

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
TESE DE DOUTORADO

RAQUEL DO MONTE

**Devir-mundo: a errância no cinema contemporâneo**

Recife, PE.

2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

## **Devir-mundo: a errância no cinema contemporâneo**

**Raquel do Monte Silva**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do título de Doutor em Comunicação.

Orientador: Professor Dr. Eduardo Duarte  
Gomes da Silva

Linha de pesquisa: Estética e cultura da  
imagem e do som

Recife, PE

2015

<p>M772d</p>	<p>Monte, Raquel do</p> <p>Devir-mundo: a errância no cinema contemporâneo / Raquel do Monte.- Recife: O Autor, 2015.</p> <p>186 f.: il.</p> <p>Orientador: Eduardo Duarte Gomes da Silva.</p> <p>Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAC. Comunicação, 2015.</p> <p>Inclui referências.</p> <p>1. Comunicação. 2. Cinema. 3. Ontologia. 4. Fenomenologia. I. Silva, Eduardo Duarte Gomes da (Orientador). II. Título.</p>	<p>302.23 CDD (22.ed.)</p> <p>UFPE (CAC 2015-122)</p>
--------------	---	---

RAQUEL DO MONTE SILVA

TÍTULO DO TRABALHO: Devir-mundo: a errância no cinema contemporâneo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Comunicação.

Aprovada em: 27/03/2015

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Eduardo Duarte Gomes da Silva  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Profa. Dra. Ângela Freire Prysthon  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr. Thiago Soares  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr. Paulo Carneiro da Cunha Filho  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr. Marcelo Farias Coutinho  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Profa. Dra. Maria do Carmo de Siqueira Nino  
Universidade Federal de Pernambuco

*Dedicada à Conceição do Monte, minha mãe, sem a qual nenhuma  
sensibilidade seria substantiva.*

*“O Ser é o que exige de nós criação para que dele tenhamos conhecimento.”*  
Merleau-Ponty

## AGRADECIMENTOS

Muitos afetos somaram-se para resultar neste trabalho. Muita compreensão, acolhimento, trocas e renúncia integram o espírito destas folhas que seguirão. Elas representam a materialidade um sonho e a dedicação a um projeto acalentado há pelo menos 13 anos, quando iniciei a graduação. A conclusão desta etapa, este momento de passagem, não seria possível sem a ajuda direta e indireta de algumas pessoas queridas que menciono a seguir, já desculpando-me das ausências, visto que a esta altura dos acontecimentos a memória já apresenta-se precária.

Ao meu orientador, Eduardo Duarte, pela disponibilidade, pela parceria, pela amizade. Se não fossem as orientações, as construções desafiadoras de pensamentos, o movimento de abertura para o novo, nada disso teria se materializado.

Aos professores e, sobretudo, aquele da banca de qualificação, Angela Prysthon e Marcelo Coutinho, pelo olhar atento, pormenorizado, pela crítica sempre delicada e precisa, pelas observações.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento desta pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e em especial a José Carlos e Cláudia pela atenção, simpatia e pronto-atendimento.

Aos meus pais, Normando e Conceição, que me conduziram desde sempre aos caminhos do conhecimento através do amor à leitura, do olhar atento e crítico, da disposição existencial em investigar e questionar, tudo com a ancoragem do amor sempre presente.

À minha avó Irene que sempre me apoiou nas escolhas. À minha gata Nina, presença constante, sempre ao lado do computador, nas noites insones de estudo, de leitura e de produção textual.

Aos amigos pelo incentivo e compreensão às inúmeras ausências.

## Resumo

Esta pesquisa investiga o modo como a errância é encenada no cinema contemporâneo a partir da observação e análise do corpo, tempo e espaço. Para tanto, lança-se um olhar conduzido pela experiência desencadeada na própria relação com as obras, bem como ancorado na investigação que se volta para o movimento em que aparece o fenômeno da errância. Nesta trajetória discussões vinculadas ao campo cinematográfico e uma articulação entre o pensamento fenomenológico de Merleau-Ponty e o pós-estruturalismo de Gilles Deleuze serviram de base para a ambiência sensível que substantiva o olhar e que impregna a investigação. Deste modo, a partir de uma atmosfera afetiva formou-se uma sistematicidade conduzida por um olhar fenomenológico que incorpora a própria fluidez do trânsito como forma. Na cartografia afetiva que foi desenhada e que é derivada do encontro com obras como *Paisagem na neblina* (1988), *Transeunte* (2010), *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010), *O Céu de Suely* (2008), *Eles voltam* (2012) *Gerry* (2002), *O Andarilho* (2007) e *Jornada para o Oeste* (2014) há o desejo de se compreender as singularidades e as especificidades do fenômeno errático a partir de um mergulho ontológico. Sendo assim, a questão que mobilizou a relação com as obras sustenta-se na seguinte indagação: como a experiência da errância no cinema contemporâneo veicula esteticamente entre-lugares afetivos que especularmente constituem uma forma de existência e um perceber-se que apontam para a representação da relação do Eu com o mundo sensível?

Palavras-chaves: Cinema contemporâneo; Errância; Ontologia; Fenomenologia;

## Abstract

This research investigates how the wandering is staged in contemporary cinema through from the observation and analysis of the body, time and space. Therefore, launches a look conducted by experiment triggered in own the relation with the works and anchored in research that turns to the movement in which it appears the wandering phenomenon. In this trajectory discussions linked to the film field and a link between the phenomenological Merleau-Ponty and post-structuralism of the Gilles Deleuze formed the basis for the sensitive ambience that substantive the look and impregnates the research. Thus, from affective atmosphere formed a systematicity conducted by phenomenological look that incorporates itself fluidity of traffic as a form. In the affective mapping that was designed and is derived from the meeting with works like como *Paisagem na neblina* (1988), *Transeunte* (2010), *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010), *O Céu de Suely* (2008), *Eles voltam* (2012) *Gerry* (2002), *O Andarilho* (2007) e *Jornada para o Oeste* (2014) there is the desire to understand the singularities and specificities of erratic phenomenon from an ontological dip. Thus, the question that mobilized the relationship with the works is based on the following question: how the experience of wandering in contemporary cinema aesthetically conveys *between-places* affective that specularly consist a form of existence and perceiving themselves that pointing to representation the relationship the I with the sensible world?

