

O tempo e o espaço em *Andarilho de Cao Guimarães*

Time and space in Andarilho de Cao Guimarães

Thiago Henrique Gonçalves ALVES¹

Resumo

O presente ensaio visa trabalhar com conceitos de tempo-espaço na narrativa cinematográfica contemporânea de Cao Guimarães. Nosso objeto de estudo é o filme *Andarilho* (2007) e como as definições que propomos se comportam nele. Utilizamos como método a análise fílmica, sobretudo as sequências, observando aspectos como o enquadramento (recorte espacial) e a montagem (recorte temporal). Para o corpo teórico, contamos com textos de Deleuze (2018), Burch (1973), além de Lins; Mesquita (2008), e Consuelo Lins (2019). Ao final, tecemos uma reflexão sobre o uso das imagens do filme tendo como ponto de partida as relações tempo-espaço e o fluxo das narrativas sensoriais.

Palavras-chave: Tempo-espaço. Cao Guimarães. Cinema Contemporâneo. Narrativa sensorial. Imagem.

Abstract

This paper aims to work with time-space concepts in Cao Guimarães' contemporary cinematographic narrative. Our object of study is the movie *Andarilho* (2007) and how the definitions we propose behave in it. We used film analysis as a method, especially the sequences, seeing aspects such as framing (spatial clipping) and montage (time clipping). For the theoretical body, we have texts by Deleuze (2018), Burch (1973), in addition to Lins; Mesquita (2008), and Consuelo Lins (2019). In the end, we wove a reflection on the use of the film's images, having as a starting point the time-space relations and the flow of sensory narratives.

Keywords: Time-space. Cao Guimarães. Contemporary Cinema. Sensory narrative. Image.

Introdução

O presente trabalho versa sobre a composição espaço-tempo no cinema de Cao Guimarães, em especial no filme *Andarilho* (2007). Cineasta de um cinema tido como contemporâneo, o autor trabalha com imagens que extrapolam o limite da linguagem

¹ Mestrando do PPGCOM da Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: thiagosenaufc@gmail.com

clássica da sétima arte. Um híbrido entre arte, documentário e ficção. Como aparato teórico metodológico vamos utilizar a análise fílmica como ferramenta de estudo. Nós optamos por trabalhar com o livro de Jacques Aumont e Michel Marie. Para fins de nossa pesquisa, optamos por escolher dois métodos. Seriam eles a segmentação com análise da imagem fílmica e a análise do filme com narrativa.

Assim separamos o filme em sequências que aqui serão expostas por seus fotogramas. Vamos analisar a partir dela o filme como linguagem cinematográfica pautado em estudos de imagem e tempo, principalmente com os textos de Deleuze. Para falarmos sobre a obra escolhida e narrativas sensoriais comuns ao cinema contemporâneo, vamos contar com a pesquisa de Vieira Jr e Consuelo Lins, que trabalham diretamente com essa estética e autor, além de desenvolverem um pensamento em relação à dicotomia tempo-espaço.

Ao final, esperemos responder uma pergunta. Como se dá a relação do tempo e do espaço dentro do filme o *Andarilho* de Cao Guimarães dentro de uma perspectiva do cinema contemporâneo?

O cinema contemporâneo

Nosso trabalho versa sobre os conceitos de espaço e tempo no cinema contemporâneo de Cao Guimarães, com o recorte do filme *Andarilho* (2007). Contudo, antes de chegarmos ao objeto de análise, cabe aqui uma tentativa de definição do que seria o cinema tido como contemporâneo.

O surgimento do cinema pressupõe uma linguagem palimpséstica, ou seja, tem como base as diversas artes que existiam antes de sua criação. Porém, o início do século XX foi marcado por uma consolidação de uma linguagem tida como clássica. Conceitos como plano, *raccord*, montagem etc. foram desenvolvidos para criar a sensação de continuidade e realismo no cinema.

Esse modo é conhecido como “clássico” devido a sua história influente, estável e longa; e de “Hollywood” porque o modo assumiu sua forma mais elaborada nos filmes de estúdios norte-americanos. O mesmo modo, contudo, governa vários filmes narrativos feitos em outros países. (BORDWELL; THOMPSON, 2021, p.179)

Esse modelo de cinema clássico de Hollywood se mostrou hegemônico, principalmente pela sua imposição econômica e industrial. Avançando sobre

mercados externos aos Estados Unidos e dominando boa parte da produção. Esse modo narrativo, inclusive, serviu para fazer cinema em outros países. Muitos beberam da fonte hollywoodiana para desenvolver seu próprio cinema.

