paisagem, no filme, vai apontar as ausências, os exilados, os desaparecidos políticos e os atos de violência perpetrados pelo Estado ditatorial. A narração em primeira pessoa, o formato ensaístico, a exploração da ideia de construção de um diário de viagem em vídeo, articulados com a elaboração de uma paisagem que, com suas transformações, denota ausências, são analisados narrativa e visualmente pela pesquisadora argentina. É assim também que encontramos as discussões em torno das primeiras sequências do filme *Nostalgia da luz* (*Nostalgia de la luz*, Patricio Guzman, 2010). São nas descrições dos quadros construídos, revelando espaços de uma casa com ênfase nos seus objetos, que compreendemos as marcas temporais e espaciais trazidas na película. *Nostalgia da luz* é um exercício de reconstrução, aponta Irene. Para ela, a comunidade material se transforma em comunidade afetiva porque o roteiro consegue amarrar paisagem e histórias de vida, céu e terra, memória, história e cosmos. Tanto *Confralandes* como *Nostalgia da luz* fundam, segundo a autora, uma comunidade na melancolia, pois ressignificam mapas afetivos ao dar voz a construções territoriais que compartilham uma relação com o passado traumático de sujeitos desejanter que reescrevem a história.

A última parte do livro inicia-se com o capítulo *Geografias do autor*, espécie de anteparo teórico, costurando as discussões que trouxeram a memória e a história como elementos constituintes da ontologia do espaço apresentada por Irene Chauvin. Autores como Pierre Nora (2001), Michel de Certeau (1999) e Henri Lefebvre (1991) fazem parte do gesto arqueológico que elaborou conceituações sobre o espaço que escapam das definições clássicas, que dotavam essa categoria como elemento essencialmente material. É dentro dessas reflexões que nasce a camada política da espacialidade. Aproximando-se desse contexto, a autora destaca o trabalho de Jonathan Perel. Películas como *El predio* (2010), *17 monumentos* (2012), *Los murales* (2011) e *Tabula rasa* (2013) traduzem visualmente o que a pesquisadora portuguesa Teresa Castro apontou ao sustentar que os cineastas e os cartógrafos relacionam-se em suas tentativas de visualizar o mundo, especialmente por meio de três formas cartográficas presentes no cinema: a vista aérea, o panorama e o atlas, conforme destaca Irene. No texto *Formas de passagem*, o ponto de partida é o filme chileno *El otro día* (Ignácio Aguero, 2012). Segundo Irene, na obra, redefiniram-se os vínculos entre os modos de pensamento espacial e a arquitetura, o urbanismo e o cinema, ao propor-se uma prática do espaço que se origina da “cartografia afetiva”, visto que nascem paisagens entre espaços aberto e fechado, visíveis e invisíveis, público e privados. E assim, depois de apresentar paisagens, mapas e itinerários, com suas camadas políticas, históricas, culturais e sociais, formando uma cadeia de significação distinta, o livro finaliza apostando no debate acerca dos descolamentos que a espacialidade atravessou no cinema nos últimos anos. O mergulho nos filmes dos três países e a análise das obras pela perspectiva afetiva criou geografias fílmicas e mundos afetos que abarcam as questões existentes na cena contemporânea audiovisual.

* Raquel do Monte é doutora em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (Brasil). É docente do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Alagoas e ministra as disciplinas Oficina de Produção Audiovisual e Linguagens e Culturas Visuais. Integra o grupo de pesquisas Culturas Visuais (CNPQ), realizando investigação sobre as relações entre história, escrita de si e cinema contemporâneo. E-mail: rdomonte@gmail.com