Keywords: Contemporary Cinema; wandering; ontology; phenomenology;

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1: Voula e Alexander observam o trem na estação, em <i>Paisagem na neblina</i> (1998)	42
FIGURA 2 - Voula e Alexander filmados de costas encontram-se na estação de trem, em <i>Paisagem na neblina</i> (1988)	50
FIGURA 3 - Voula e Alexander vão a este terreno encontrar o amigo “Gaivota”, em <i>Paisagem na neblina</i> (1988)	57
FIGURA 4 - Voula e Alexander caminham na estrada deserta, em <i>Paisagem na neblina</i> (1988)	65
FIGURA 5 - Voula, Alexander e o amigo assistem a retirada da mão do mar, em <i>Paisagem na neblina</i> (1988)	67
FIGURA 6 - Expedito deixa flores na lápide da esposa, em <i>Transeunte</i> (2010)	73
FIGURA 07 - Personagem fita as depressões do chão e em especial este buraco no asfalto, em <i>Transeunte</i> (2010)	77
FIGURA 08 –A câmera aproxima-se do rosto de Expedito, em <i>Transeunte</i> (2010)	85
FIGURA 09 –Expedito observa a formiga caminhando em cima do biscoito, em <i>Transeunte</i> (2010)	88
FIGURA 10 –Câmera enquadra em primeiríssimo plano detalhes do corpo do protagonista, em <i>Transeunte</i> (2010)	92
FIGURA 11 – Personagem caminha pelas ruas do centro do Rio de Janeiro, em <i>Transeunte</i> (2010)	94
FIGURA 12 –Expedito caminha pelas ruas, em <i>Transeunte</i> (2010)	100
FIGURA 13 – Num plano detalhe, super aproximado, a câmera observa Expedito dormindo em <i>Transeunte</i> (2010)	103
FIGURA 14 – Estrada que José Renato percorre em <i>Viajo porque preciso, volto porque te amo</i> (2010),	105
FIGURA 15 –José Renato fotografa uma casal de idosos que terá a casa demolida para a construção do canal, em <i>Viajo porque preciso, volto porque te amo</i> (2010)	111
FIGURA 16: Câmera observa paisagem, em <i>Viajo porque preciso, volto porque te amo</i> (2010)	115

FIGURA 17 – Câmera registra os objetos em meio à paisagem, em <i>Viajo porque preciso, volto porque te amo</i> (2010)	117
FIGURA 18 – Cris é abandonada na estrada, em <i>Eles voltam</i> (2012)	133
FIGURA 19 – Cris espera o retorno dos pais e do irmão à beira da estrada, em <i>Eles voltam</i> (2012)	140
FIGURA 20- Cris e Elaine exploram o terreno em que se encontra o assentamento, em <i>Eles voltam</i> (2012)	145
FIGURA 21 – Em flashback, Suely/Hermila lembra do tempos em que estava com Mateus, em <i>O céu de Suely</i> (2006)	151
FIGURA 22 – Suely/ Hermila chega a Iguatu com o filho, em <i>O céu de Suely</i> (2006)	153
FIGURA 23 – Automóvel conduz os personagens ao deserto que assistirá a jornada errática da dupla, em <i>Gerry</i> (2002)	159
FIGURA 24 – Personagens perdidos percorrem o deserto, em <i>Gerry</i> (2002)	161
FIGURA 25 – Personagem habita as estradas, em <i>O andarilho</i> (2007)	163
FIGURA 26 – Personagem percorre as estradas auto-encenando sua própria vida, em <i>O andarilho</i> (2007)	166
FIGURA 27 – Figura do monge desaparece na paisagem, em <i>Jornada para o Oeste</i> (2014)	174
FIGURA 28 – Monge caminha no centro de uma cidade contrastando com a paisagem e temporalidade dos corpos, em <i>Jornada para Oeste</i> (2014)	177

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	A ERRÂNCIA NA EXPERIÊNCIA DO CINEMA CONTEMPORÂNEO	31
2.1	Paisagem na neblina: a impossibilidade de viver em casa	42
2.2	Transeunte e a resistência ao mundo da técnica	70
2.3	Viajo porque preciso, volto porque te amo – a vida-lazer como potência ontológica	105
3.	COMEDORES DE LÓTUS: A EXPERIÊNCIA TEMPORAL COMO DEVIR	122
3.1	Mundos, fluxos e paisagens	125
3.2	Imagens no tempo	127
3.3	À beira da estrada, <i>Eles voltam</i>	133
3.4	Pensar o tempo na teoria cinematográfica	147
3.5	Fenomenologia: a estética da existência	150
4	DEVIR IMAGEM	155
4.1	O corpo errante: Gerry	159
4.2	Da existência como passagem: as imagens-vertigem	161
4.3	Viajar, perder países: o caminhar como performance	171
4.4	O caminhar como uma performance	177
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	179
	REFERÊNCIAS	185

## INTRODUÇÃO

*“Esta velha angústia,  
Esta angústia que trago há séculos em mim,  
Transbordou da vasilha,  
Em lágrimas, em grandes imaginações,  
E, sonhos em estilo de pesadelo sem terror,  
Em grandes emoções súbitas sem sentido nenhum.*

*Transbordou.  
Mal sei como conduzir-me na vida.  
Com este mal-estar a fazer pregas na alma!  
Se ao menos endoidesse deveras!  
Mas não: é este estar entre,  
Este quase,  
Este poder ser que...,  
Isto*

(Álvaro de Campos, poesia escrita em 16 de junho de 1934)

Muita angústia<sup>1</sup> impregna estas páginas. Noites insones, medos desejos, sensação permanente de suspensão. Falar da errância e não senti-la ou ainda reprimi-la soaria falacioso, no mínimo. A errância quando é disparada torna-se absoluta. Ela toma o corpo, apropria-se dos olhos, dos gestos, de tudo. É uma sensação, mas é também um estar no mundo. É uma experiência mediada pela espacialidade e pela temporalidade, ancorada no corpo. É uma abertura para a indeterminação. No seu âmago há o desejo claro de romper com o continuísmo da estabilidade. Nela a desconstrução se faz essencial e todas as cartografias internas do mundo, contidas na minha consciência, são colocadas em xeque, ou seja, este aparato psíquico torna-se obsoleto e perde por instantes sua função. Estar errante, ou melhor dizendo, viver sob a atmosfera da erraticidade é aproximar-se do caos e trans-substantivar a própria existência a partir do movimento contínuo.

A errância é um ato perpétuo de transgressão, visto que sem leis simbólicas para regulá-la, que traria em si indicações de ordem teológica ou científica, por exemplo, ou ainda posições maniqueístas como o certo e o errado, apontando o caminho a ser seguido. Ao contrário, o errante transgride no mundo, reinventando seu próprio cosmo. A abertura que deriva desse processo de estar em movimento constante possibilita a construção de uma relação com o mundo em que tudo é devir e potência.

---

<sup>1</sup> A angústia aqui é compreendida como uma experiência errática, pré-significante, que consubstancia o caos, que é impregnada da fantasmagoria e da presença permanente da morte. É a ausência sentida no corpo. É o movimento, a passagem entre a dor e o sofrimento.