Ismail Xavier, pesquisador e professor brasileiro, traz uma série de reflexões sobre o discurso do cinema, desde sua origem até consolidação da linguagem. Em um de seus capítulos iniciais ele fala.

Classicamente, costumou-se dizer que um filme é constituído de sequências - unidades menores dentro dele, marcadas por sua função dramática e/ou pela sua posição na narrativa. Cada sequência seria constituída de cenas - cada uma das partes dotadas de unidade espaço-temporal. Partindo daí, definamos por enquanto a decupagem como o processo de decomposição do filme (e portanto das sequências e cenas) em planos (XAVIER, 2005, p.27)

Esse conceito clássico de constituição do cinema, partindo de sequências até chegar nas cenas (ou até mesmo nos planos) é um recorte espaço-temporal. O cinema clássico foi responsável pela elaboração e consolidação dessa linguagem, por meio de sua decupagem. Essa constituição foi fundamental para desenvolvimento de características próprias do cinema e sua fuga do estereótipo de teatro filmado ou de texto literário. Por meio dessas experimentações e regras, foi possível constituir essa arte, possibilitando uma produção em massa dessa fórmula.

O poder hegemônico da indústria do cinema impôs seu modelo ao redor do mundo. O engessamento do cinema clássico por meio de suas estruturas o tornou atrativo e de fácil desenvolvimento industrial. Houve um imperativo econômico que dominou os mercados emergentes, não apenas pelo modo estrutural de se fazer cinema, mas pelo caráter predatório de distribuição e de exibição.

O cinema moderno surge mais especificamente no período pós-Segunda Guerra Mundial. Com o mundo devastado com a Guerra, o ideal vendido pelo cinema clássico, com destaque para o cinema *hollywoodiano*, não fazia mais tanto sentido. Nesse caminho, o cinema moderno tem seu embrião na Itália, com movimentos cinematográficos como Neorealismo Italiano, no qual os absurdos da Guerra eram mostrados. Alguns filmes se destacam durante esse período. *Roma, Cidade Aberta* (1945) e *Alemanha, Ano Zero* (1948) ambos de Roberto Rossellini.

O protagonista dos filmes passa a ser o povo comum desses locais, inclusive com o uso de não-atores para representar os personagens. Há o abandono de estúdio (recurso

muito utilizado no cinema clássico), nesse novo tipo de cinema os equipamentos, as equipes e o elenco iam às ruas. Era necessário filmar as atrocidades da Guerra.

Essa saída dos estúdios para as ruas foi necessária e possível com o avanço tecnológico de alguns equipamentos. As câmaras e os equipamentos de som passaram a ser mais leves, possibilitando o uso fora de estúdio. Isso foi fundamental para o desenvolvimento do cinema moderno, não apenas na Itália, mas em outros países como a França e o Brasil.

O cinema moderno francês ou a nova onda do cinema francês, surgiu a partir da crítica de cinema da *Cahiers du Cinéma*. Entre seus principais nomes estavam François Truffaut, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Claude Chabrol, Agnès Varda, Jacques Rivette, Chris Marker e Eric Rohmer. Entre as principais preceitos do cinema moderno “Esta se oporia ao cinema clássico, aquele da ligação narrativa ou significativa entre imagens, o poder autônomo de uma imagem que se marcaria duplamente: por sua temporalidade autônoma e pelo vazio que a separa das outras” (RANCIÈRE, 2001, p.1). Além disso, podemos apontar como um modelo econômico e comercial, já que era mais barato produzir e realizar esses filmes.

No Brasil, embora Nelson Pereira dos Santos dialogasse com o moderno sobretudo com o neorealismo italiano, a modernidade no cinema nacional se concretizou em duas frentes. A primeira com o *Cinema Novo*, encabeçado por Glauber Rocha; logo em seguida o *Cinema Marginal* que tem em Rogério Sganzerla seu principal nome. “Em Revisão crítica do cinema brasileiro, livro publicado em 1963, Glauber Rocha faz uma avaliação do passado para legitimar o Cinema Novo no presente, esclarecer seus princípios.” (XAVIER, 2001, p.9). Essa revisita ao passado não é deslegitimar o que foi feito pelos cineastas brasileiros antes, mas apontar para o que Glauber diz sobre o *Cinema Novo* como movimento, e apontar os erros de se tentar implementar um cinema industrial brasileiro, travando uma batalha em nome do cinema de autor, que segundo o próprio Glauber, este sim seria um cinema revolucionário.