Na errância o caminhar assume outra dimensão. Ele é uma forma de pensamento, um modo de potencializar a experiência de estar em contato consigo a partir da alteridade que o Outro convoca. O gesto que o integra e é a consequência da caminhada, reflete a resistência diante do que é instituído. Ao peregrinar o errante tece uma opção de vereda que resiste à dominação da técnica, da racionalidade científica moderna e da cultura do capital. Ele deseja com isso estabelecer um processo de subjetivação singular que tenta resgatar a presença da natureza, que busca encontrar-se o Outro no Outro, realizando um movimento de reconstituição de uma sensibilidade, talvez pré-moderna. Com o divórcio que ele estabeleceu com a estabilidade das coisas fixas, pré-definidas, que o circulava até então, ele vai lança-se ao mundo a fim de encontrar novas formas dadas ao visível e fazer perceber novas cadeias de sentido.

Velhos sapatos de viagem, roubam-me espaços, lembram-me de outros tempos [...] e me lembram não só do passado, mas também de algo mais, sempre novo: a luta e a fuga da minha vida. Porque todas as minhas peregrinações, todas as minhas viagens, no fundo, foram e são apenas uma fuga, não exatamente a fuga de um viajante e de quem vive em uma grande cidade, a fuga perene do próprio Eu para o lado de fora, não a fuga de si mesmo, mas o oposto: uma tentativa de fuga deste tempo, deste tempo de técnica e de dinheiro, de guerra e de ânsia de riquezas. (HESSE, p. 254-255)

Considerar a errância como uma fuga é tirar-lhe toda a sua latência. Seria pensá-la dentro de um enquadramento que ela mesma nega. Não há fuga na experiência errática. Há encontro. Não há motivação moral, nem crise pessoal, nem tampouco a convocação dos deuses, como se pensou acerca das narrativas míticas nascidas e legitimadas no mundo grego antigo e perpetuadas através da história. Quando se parte para não se sabe onde, quando se vive uma viagem, um deslocamento, quando a vida é feita no trânsito, quando o sentido apresenta-se na deriva não se faz isso tudo para fugir, nem para escapar de algo. Resistir, sim. Escapar e fugir, não. Não há exterioridade quando se deseja entrar em errância. Ela própria é constituída do desejo de olhar pra dentro, de se colocar um espelho imaginário na intimidade da própria subjetividade. É esse voltar-se a si tendo como um alicerce instável o Outro e o mundo como referência, como testemunha silenciosa que configura o pôr-se a caminho.

Aqui neste trabalho há o desejo de se pensar o movimento, o deslocamento, o trânsito e a viagem como sendas de uma mesma trajetória que constrói um campo sensível diferente e é amparado na resultante do estreitamento dele com o que reverbera da dimensão estética. Portanto, quando os termos referidos acima apontam no texto eles evocam uma rede de conexões semânticas que possibilitam o tecer dos mesmos dentro de um universo próprio, tendo em vista que trazem consigo uma marca que é fundante para se pensar o estar a caminho, a ontologicidade. Essa é compreendida como sendo a pré-disposição existencial engendrada na constituição de uma tessitura formada pela articulação entre o ser, o mundo e a consciência pela qual o corpo substantiva, via percepção, a realidade sensível. Nesta direção a errância passa a ser investigada a partir de uma ontologia fenomenológica que caminha em direção a evocação de um ser bruto, indivisível em relação às categorias sujeito-objeto e que o tempo todo, indefinidamente, diferencia-se. Portanto, sem esta percepção do ser seria impossível articular Filosofia e Arte, pois flerta-se, aqui, com um pensamento merleau-pontiniano em que “o ser é o que exige de nós criação para que dele tenhamos experiência”, ou seja, para mergulhar num campo sensível que nasce na deriva e na articulação formada entre o tempo, o espaço e o corpo é fundamental fazer da ontologia o ponto de partida.

Só se podem abrir brechas de compreensão acerca da errância se considerarmos duas de suas características principais. A primeira é que ela é essencialmente processual e a segunda é que a sua existência prescinde da experiência. Dada a sua face que diz de um enquanto, de uma duração, de um processo, é oportuno trazer à superfície que na errância o destino é subjugado, ou melhor dizendo, é deixado de lado, preterido, em detrimento à travessia. É ela que importa. Na erraticidade<sup>2</sup> não há metas a serem cumpridas e as relações resultantes do sistema binário formado pela lógica de causa e consequência são abandonadas. O destino final, bem como o ponto de partida, é secundário em relação ao que se vive no caminho. É isso que alimenta a aura errante. É o que se encontra no processo. É a abertura para o que virá a ser. É o inexplicado. O imprevisível. São as promessas não cumpridas, as

---

<sup>2</sup> Chamo erraticidade o estado daquele se põe em errância e que corresponde à face processual da experiência que envolve o estar em trânsito.

metas não realizadas, as fugas da rota inicial, o perder-se que interessa ao errante. Regidos pela afectividade<sup>3</sup>, eles se colocam no caminho, formando um bloco de sensações composto também por perceptos e afectos<sup>4</sup>, sendo os primeiros seres que integram tudo, do homem à natureza. Já os afectos são para os errantes a pulsão que os coloca em movimento no mundo, a força que os impulsiona e os mobiliza nas estradas, nas estações de trem, nas ruas, no deserto, na cidade. Para quem vive a errância a experiência é seu oxigênio, seu motor. É ela que possibilita esta abertura para o mundo e que potencializa esse aparecer do fenômeno que vem com e na erraticidade. Só a experiência tornará possível a identidade contida nas coisas próprias, tornando evidente o modo como elas são. Tal pressuposto, tão caro à fenomenologia, é ponto de partida, aqui, para compreender a constelação afectiva que nasce no processo de deriva que a errância desencadeia. Para tanto, também é necessária na construção dessa auto-descoberta a observação do fenômeno a partir da relação que se estabelece entre o sujeito e objeto.

Além de superar a relação instrumental com o universo, concebida a partir de uma perspectiva utilitarista, na qual há uma centralidade do homem na relação estabelecida com o cosmo, a errância possibilita refletir de forma direta ou transversa sobre questões fundamentais e que abarcam a existência, como o quem sou, onde estou e para onde vou. Sim, perguntas proto-filosóficas estão no cerne da experiência de se colocar em movimento, visto que elas exprimem a fratura existente no ser que caminha e no mundo que acolhe a sua jornada. Neste bloco de sensações pode-se inferir, então, que viver a errância se relaciona intimamente com uma atmosfera ligada ao campo filosófico. Neste contexto a figura de Aristóteles surge como referência, pois sua escola filosófica tinha o nome de Perípato, o que derivaria a definição de filosofia peripatética, termo ligado à palavra grega *peripatein*, que significa passear. Para esta tradição filosófica o ato de caminhar, de movimentar-se, leva ao exame do mundo com vistas à reflexão e à construção de um pensamento que investiga, que busca penetrar as camadas desconhecidas e acessar a face dos objetos que não é apreendida à primeira vista. Caminhar como condição para

---

<sup>3</sup> “Afectos são os devires não humanos do homem, como os perceptos (entre eles a cidade) são as paisagens não humanas da natureza.” (DELEUZE, 2010, p. 200)

<sup>4</sup> Ao mencionar e grafar os termos afectos e perceptos relaciono-os ao campo conceitual trazido por Gilles Deleuze e que vai ser explorado e aprofundado ao longo da tese.

construção de um conhecimento de mundo. Era essa a ideia contida na escola aristotélica e referia-se à designação tirada dos pórticos ao longo dos quais se davam as discussões. É isso também que se evoca aqui. Caminhar como uma modalidade da errância, que os filmes sintetizam, e que traz em si a possibilidade de entrada em portais da percepção que se revelam no trânsito. Caminhar como modo de conhecer.

Viver em fluxo sintetiza de alguma maneira um dos aspectos da errância. Esse tipo de experiência encontra-se em várias narrativas que formam a seiva bruta da cultura ocidental. Nelas as viagens sucedem-se e trazem diversas significações que compõem uma constelação afectiva que traduz os mitos de origem e os discursos espirituais, por exemplo. Elas formam referências, como o retorno a Ítaca, a errância judaica, as peregrinações do cristianismo primitivo, condensando um material sensível que será reverberado nas existências. Essas histórias também produzem um certo conhecimento de mundo e fazem parte dos arquétipos utilizados no campo artístico para compor seu substrato, formando um campo sensível que o tempo todo é utilizado e, simultaneamente, reatualiza-se. Elas são matérias-primas para a poesia, o romance, a pintura, a música, o teatro e para a expressão que me é tão cara, o cinema.

Antes de continuar a caminhada é importante considerar que tipo de viagem se está falando aqui. Porque idas e vindas ocorrem milhares de vezes dentro das narrativas cinematográficas e há muitos filmes que contêm este traço, o de percorrer ou apresentar viagens. Entretanto, aqui, há uma especificidade, uma característica que singulariza a compreensão dela, pois são modos de estar em viagem e que trazem a marca de escapar incessantemente. Cada novo passo alcançado aponta para o que é fugidio e me coloca em novos mundos, apresentando-me olhares diferentes, sensações estranhas, inimagináveis até aquele instante. Na memória que resta dos trajetos percorridos qualquer tentativa de apreensão é redutora, pois o vivido ali é impossível de ser substantivado. O que sobrevive, no entanto, são lampejos de sensações e pequenas frestas no qual sou lançada a observar, num misto de curiosidade e espanto. Quem estava na viagem? Quando ela ocorreu? Qual o destino final? Tudo isso pouco importa, já que nas cartografias imaginárias

traçadas há uma espécie de latência que me convoca à epifania. Essa convocação conduz a uma implicação, a um sentir que se produz na experiência estética. São essas chaves de leitura que abrem espaço para a compreensão dos processos que envolvem a errância e tentam repercutir como o cinema capta este estado, reverberando trajetórias erráticas que incorporam e temporalizam, dentro de uma espacialidade, a experiência do caminhar sem metas. É isso que torna o conceito de errância específico e que o diferencia diante dos outros movimentos. Errância que tem a ver com fluxos, com deslocamentos, com viagem, com caminhadas. Errância que indica um estar no mundo em contato direto com ele e, conseqüentemente, em contato consigo, com o outro, comigo. Errância que traz no seu corpo a marca da instabilidade, da perda, da ausência de certezas, da angústia, do caos. Que é vertiginosa por excelência. Que tem a natureza fluída como traço marcante. Que abarca a historicidade dos objetos, inserindo-os dentro do processo de subjetivação que desencadeia. A errância é uma experiência de viagem mediada pela alteridade. Ela pode ser pensada também como um dispositivo. Dispositivo pensado dentro de uma dimensão existencial que media as relações entre o corpo e o mundo.

É dentro deste bloco de sensações que me deparo, por exemplo, com viajantes como Travis, do filme *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984), que entre paisagens, reaproximações e desencontros, cruza comigo e me mobiliza a pensar o quão frágil é a minha memória, a minha relação com o mundo. Travis não está aqui nesta tese diretamente, mas seu espírito pulsa em cada linha, respira através das páginas, dos encontros, das escolhas, da experiência estética que o processo de escritura revela. Ele poderia ser visto em diálogo e dentro de um bloco sensível formado por Phil Winter, personagem de *Alice nas cidades* (1974) e pelo técnico em projetores Bruno junto com seu amigo Robert, personagens de *No Decurso do Tempo* (1976). Perscrutá-los não os reduz apenas a personagens de filmes de viagem, que reencenam uma temática tão cara ao cinema. Eles extrapolam estas denominações, pois apontam para uma dimensão existencial, traduzem um estar no mundo, uma relação com o sensível e com a alteridade que se realiza através da dor e da alegria trágica, potencializando a própria existência a partir da frustração, do

prazer, da angústia, do desencontro, do desencantamento, da possibilidade de reescrever a própria cartografia subjetiva desenhando mapas íntimos que revelam uma vidência e uma movência<sup>5</sup> (qualidade daquilo que se move) singular no mundo.

Em *Alice nas cidades* o escritor Phil Winter, alemão que vive nos Estados Unidos, viaja à sua terra natal ao lado da pequena Alice, menina que é deixada pela mãe aos cuidados de Phil sem acordo prévio no aeroporto. O encontro nesse espaço é bastante simbólico, visto ser ele um lugar de passagem, que condensa de algum modo a situação dos dois personagens, pois eles estão vivendo um momento existencial de deriva. Na sua terra natal Phil altera o seu objetivo inicial e passa a viajar de cidade em cidade em busca das origens da menina. Mas os dois não têm ideia de onde será o destino final. Elas vivem erraticamente e tentam reconstituir através dos fios da memória algo que se tem a impressão de ter sido vivido, mas que traz a marca da dúvida, da imprecisão e que o tempo todo é colocado como sendo próximo à imaginação de Alice. A errância deles é latente. Ela, a criança de seus 7 anos, no máximo, por não ter referências, não conhece o pai e por ter sido abandonada pela mãe, por não lembrar-se da família encontra-se desterritorializada. Ele por estar sozinho, por estranhar-se no mundo, por viver a angústia do não-pertencimento. Os dois estão errantes e associam-se para poder mergulhar no acontecimento que desenhara suas vidas. A afectividade que nasce entre a dupla os reconecta. Um afecta ao outro, produzindo estranheza e aproximação.