O cinema contemporâneo, em contrapartida, foi uma forma de questionar as regras do cinema clássico, aprofundando ainda mais as questões do cinema moderno. O contemporâneo trouxe para o cinema uma série de códigos de outras formas artísticas ou até mesmo revisitando o cinema clássico e subvertendo seus signos. Isso por meio de suas temáticas e linguagem. Há diversos ramos teóricos para uma definição de cinema contemporâneo, inclusive sua linguagem híbrida com outras

artes como fotografia, pintura, artes plásticas, vídeo arte etc.

Em seu texto “O que é contemporâneo” Giorgio Agamben propõe inicialmente uma reflexão de quem somos contemporâneos e suas implicações.

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora (AGAMBEN, 2009, p. 72)

Para Agamben, o contemporâneo é um recorte ligado diretamente ao conceito de tempo e seus desdobramentos, seja um olhar para o passado ou uma reinterpretação do presente. Esse pensamento é facilmente exemplificado quando pensamos na enorme quantidade de obras contemporâneas que fazem diálogo ou releituras de obras clássicas. Ao nosso entendimento, esse sentimento está muito ligado ao de transgressão. Indo além da linguagem artística básica, seja de qual obra for, e trazer um rompimento e uma visão crítica sobre os dias de hoje. As artes contemporâneas carregam essa característica. Uma autorreflexão sobre o ambiente e o espaço. O cinema não seria diferente. No prefácio do livro *Cinema Mundial Contemporâneo* temos.

A parte mais instigante do cinema contemporâneo respira o real, ou melhor, respira o mundo que transcorre na tomada. Kiarostami, Winterbottom, Greengrass, Zhang-ke, Varda, Padilha e, em completo outro corte, Straub-Huillet exploram ou esvaziam a intensidade do transcorrer na tomada da câmera, aberta em sua indeterminação. Frears mantém acesa a boa chama do realismo social inglês (como também Loach e Leigh). O forte renascimento da forma narrativa documentária, junto com a atração pela narrativa em primeira pessoa (minicâmeras no cotidiano, You Tube etc.), aponta para uma nova onda realista que pode engolir a pós-modernidade (. . .). No melhor cinema contemporâneo, há espaço para um novo realismo, colado nas potencialidades mais íntimas da máquinacâmera na tomada, no seu modo de conformar a matéria da narrativa cinematográfica (RAMOS, 2008, p. 15 – 16)

O texto de Fernando Ramos aponta para uma série de questões que versam sobre o cinema contemporâneo mundial. O primeiro ponto é sobre a expansão do cinema moderno. Enquanto movimento, o cinema moderno buscava uma ruptura com

o modelo clássico, principalmente hollywoodiano, de se fazer cinema. Esse rompimento se deu principalmente em algumas frentes como a política do cinema de autor, o modelo de produção mais baratos e temas que seriam mais próximos de uma realidade, seja literal mostrando a violência ou cotidiano das grandes cidades ou metafórico por meio de figuras que faziam alegoria ao autoritarismo e as regras.

O cinema contemporâneo explora as potencialidades do que pode ser cinema. Os cineastas desenvolvem trabalhos muito próximos da linguagem documental, mas não se limitam a ela, rompendo diversas vezes com categorias e linguagens já consolidadas no cinema. O plano, o enquadramento, as sequências, o som, a montagem etc. tudo aqui tem como finalidade gerar esse rompimento autorreferencial e pautar as possibilidades do real no cotidiano. Pensando em nosso objeto de estudo, o filme *Andarilho* de Cao Guimarães, é impossível dissociar essas questões de linguagem ficcional e documental, aproximando muito o cineasta brasileiro de nomes como Abbas Kiarostami e Naomi Kawase, por exemplo. Contudo, no caso de *Andarilho* essas questões parecem se dilatar ainda mais, sobretudo, como veremos a seguir, pelas questões do espaço e, principalmente, do tempo dentro da narrativa do filme.

A relação tempo-espaço

A relação de uma obra artística está diretamente ligada aos conceitos de espaço e do tempo. Bakhtin fala de uma corporeidade e de se tornar artisticamente visível. Apesar de se referir principalmente aos romances, podemos adequar esses conceitos ao cinema, em que, em sua maioria, trata-se de um convite visual, em que essas definições se tornam mais evidentes. Para Bakhtin (2018) o tempo e o espaço ou cronotopo são conceitos inseparáveis na sua essência.

No cronotopo artístico-literário (ou ficcional) ocorre a fusão dos indícios do espaço e do tempo num todo apreendido e concreto. Aqui o tempo se adensa e ganha corporeidade, torna-se artisticamente visível; o espaço se intensifica, incorpora-se ao movimento do tempo, do enredo e da história (BAKHTIN, 2018, p. 12)

Apesar de se referir a literatura, Bakhtin estabelece um padrão dialético entre o espaço e o tempo, também chamado de cronotopo. O teórico russo afirma que cada linguagem artística tem essa relação posta de maneira diferente, mesmo assim não se perde a dialética, no cinema essa relação se dá por meio da planificação e do corte,

resultando na montagem.