No filme *No Decurso do Tempo*, no qual, sob o pano de fundo da amizade, que o caminhão que Bruno dirige e que tem Robert como carona cruza a Alemanha, dividida à época entre Oriental e Ocidental, cerzindo os rastros de solidão e desencantamento que eles encarnam. A jornada dos dois é ancorada no desejo de encontro do significado daquele mundo estranho. Eles alimentam-se de uma espécie de desejo produzido pela errância que busca criar uma constelação de significados ontológicos a partir do contato com o outro.

---

<sup>5</sup> A movência é a qualidade que indica uma dinâmica relativa ao processo errático, no qual a instabilidade contida nas coisas mesmas produz um permanente movimento nos sujeitos e na relação desses com os objetos.

Travis, Robert, Bruno e Phil estão no cinema de Wenders, mas encontram-se em mim à medida que ao acompanhá-los e ao aproximar-me deles especularmente revelo a minha fragilidade, o meu reencantamento face ao mundo e, acima de tudo, a minha busca ancestral que aponta simultaneamente, para o apaziguamento e a exacerbação da minha potência, rompendo e alinhavando a minha própria existência.

Não são deles que irei falar aqui na tese e não pretendo, ao evocar as suas presenças, fazer um movimento arqueológico. Ao contrário. Trazer-lhes aqui é uma forma de pensá-los como avatares que se inscrevem na história do cinema modos de subjetivação e de estar no mundo que são produtores de atmosferas que traduzem a erraticidade. Também não digo que eles são modelos. Não, eles são apenas escrituras de algo que se pretende mergulhar aqui, mas que se processa 25 anos depois do seus surgimentos.

Assim, pensar a representação dos sujeitos diaspóricos contemporâneos na produção cinematográfica mundial é tentar lançar olhares sobre o processo de ressignificação existencial que extrapola a dimensão exclusivamente política e reconstrói novas possibilidades de estar no mundo. Aqui, ao invés de se pensar o deslocamento organizado em massa e motivado por questões geopolíticas, percebe-se uma pulsão individual que mobiliza a busca e, sobretudo, o reencontro consigo e com o Outro. Neste processo de trânsito existencial o que me interessa é lançar alguma espécie de percepção acerca de como o processo construído pelas narrativas reverbera esteticamente o jogo especular do movimento interno e do trajeto empreendido pelos inúmeros Travis que o cinema contemporâneo reduplicou.

É dentro do quadro afetivo reduplicado pelo cinema que Voula e Alexander cruzam a Grécia e chegam à Alemanha no desejo de encontrar o pai imaginário. Em *Paisagem na neblina* (Theo Angelopoulos, 1988) eles percorrem estradas, vivem em estações de trem. Experimentam o frio, conhecem uma companhia decadente de teatro. Ali eles recriam os seus mundos, dando-lhes novas significações. É assim que diante das inúmeras paisagens trans-subjetivas que serão evocadas e apresentadas aqui encontram-se inúmeras fraturas existenciais, entre-lugares afectivos que configuram desejos e anseios. É deste modo que percorro, por exemplo, as

ruas de Expedito, personagem de *Transeunte* (Eryk Rocha, 2010). Vivo seu luto juntamente com ele, mergulho no seu cotidiano e na cartografia que ele enseja das ruas do centro de uma cidade grande qualquer. Do mesmo modo, as estradas de José Renato, em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Marcelo Gomes e Karin Aïnouz, 2010). É através do olhar desamparado do geólogo que entro em contato com suas fraturas e com sua fragilidade diante do luto que o convida à busca. Nas sequências iniciais, a paisagem construída pelo protagonista com categorizações aristotélicas, com suas percepções cartesianas de topos esvaziam a potencialidade, a força bruta da imagem do homem ante o mundo natural sem mediação. No entanto, o contato com novas paisagens geográficas o recoloca novamente numa outra dimensão do mapeamento, no qual a transitoriedade e a imprevisibilidade ressignificam a sua experiência no mundo e apontam para uma espécie de imagem precária que a todo tempo se atualiza, alterando ela mesma sua forma de existência. Com Sueli/Hermila, *O Céu de Suely* (Karin Aïnouz, 2006), o abandono, o cotidiano, o retorno à casa, o desejo de ir além produzem sensações que substantivam sua erraticidade.

Quando as páginas que contêm Cris, personagem do filme *Eles voltam* (Marcelo Lordello, 2012) são apresentadas, tento compreender pela temporalidade as marcas da sua trajetória na jornada que a coloca de volta para casa. Somos conduzidos pelo seu olhar, pelo desamparo, pelos seus temores e a partir daí compomos um mundo fluído, líquido como as águas que ela mergulha. Quando cruzo o caminho dos Gerrys, personagens de *Gerry* (Gus Van Sant, 2002) e do monge budista de *Jornada para o Oeste* (Tsai Ming-Liang, 2014) é a dimensão do corpo que abrigará as reflexões e a errância que eles encarnam. O corpo que experiencia a vertigem, a desterritorialização, a performance, a encenação que substantiva seus caminhos pelos desertos do mundo. Do mesmo modo quando volto-me para *O Andarilho* (Cao Guimarães, 2006)

Sendo assim, pode-se dizer que uma das maneiras que o discurso fílmico substantiva o jogo fluído de olhares, experiências e diálogos é através da errância. Assim, pensar o movimento (a viagem, o caminhar) através da representação dos personagens em confluência com a relação que estes

estabelecem com as dimensões do espaço e tempo, abre a possibilidade de perceber a errância como uma tentativa de desenraizar-se de si, uma espécie de auto-exílio que os coloca nos desertos da própria existência. Os itinerários percorridos sintetizam para estes sujeitos uma tentativa de adjetivação dos avatares do desejo e ao mesmo tempo a reconstrução de fragmentos da sua própria trajetória existencial.

De todas as expressões artísticas, talvez, percebe-se que o discurso cinematográfico traz algumas especificidades que nos conduzem a pensar a errância e a viagem, quer seja porque do ponto de vista da sua constituição esta arte traga o movimento como constituinte da sua própria identidade, quer seja pelo fato da narrativa fílmica trazer em si uma busca que tenta apreender o que escapa, o que se configura além das bordas, ou seja, de alguma maneira há um jogo especular ao encenar a errância nas obras.

Na experiência sensível do deslocamento a transitoriedade e os processos de ordenamento e caos ligados à relação com o espaço vivido colaboram para uma compreensão do fenômeno a partir de um estar no mundo que abandona as metas, que investe no caminho e que se nutre da sua própria mutabilidade. Que busca sempre algo, indefinidamente. Que se interessa pelos fluxos, pelo perene e que o tempo todo se desconstrói para no segundo seguinte se reconstruir. Ao fazer este movimento e percorrer este caminho sem forma e sem possibilidade de mapeamento prévio os personagens destes filmes inscrevem, na tela na qual assisto, a minha própria trajetória e me convidam para tomar caminhos desconhecidos, até então intransitáveis, e que possivelmente apontam para a tentativa de vislumbrar as veredas da minha própria existência. Diante do exposto interessa-me compreender a seguinte questão: Como a experiência da errância no cinema contemporâneo veicula esteticamente entre-lugares afectivos que especularmente constituem uma forma de existência e um perceber-se que apontam para a representação da relação do Eu com o mundo sensível?