Do ponto de vista formal, um filme é uma sucessão de fatias de tempo e de fatias de espaço. A planificação é portanto a resultante, a convergência de uma planificação no espaço (ou antes uma série de planificação no espaço) realizada no momento da filmagem, e de uma planificação no tempo, prevista em parte na filmagem e culminada na montagem. E através desta noção dialética que se pode definir (e, a partir daqui, analisar) a verdadeira feitura de um filme, o seu devir essência (BURCH, 1973, p.12)

Noël Burch dedica um capítulo inteiro do seu *Práxis do cinema* para trabalhar a relação (e como se articula) espaço-tempo. O enquadramento e o corte do filme delimitam a noção espacial, o corte e a montagem, a noção temporal. Nesse sentido, todo filme (narrativo ou não) provém a utilização dessa razão dialética. No cinema clássico, essa relação se dá por meio da invisibilidade da montagem e sensação de progresso narratológico da história. No contemporâneo, esses conceitos aparecem mais livres, sem uma amarra em manter a narrativa do invisível e do real. Por isso, muitas vezes a linguagem do cinema tido como contemporâneo pode trazer elementos da ficção, do documentário e da experimentação. Esse amalgama de conceitos artístico pode e tem como função gerar um desconforto no espectador.

Outro autor que fala da importância do conceito de espaço-tempo no cinema é Gilles Deleuze. Ele traz alguns apontamentos que valem a pena a reflexão.

evolução do cinema, a conquista de sua própria essência ou novidade se fará pela montagem, pela câmera móvel e pela emancipação da filmagem, que se separa da projeção. O plano deixará então de ser uma categoria espacial, para tornar-se temporal; e o corte será um corte móvel e não mais imóvel. (DELEUZE, 2018, p. 16)

A fala de Deleuze reforça o conceito de montagem no que diz respeito à relação espaço-tempo. Podemos ligar ainda esse conceito deleuziano ao de fotografia. Com o surgimento do cinematógrafo (ou até mesmo antes deles se levarmos em conta os aparelhos e brinquedos de ilusão óptica de movimento) à fotografia é incorporada a capacidade de projeção e movimento. E é a partir disso que a linguagem do cinema passa a se desenvolver. Plano, corte e montagem são conceitos comuns em várias teorias de cinema existentes, mas todas tem um ponto de partida comum, registrar o espaço e o tempo da narrativa na película e na projeção.

O plano em sua totalidade muda de categoria de espacial para temporal e o corte

é fundamental para isso. Se pensarmos no plano como um recorte espacial do mundo real, essa linha faz sentido, pois o espaço já está delimitado pelo enquadramento.

É que o cinema, ainda mais diretamente que a pintura, dá um relevo no tempo, uma perspectiva no tempo: exprime o próprio tempo como perspectiva ou relevo. É por isso que o tempo adquire essencialmente o poder de se contrair ou de se dilatar, assim como o movimento o de retardar ou acelerar. Epstein toca de perto o conceito de plano: é um corte móvel, quer dizer, uma perspectiva temporal ou uma modulação. A diferença entre a imagem cinematográfica e a imagem fotográfica decorre disso. A fotografia é uma espécie de “moldagem”: o molde organiza as forças internas da coisa de tal modo que elas atingem um estado de equilíbrio num certo instante (corte imóvel). Enquanto a modulação não se detém quando o equilíbrio é atingido, e não pára de modificar o molde, de constituir um molde variável, contínuo, temporal. Assim é a imagem-movimento, que, deste ponto de vista, Bazin opunha à fotografia: “O fotógrafo procede, por intermédio da objetiva; a uma verdadeira captação do registro luminoso, a uma moldagem (...) (Mas) o cinema realiza o paradoxo de moldar-se sobre o tempo do objeto e de captar, além do mais, o registro de sua duração”. (DELEUZE, 2018, p. 46-47)

O tempo é uma característica própria do cinema. Não que outras artes antecessoras ao surgimento das películas não tivessem noção de tempo: as tinham. Porém, o cinema traz consigo uma particularidade para si - a capacidade de se modelar, contrair ou dilatar, retardar ou acelerar. Enquanto outras artes apresentavam isso de forma estática (como a fotografia), o cinema o fazia de maneira dinâmica. O cinema deixa explícito sua relação inerente com o tempo. É impossível conceber o filme sem uma unidade mínima de tempo, já que um dos conceitos básicos do cinema é uma série de fotos projetadas por segundo para gerar movimento.

Cao Guimarães, o contemporâneo

O primeiro ponto é a escolha de seus personagens, longe do padrão do herói clássico e trazendo mais camadas de complexidade e até mesmo filosóficas para seus pensamentos. Lembrando que por mais profundidade e complexidade que o protagonista clássico ou moderno pudessem ter, eles estavam presos a um modelo sólido (o clássico mais que o moderno). Para isso basta lembrarmos da representação dos heróis em dois filmes. Em *Nos tempos das diligências* (1939) de direção de John Ford, o protagonista Ringo interpretado por John Wayne é apresentado de uma forma bastante heroica. Ele salva os diligentes de um ataque e a primeira aparição de seu rosto se dá por meio de um

zoom in, deixando explícito para o público que aquele era o protagonista e que resolveria todos os problemas a partir dali. Mesmo sua história sendo conturbada, ao final do filme tudo se encaminha para uma resolução em que todos os problemas se resolvem. Em *Week-end à Française* (1967) de direção de Jean-Luc Godard tem um famoso plano sequência de um congestionamento de carros em uma estrada. A câmera segue o casal protagonista em um movimento de *travelling* lateral, muitas das situações acabam gerando comicidade, pois se assemelham por exemplo aos engarrafamentos nas grandes cidades. Porém ao final da sequência é revelado ao espectador o real motivo daquele congestionamento. Um acidente fatal envolvendo outros carros.

No caso do filme do diretor francês, algumas coisas típicas do cinema moderno rompem com o cinema clássico, primeiro o fato de ser uma filmagem externa, o não uso de estúdios pelos cineastas modernos trazia um ar de maior realidade, e o final dessa sequência traz um dos maiores embates em contraposição ao clássico – a crítica aos costumes consumistas e a sociedade burguesa. É impensável um filme da indústria cinematográfica tratar desses assuntos e da maneira como a *mise-en-scène* foi pensada, principalmente naquela época.

Uma vez, mesmo que minimamente, apresentado os arquétipos e características clássicas e modernas dos cineastas, voltemos nosso olhar para o cinema contemporâneo. Nos tópicos anteriores definimos que o contemporâneo visava a ampliação de alguns conceitos trazidos pelos cineastas modernistas. Podemos citar aqui, a cargo de exemplo, uma linguagem mais solta em relação ao cinema clássico e aprofundamento de temáticas que ainda não eram tão debatidas no cinema moderno. Enquanto os modernistas do *Neorealismo italiano*, *Nouvelle Vague*, *Cinema Novo* estavam voltados para uma crítica da sociedade, da política e da linguagem cinematográfica, os contemporâneos aprofundaram essas questões e trouxeram outros tipos de questionamentos como transitoriedades, espaços, apagamentos etc.

Isso vai ao encontro da fala de Cao Guimarães, em *Andarilho* essas questões o aproximam muito mais do cinema contemporâneo que de outras escolas. A história desses constantes caminhar, do pensar o lugar e toda transitoriedade faz parte desses pensamentos inerentes a esse cinema que se interessa muito mais em expandir a linguagem se desprendendo de certas normas do cinema.

A concentração do filme no que é normalmente estranho (catar pedras para jogá-las por debaixo das pernas, atravessar o mundo caminhando com uma espécie de capacete, empurrar a casa na beira da estrada, viver sujo com sacos plásticos como mala, falar sozinho), ganha tal atenção que, no lugar de ser exótico e estranho, passa a ser um forma de inventar e habitar esteticamente o mundo. Andarilho se organiza fazendo conviver uma grande economia e delicadeza no modo de filmar esse universo de extrema singularidade, com raros movimentos de câmera, uso do tripé muito presente e planos longos que observam pequenos acontecimentos, ao mesmo tempo em que é exagerado, excessivo, brutalmente separado da informação. (MIGLIORIN, 2006)

A palavra acima do professor Cezar Migliorin conclui o pensamento sobre a temática do cinema contemporâneo de Cao Guimarães. Uso de planos longos, muitas vezes silenciosos, contemplativos – seguido de monólogos dos andarilhos que dão vida ao filme. A busca quase filosófica de um estilo de vida, não romantizado, mesmo assim não renunciando a uma certa delicadeza de se mostrar o que o filme mostra. Os planos mais materiais acabam por se tornar mais subjetivos. A linguagem do real da ficção e não ficção acaba quase por dar lugar a uma abstração.