*Sobre o método ou em busca dele?*

A pergunta que mais inquieta quem se relaciona com filmes, considerando a sua natureza fluída e singular é: como debruçar-se sobre as obras levando em consideração o seu espírito errante e a fugacidade que o impregna desde a fase embrionária a sua imagem na tela. Pensar o espírito errante da imagem cinematográfica é colocá-la sob uma perspectiva na qual há uma aura que envolve a matéria-prima do cinema e que diz de uma dinâmica que envolve a apreensão dos objetos e a temporalidade encadeada a partir da relação entre os planos fílmicos. Há uma instabilidade e uma abertura para a indeterminação quando se está diante de uma imagem cinematográfica, sendo assim, pensar qualquer tentativa de sistematização, que busca organizar discursivamente um olhar que se reinventa ao encontrar-se com o filme, prescinde de alguns passos.

O primeiro movimento que fiz ao encontrar-me com o objeto fílmico foi assisti-lo, a priori, de modo despojado sem qualquer tentativa de apropriação teórica. Mesmo considerando, de alguma forma, a ideia utópica, vi aí a possibilidade de criar no meu espírito uma disposição que visava construir outros lugares de relação e novas formas de apreensão. A ideia procura a aproximação com um modo de olhar que se constitui no mergulho profundo na obra vislumbrando um modo de comunicação com ela que se inscreve a partir de uma experiência de cinema que se nutre de uma sensação de perpetuidade e de movimento infinito. É como se aqui houvesse a vontade latente de ser afectada pela obra reprimindo o desejo de categorizar e de lançar um olhar essencialmente cientificizante sobre os filmes. Havia nesse gesto a tentativa de entrar em contato com a constelação afectiva derivada do processo de fruição desencadeado na relação com a obra. Feito isso, depois de ver o filme, “afastava-me” dele e ia fazer outras coisas que não estavam necessariamente conectadas às atividades da pesquisa – caminhar, cozinhar, etc. A ideia era tentar distanciar-me um pouco daquela experiência primeira, a do ato espectral, para então voltar a ela a partir do exercício da memória, já que esta reconstituição afectiva, viabilizada pela escrita analítica, tentava traduzir aspectos de ordem estética que me impregnavam e me tomavam o corpo. Neste sentido, esses passos alinhavam-me ao tipo de análise da qual me aproximei e que partilhei aqui, visto que ela apresenta um carácter minucioso e

que de algum modo é regida por uma sistematicidade conduzida por um olho afectivo e fenomenológico.

Ao desenhar este método de aproximação e, conseqüentemente, de relação, produziria uma ruptura com uma tradição de análise fílmica de base estruturalista, tão canônica nos círculos universitários e nas pesquisas acadêmicas. Essa postura, que sobrepõe à obra a partir de uma perspectiva na qual, referendados por uma metodologia instituída nas ciências humanas, um modelo teórico de vocação linguística, tentava dar conta do cinema enquanto uma expressão artística que produz sentido. Para mim, dentro dos procedimentos significantes e das recorrências, interessa o inverso, o que não conseguiria prever, o que escapa à circunscrição do gênero, por exemplo, e o que extrapola os códigos fixos previstos na gramática cinematográfica. Sendo assim, o que é me inquieta e que me faz lançar olhares era pressupor uma outra natureza da imagem cinematográfica, fluída, mutante por essência, e é por isso, que realizo este movimento.

Neste processo que deriva na reflexão da obra em si mesma, cabe a pergunta: qual o objetivo da análise fílmica? Diante de tal questão, o que é importante, aqui, de ser elaborado a partir do tipo de discurso construído sobre o filme é que além de compreender e apreciar melhor a obra, o método de observação tem como meta a obtenção de um conhecimento de natureza ontológica. Para tanto, para viabilizar este projeto optei por realizar uma análise que trabalha as dimensões icônicas, narratológicas e os efeitos afetivos desencadeados. Esta construção prescinde de um olhar que privilegia algumas associações de elementos fílmicos, que investiga as relações extra-campo e campo (quadro ou fora de quadro), tudo dentro de um substrato metafísico, ou seja, a partir dos elementos cinematográficos a investigação costura observações do campo filosófico, com ênfase na reflexão ontológica, e tenciona isso com elementos ligados à estética do cinema.

Considero como ponto de partida para a consolidação da escritura analítica que proponho fazer um certo espírito cinéfilo tão caro à formação e à mudança de olhar da geração pós-advento dos novos cinemas, do cinema dito moderno, de acordo com a historiografia clássica do campo. Esta cinefilia inscreve em mim alguma dose de passionalidade e um desejo de mergulho que

me coloca em outro ponto de observação com relação ao objeto de pesquisa. Para tanto, alia-se a isso uma influência de um olhar baziniano<sup>6</sup> por excelência que concilia ao mesmo tempo densidade teórica e paixão, abrindo novas chaves de leitura, ofertando possibilidades singulares de imersão e, consequentemente, de reconexão comigo, com o mundo e com o universo estético trazido no filme e contido em mim. Portanto, antes de professar juízos de valor ou normatizar olhares, o meu trabalho visa esquadrihar e circunscrever linhas imaginárias que tentam dar conta de uma cartografia afectiva e desejante. Neste quesito, talvez, o discurso construído aqui seja acolhido de algum modo por algo que dialoga com uma teoria do cinema que se aproxima do fenômeno fílmico, abandona as explicações e põe em xeque as investidas racionalizantes que buscam subordinar o filme a um modelo/padrão estético hegemônico, aproximando-se de uma relação distinta, diferente, talvez única com a obra. Compreendo que este movimento que se converte em método permite uma reflexão teórica que objetiva chegar às bordas do conhecimento e possibilita alinhar costuras com campos distintos, como a Comunicação, a Estética, a Filosofia e a Arte, por exemplo. Nesta tessitura constituída por nosso olhar abrigamo-nos em alguns métodos

“É na forma que convém procurar a profundidade, é ela que gera uma metafísica”, esta frase escrita por Eric Rohmer sob o pseudônimo Maurice Schère<sup>7</sup> acerca da obra hitchcockiana abre espaço para pensar que as informações sensoriais, cognitivas e afectivas inscritas esteticamente nas obras e disparadas por elas permitem uma imersão que me coloca em conexão com uma sensação de existencialidade<sup>8</sup> própria ao ser. Neste sentido, uma análise define-se, de acordo com o pensamento de Jacques Aumont<sup>9</sup>, como uma intenção de conjunto e uma estratégia global, ou seja, através de uma série de

---

<sup>6</sup> Chamamos olhar baziniano a perspectiva de leitura e relação com a sétima arte aberta pelo teórico, ensaísta e crítico francês André Bazin (1918-1958). A tradição inaugurada por ele contribui para a constituição moderna de um novo pensamento sobre cinema, fotografia e outras artes que alia densidade teórica com forte apelo filosófico tributário da fenomenologia e do existencialismo francês a sensibilidade derivada da paixão pelo cinema. “A função do crítico não é trazer numa bandeja de prata uma verdade que não existe, mas prolongar o máximo possível, na inteligência e na sensibilidade dos que o lêem, o impacto da obra de arte.” (André Bazin, 2014, p. 4)

<sup>7</sup> SCHÉRER, Maurice (Éric Rohmer), « A qui la faute ? », Cahiers du Cinéma, n° 39, Outubro de 1954, especial Alfred Hitchcock, reproduzido num novo número especial em 1980, Paris, Ed. de l'Étoile.

<sup>8</sup> Chamo aqui de existencialidade uma disposição ontológica que se desdobra e se completa na relação sujeito objeto no mundo.

<sup>9</sup> AUMONT, Jacques. *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia. 2009. (Coleção Mimesis) p. 28-29.

atos descritivos, imagem e som revelam para mim de uma posição analítica e interpretativa particular. Essa posição modula um todo e que somada traduz um desejo de substantivar um mundo. Para o autor, a imagem fílmica não deve ser apartada do conceito de campo<sup>10</sup>, pois ela funciona como um fragmento de um universo diegético que o abarca e o excede. Deve-se considerar ainda que qualquer transcodificação é seletiva. Por fim, é interessante refletir sobre os simulacros dos filmes produzidos pelas análises tradicionais, pois ao enunciar elucubrações teóricas muitos pesquisadores acabam afastando-se dos filmes e criando um outro projeto excessivamente distante da obra.

Nesta trajetória desenhada pelo exercício analítico é interessante considerar que vou me relacionar e, posteriormente, alinhar as várias camadas de significação contidas na imagem, entre elas, a informativa e a simbólica. Simultaneamente, este gesto, ontológico por natureza, cristaliza num breve intervalo de tempo um duplo movimento: solapar no filme de maneira imanente com vistas a percorrer seus extratos subterrâneos e viabilizar voos transcendentais que favoreçam a conexão com a dimensão extrínseca do filme. Neste momento ocorre-me a lembrança do texto benjaminiano que se refere ao *flanêur*, o nômade citadino moderno que entre encanto e nostalgia percorre um local em constante alteração. Para mim, aqui, a cidade é uma imagem metafórica que indica o espaço de pensamento/conhecimento que irei desenhar com suas inúmeras vielas, grandes avenidas, largos, entroncamentos. Para traçar o caminho (método), ou melhor, os caminhos da minha pesquisa pegarei alguns bondes. No entanto, como nômades, não descarto a imprevisibilidade das andanças. Desenhando uma espécie de cartografia os vários mapas traçados a partir das inúmeras viagens vivenciadas e percebidas, segundo um corpus preliminar, que se baseia não apenas na noção restrita da viagem como deslocamento de um ponto A ao B, indicam que a melhor vereda a percorrer deve ser aquela que considere a rede, o

---

<sup>10</sup> “O quadro é antes de tudo, limite de um campo, no sentido pleno que o cinema nascente não tardaria em conferir à palavra. O quadro centraliza a representação, focaliza-a sobre um bloco de espaço-tempo onde se concentro o imaginário, ele é a reserva desse imaginário. Acessoriamente (acessoramente de meu ponto de vista; para os narratólogos de toda espécie, é o aspecto principal), ele é o reino da ficção e, aqui, da ficcionalização do real.” (AUMONT, 2004, p. 36). Para Aumont, pensar o quadro é instituir a relação entre a posição da câmera e do objeto e isso reverbera o campo, que é a dimensão e a medida espacial do enquadramento. Para ele, o campo, o fora-de-campo e o antecampo são três dimensões que se relacionam e que perpetuamente se desatam e reatam, tornando as suas fronteiras frouxas e porosas.

imbricado, o rizomático. Deste modo, ao fazer determinados percursos, utilizo a linha de Ariadne invertida, convicta da sua impossibilidade de esgotamento, mas considerando a sua natureza labiríntica e ainda as escolhas que se originam nos processos. Esta opção aponta-me para a própria instabilidade do sistema de pensamento que construirei, mas ao mesmo tempo convoca à construção de uma topologia que articula várias raízes epistêmicas, favorecendo desta maneira uma arquitetura singular. Neste percurso as posições sujeito-objeto são desconstruídas e no lugar desta dualidade surge uma unidade, que é simultaneamente sujeito e objeto, ou seja, a minha observação do fenómeno comunicacional já pressupõe um cosmo que se constitui holisticamente.

O movimento é pensado aqui através do fenómeno da errância, que em si já indica um duplo: o êxodo dos personagens e a natureza da imagem cinematográfica. Diante disto, aqui, o método se orientará inicialmente pela busca do espaço-entre, o do pensamento fronteiriço. Para perceber o espaço liso que abriga o acontecimento que testemunho, olho, lançando mão, como instrumento, da intuição sensível, que é articulada a partir das minhas impressões ou descrições do fenómeno observado. A minha postura se opõe à intuição cartesiana, exclusivamente intelectual. Adoto a intuição como forma de conhecimento que navega entre a minha consciência e o interior do objeto. Sendo assim, vinculo-me preliminarmente ao procedimento metapórico que, entre outras coisas, reflete uma busca de captar no próprio objeto o seu sentido.

O quase-método ou metáporo, portanto, toma como modo de apreensão do real a captura instantânea, sensível, sem conceitos, tal qual se observa na relação estética com o mundo, que permite inferências e através da qual se pode captar o que não está presente. A evidência não é exterior, como pensava o idealismo, mas do próprio mundo, do mundo vivido. (MARCONDES FILHO, p.251)

Ao ter em vista o constante devir dos objetos, o meu primeiro passo, considerando os procedimentos metapóricos<sup>11</sup>, será inserir-me no contínuo assumindo que a partir da suspensão de uma objetividade pura, irrestrita, aderirei a uma espécie de desejo de impregnar-me do objeto a partir de uma

---

<sup>11</sup> Os três momentos na pesquisa, segundo Ciro Marcondes Filho, são: no estabelecimento das condições de possibilidades da mesma e de sua observação, no ato da própria observação (o caminhar nômade) e na apresentação final dos seus resultados. (Ibidem, 265)

vidência que tem de algum modo uma ancoragem teórico-metodológica, no qual inscrevo enquanto sujeito, criando e acionando uma alteração no cosmo apreendido. Esta apreensão leva em conta as diversas subjetividades colocadas em jogo na minha relação com a empiria. No acontecimento se produz um conhecimento que me transpassa, que é elaborado (ao considerarmos o nosso papel como construtores de um mundo) e que é modificado. Neste território/platô a natureza fluídica do objeto investigado convida o meu corpo a se misturar à observação formando uma espécie de olhar vivencial que se constitui enquanto experiência na duração. Na minha busca pela apresentação do fenômeno pego a via pórica, que é “a abertura de uma passagem num espaço caótico; ele introduz vias, cria direções possíveis, caminhos de fuga, ele vence a aporia” (Ibdem, 260).