O que demarca esse cinema é uma ênfase na reinserção corporal no espaço e tempo do cotidiano, presentificado, traduzido como experiência sensorial multilinear, mediada pela linguagem audiovisual. A elipse temporal e a ambiguidade visual e sonora, desencadeadoras tanto de inquietudes quanto de delicadíssimos alumbramentos, conduzem a um dispositivo de produção de incertezas, intensificado pela composição de imagens e ambiências que desarmam o espectador, convidando-o a imergir no espaço-tempo cênico por meio de uma nova relação do olhar, que convida primeiramente a sentir, para racionalizar apenas depois de se deixar atravessar pela intensidade inebriante da sensação. Estamos, portanto, distantes tanto da atitude de crença numa imagem subordinada à ação cênica, tão característica do cinema clássico (e que ainda se estende por grande parte da produção audiovisual contemporânea, em especial a de cunho industrial). (VIEIRA JR, 2020, p. 16-17)

Por vezes, esse cinema contemporâneo é chamado de *cinema de fluxo*, segundo a pesquisa de Vieira Jr, essa subjetivação dos planos e ambiguidade espaço-temporal conduz a narrativa aos olhos do espectador, que se vê obrigado a mergulhar nessas novas formas cronotópicas, abandonando a configuração tão comum ao cinema clássico, mas que aqui se vê em uma relação oposta, ao invés de uma imagem subordinada à ação cênica, temos um fluxo de imagens e sensações que atravessam o espectador num constante convite a subjetivação. Por fim, podemos relacionar a linguagem ficcional com

a documental e como elas se confundem e se tornam ambíguas dentro do cinema contemporâneo.

Cao extrai das estradas onde vagam os andarilhos efetivas visões: imagens explicitamente objetivas – capturadas com a câmera fixa em um tripé – transformam-se pouco a pouco, ganhando uma estranha subjetividade, a ponto de adquirirem um caráter alucinatório que dissolve distinções. Objetivo e subjetivo, real e imaginário, ficção e documentário perdem o sentido em imagens à beira da abstração: caminhões e motos afundando na imagem, plantas evanescentes, estradas fumegantes, seres em dissolução (LINS; MESQUITA, 2008, p. 28)

Podemos chamar de caráter híbrido essa relação entre ficção e documentário. O filme *Andarilho* que acompanha a história de três personagens, poderia facilmente, se assim seu diretor o quisesse, encaixar-se dentro de um cinema clássico, com suas amarras e decupagem já delimitadas. Contudo, a dialética entre as duas linguagens (documental e ficcional) afasta essa possibilidade. Para o autor, parece importar muito mais o subjetivo que o objetivo. Essa característica é comum ao cinema de Cao Guimarães, não se restringe apenas ao *Andarilho*. Embora ele seja um bom exemplo de como essa linguagem é trabalhada, beirando a abstração. A longevidade dos planos, a fala quase incompreensível de alguns personagens colaboram para essa abstração. O filme utiliza desses recortes de tempo e de espaço para gerar diferentes sensações ao público. É impossível não sentir nada ou questionar as imagens de seu cineasta.

Análise fílmica

Como vimos, os cinemas clássico, moderno e contemporâneo trabalham a linguagem de forma bastante distinta. Pondo em exemplos práticos, retornemos ao filme já mencionado de John Ford. Nele há uma sequência em que uma mulher grávida vai parir uma criança. Esse momento é um divisor de águas dentro do filme, pois todos os personagens que ali estão, mesmo os que têm algum desvio de caráter, mudam para resolver essa situação dramática. O exemplo mais evidente é o médico alcoólatra que larga a bebida para cuidar da paciente. Destacando aqui o quadro no qual todos ficam perfeitamente enquadrados e que a luz ilumina o que tem para iluminar e deixar em destaque o que for importante. Dentro da *mise-en-scène* do cinema clássico tudo é controlado, duração de cena, interpretação, iluminação. Por isso, o uso de estúdios para

gravação dos filmes. O tempo e espaço aqui por meio da montagem é realizado para não gerar um incômodo ao espectador, a chamada montagem invisível.

No cinema moderno, como uma das diretrizes era se opor ao cinema clássico, esse tipo de *mise-en-scène* jamais aconteceria. Como exemplo, a sequência do engarrafamento do já citado *Week-end à Française*. A primeira e mais óbvia diferença é a mudança do espaço, ao invés de um estúdio com tudo controlado, Godard filma em locação. Segundo que se trata de um plano sequência. Não que isso seja um uso exclusivo do cinema moderno, afinal Alfred Hitchcock faz uso disso em seu *Festim diabólico* (1948). A diferença se dá pela finalidade, o cineasta francês utiliza o plano sequência para em um primeiro momento satirizar e gerar comicidade em um congestionamento de veículos para depois revelar em seu final o real motivo daquilo estar acontecendo. É um sentimento que se assemelha a virar uma página em uma história em quadrinhos, no qual o ponto de virada se revela sempre entre o deslocamento de uma página par para ímpar. A relação tempo e espaço é fundamental para construção de sentido aqui, pois ao acompanharmos em tempo real a cena, sem cortes, reforça a passagem de tempo e o deslocamento do espaço preparando o público para uma cena, que até ser mostrada não sabemos se é boa ou ruim. O final desse plano sequência revela justamente esse *plot twist* e gera todo o desconforto do espectador que há poucos minutos ria das situações cômicas causadas pela fila de carros.

Uma vez pontuados, por meio de um recorte, a relação tempo-espaço no cinema clássico e moderno é chegada a hora de direcionarmos nosso olhar para o filme *Andarilho* de Cao Guimarães. Em uma breve sinopse, o filme visa contar a história de três andarilhos pelas estradas de Minas Gerais, em uma relação com o caminhar, o pensar e a natureza. Vamos selecionar uma série de fotogramas que relatam passagens do filme. A ideia é analisar por meio desses trechos a relação cronotópicas do filme. A primeira imagem é referente a abertura do filme.

Figura 1 - Frame 01 de *Andarilho*

Fonte: *Andarilho* 2007

O primeiro ponto, e que salta aos olhos logo de cara, é a apresentação do personagem (figura 1). Ele aparece sentado falando um monólogo, a câmera fixa está em direção a ele e filma todo esse momento. Diferente de uma estética clássica ou moderna, que requer o uso de planos e cortes rápidos para definir ou apresentar o personagem, Cao Guimarães opta por um longo plano, dilatando o tempo o máximo possível sem mudar o espaço. O recorte do enquadramento permanece o mesmo, o espaço físico e nem psicológico do personagem mudam. Apenas o tempo passa. Há no total quatro planos na abertura do filme, os cortes abruptos demonstram essa passagem de tempo, mas a permanência no local físico, mudando apenas o enquadramento, que podemos chamar de local cinematográfico.

Os planos são propositalmente esticados. Para além da introdução do personagem, aqui já temos os indícios dessa linguagem que se constrói dentro desse cinema contemporâneo fluxo sensorial. O espaço físico não muda. O espaço cinematográfico, aqui delimitado pelo enquadramento, parece se expandir. Os planos vão ficando cada vez maiores, como um convite a conhecer essas imagens e essas histórias, entrar na narrativa do filme, como mergulhar em uma piscina sem saber sua profundidade. O tempo tanto narrativo quanto de duração da sequência se prolonga intencionalmente. Lembrando que a relação espaço-tempo se dá por meio da montagem. Nesse sentido, isso acarreta que o tempo cinematográfico, segundo Deleuze, é relevo e instável. Ele permite uma perspectiva de prolongamento, essa dilatação temporal, com as falas do personagem, deixam o início do filme extremamente convidativo e interpretativo.

Segundo Vieira Jr (2020), as imagens aqui não estão subordinadas a uma ação cênica, mas sim na inserção desses personagens dentro desse cotidiano que, por meio dessas relações tempo-espaço híbridas, desencadeiam uma série de narrativas

sensoriais e abstratas. Complementando a fala acima, Lins e Mesquita (2008), tratam da questão dicotômica entre o documentário e a ficção. Na sequência de abertura do filme podemos assumir uma linguagem documental, mas o surgimento de estranhamentos seja pelo personagem ou pela forma de ser filmado faz com o filme se localize nesse limite entre linguagens. Característica tão comum às artes contemporâneas.

A partir disso, acreditamos que a linguagem contemporânea do cinema faz parte da proposta de *Andarilho*. Isso é refletido principalmente quando observamos o diluir narrativo dentro da dilatação temporal dos planos ou da abertura do espaço, indo de planos mais fechados para outros mais gerais.

Figura 2 - Frame 02 de *Andarilho*



Fonte: *Andarilho* 2007

Outras sequências, aqui ilustradas pela figura 2, já trazem uma outra perspectiva sobre o tempo e o espaço. Apesar de contar a história de três andarilhos, o filme ganha um aspecto expansível. Ao mesmo tempo que a história é sobre os três, ela é sobre o espaço, o tempo e natureza. Essa divisão entre os três protagonistas não é igualitária em relação a tempo de tela, mas elas são complementares no sentido de construção imagética e fílmica de uma obra de sensações.

As imagens performam nas estradas, sob o sol e sobre o asfalto. O caminhar das personagens é o que as leva. Consuelo Lins afirma “As imagens de *Andarilho* afloram exclusivamente no contato com asfalto quente, com a terra, com o mato (. . .) é como se esses personagens não precisassem se evadir de uma vida que é, no final das contas, uma evasão sem fim” (LINS, 2019, p.109).

Essa evasão vem por meio do caminhar. A caminhada, tematicamente, é um tema do cinema contemporâneo, mas não se restringe a ele. Diversas obras têm o caminhar como sua representação e força narrativa principal. A questão não é essa.

Em *Andarilho*, essa caminha é quase como um dispositivo de evasão e de camuflagem no espaço, é como se os personagens deixassem de ser eles e passassem a compor o plano como natureza. A evasão por meio da caminhada fica visível quando observamos sob a ótica tempo-espaço. O deslocamento dos personagens em meio a paisagem revela muito mais uma possibilidade de interpretação poética de um ser que se mistura à natureza do que uma necessidade narratológica de ter algo a se contar. Nesse aspecto, o filme trata muito mais de sensações e caminhos do que de uma preocupação narrativa. Afastando-se daquilo que vimos que seria um cinema clássico ou moderno.

Considerações finais

Na introdução de nosso trabalho, lançamos um questionamento. Como se dá a relação do tempo e do espaço dentro do filme o *Andarilho* de Cao Guimarães dentro de uma perspectiva do cinema contemporâneo? Optamos pela análise fílmica para procurar a resposta para essa pergunta. Além disso, contamos com pesquisadores e teóricos de cinema, que estudam as relações cronotópicas e o cinema do cineasta mineiro.

Ao longo do ensaio e em busca da nossa resposta trabalhamos a contextualização e características do cinema clássico, moderno e contemporâneo, suas linguagens e *mise-en-scène* relacionando e promovendo uma reflexão sobre o tempo-espaço dentro dos estudos do cinema. Esse trabalho foi desenvolvido para um olhar mais cuidadoso para o cinema de fluxo sensorial contemporâneo do Brasil. Procuramos trabalhar conceitos e definições que fossem em simultâneo basilares e profundas, para que o texto se tornasse acessível a pessoas fora da área de estudos de imagem ou da academia.

O filme de Cao Guimarães trabalha bem com elementos do cinema contemporâneo. A escolha dos enquadramentos e duração de planos são exemplos disso. Contudo, seu grande mérito é quando ele nos convida, como espectadores, a entrar no fluxo dessa caminhada. A perceber os personagens se diluindo no espaço e o tempo se dilatando, abandonando, mesmo que parcialmente, um viés narrativo e adotando uma linguagem poética como uma das veredas possíveis do cinema.

Respondendo diretamente a pergunta. O filme *Andarilho* não se encaixa

dentro da categoria de tempo e espaço da convenção clássica ou moderna. Sua decupagem e escolha narrativa vão além do objetivo, tornando o filme uma exploração entre a neblina da subjetividade e a tentativa de interpretação abstrata. Essas escolhas passam pelo recorte tempo-espaço seja pelos planos ou montagem, o filme e o cineasta estão prontos para apresentar imagens autônomas pondo em xeque toda uma tradição de se fazer cinema.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E Outros Ensaios. Chapecó: Argos, 2009

ANDARILHO. Direção de Cao Guimarães. Montes Claros: Lume Filmes, 2007. (80 min.), DVD, son., color.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. 3. ed. Lisboa: Texto e Grafia, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance II**: as formas do tempo e do cronotopo. São Paulo: 34, 2018.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**: uma introdução. Campinas: Editora Unicamp, 2021.

BURCH, Noël. **Praxis du Cinema**. Lisboa: Estampa, 1973.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1**: a imagem-movimento. São Paulo: 34, 2018.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2008.

LINS, Consuelo. **Cao Guimarães**: arte, documentário, ficção. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019.

MIGLIORIN, Cezar. Andarilho, de Cao Guimarães (Brasil, 2006). 2006. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/andarilhocezar.htm>. Acesso em: 28 nov. 2022.

RANCIÈRE, Jacques. De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema. Tradução de Luiz Felipe G. Soares da obra: **La fable cinématographique**. Paris: Le Seuil, 2001. Disponível em: Microsoft Word - De uma imagem a outra_Jacques Ranciere_Intermidias8.doc (riseup.net). Acesso em: 08 mai. 2023.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Cinema mundial contemporâneo**. 2. ed. Campinas: Papyrus, 2008

VIEIRA JR, Erly. **Realismo sensório no cinema contemporâneo**. Vitória: Editora Universitária – Edufes, 2020. Disponível em: [digital_realismo-sensorio-no-cinema-contemporaneo.pdf](#) (ufes.br). Acesso em: 15 maio. 2023.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005