No desenrolar da caminhada o segundo passo é ser conduzido pelas circunstâncias indicadas e ao mesmo tempo retroalimentados por novas sensibilidades. Seguindo o fluxo sento, percebo, observo, procuro as relações, impregnando-me delas e identificando nas imagens cinematográficas dos filmes elencados as potências latentes que me tocam e produzem no entre-lugar - Eu e objeto - experiências sensíveis que traduzem esteticamente, via imagens, o espaço da errância.

Na busca pelo namoro com a fenomenologia da errância encontro o terceiro momento, que reflete o relato das minhas vivências em contato com o fenômeno. Meta-narrativamente opero tanto a partir dos dados materiais quanto imateriais, transcrevendo as pulsões existentes.

Esta é uma distribuição de errância e até mesmo de 'delírio', em que as coisas se desdobram sobre toda a extensão de um Ser unívoco e não dividido. Não é o ser que se divide segundo as exigências da representação, mas todas as coisas que se dividem nele na univocidade da simples presença (Uno-Tudo).(DELEUZE, 54)

Deste modo, o texto apresenta de alguma maneira o desejo de cartografar através da temporalidade, espacialidade e corporalidade a experiência errática no mundo a partir da observação dos personagens fílmicos e do modo como eles singularizam os blocos de afectos que o contato com alteridade produz. Para tanto, o texto não segue uma estrutura cartesiana que distribuiria uniformemente as dimensões da errância através de capítulos

separados. Ao contrário, ele se alimenta do rizoma<sup>12</sup> e da interpenetração que são as linhas de fuga, na distribuição de um espaço nômade.

O corpo fenomenal é biface, uma vez que está na junção da natureza com a liberdade. De um lado, é habitado por um nada ativo, “não está onde está, não é o que é”<sup>13</sup>, ele é a própria existência em seu movimento de transcendência: é a potência de se juntar às coisas e de se sincronizar com elas; (DUPOND, p.13)

Como proceder diante de uma rede tão extensa de saberes? Esta pergunta figura-se central no arranjo que pretendo promover para assentar as transcrições ligadas à apresentação do fenômeno comunicacional elencado por mim para esta pesquisa. Diante desta dúvida elejo dois ou três campos sensíveis e teóricos que me mobilizam à convergência junto ao objeto de investigação. Acredito que o próprio objeto somado à experiência que evoca dele me dará pistas de que lugares propícios devo enveredar. É por isso que trouxe logo acima a citação sobre o conceito de corpo fenomenal. Parece por ora que ele casa bem com as articulações teóricas que vislumbro empreender. Primeiro porque ele é o lugar do devir e em uma de suas faces há a possibilidade de união, sintonia, que potencializa a si mesmo formando novos elos, transcendendo as singularidades existentes e apontando para as dobras. Antes de mais nada, devo informar que as inúmeras poéticas trazidas a partir dos textos literários serão absorvidas também como sendo chaves conceituais que auxiliarão no processo de articulação dos saberes.

Dois lugares teóricos são interessantes para este contato com o objeto. O primeiro poderia ser o que foi apontado por Deleuze Guattari no ensaio intitulado “Tratado de nomadologia: a máquina de guerra” (DELEUZE e GUATTARI, 2008, p. 25), no qual o autor abre uma discussão acerca do fazer científico e de como este foi apropriado belicamente pelo Estado. Em contrapartida, ele apresenta o que chama de Ciência Nômade, aquela que se interessa pelos fluxos, que se organiza através da forma espiralar e que tem como modelo o devir, pois vai de encontro ao estável, ao idêntico e ao

---

<sup>12</sup> Compreendo aqui o rizoma, conceito criado por Deleuze e Guattari, como sendo a construção de uma imagem de pensamento que se dá através de uma multiplicidade de espaços, que se alimenta da experimentação, das diversas saídas e entradas nas veredas constituídas através do próprio pensamento. O princípio rizomático surge como a possibilidade de se desenhar uma cartografia afetiva no qual o encontro ocorre em diversos momentos e de modos diversos.

<sup>13</sup> PONTY, Maurice Merleau-Ponty. Fenomenologia da Percepção. p. 230.

constante. Este nomadismo prioriza os fenômenos fronteiriços, aqueles que escapam da máquina do Estado.

Se o nômade pode ser chamado de o Desterritorializado por excelência, é justamente porque a reterritorialização não se faz depois, como no migrante, nem em outra coisa, como no sedentário... Para o nômade, ao contrário, é a desterritorialização que constitui sua relação com a terra, por isso ele se reterritorializa na própria desterritorialização. (DELEUZE E GUATTARI, p. 53)

Neste sentido, os corpos nômades seriam esta materialidade consciente e cognoscente que é ressignificada durante o processo errático, indicando a mobilidade da sua relação com o mundo e também a forma como apreende os objetos. O nomadismo destes corpos se dá em dois sentidos: externamente - através do movimento constante que indica um eterno trânsito - e internamente - no modo como se preenche de sentido o que me é dado através da experiência sensível. A esta altura interessa-me agora extrapolar este ponto de partida e considerar dentro do pensamento deleuziano outros elementos que entram em fricção com o nosso objeto. Interessa-me aqui a confrontação do conceito de acontecimento, visto, por exemplo, na *Lógica do Sentido* (2009) e a inscrição deste conceito segundo a escritura heideggeriana. O conceito de desterritorialização e a sua relação com o território e reterritorialização também coloca-se em diálogo. A temporalidade esboçada a partir do cinema moderno e apontada em *Imagem-tempo* (1985) é bem pertinente para a substantivação desta pesquisa, já que se tenta, aqui, promover a partir das narrativas cinematográficas uma intersecção das coordenadas tempo e espaço. Nas paisagens que são redesenhadas cinematograficamente encontro novas possibilidades de vivenciar as relações espaço-temporais. Do ponto de vista espacial, vê-se, por exemplo, o que Deleuze reconheceu no regime da imagem-tempo como espaço qualquer. Vinculado à noção de afeto, este conceito possui duas características que, de acordo com a leitura deleuziana de Roberto Machado, são: por um lado, um espaço tátil, singular, não homogêneo, desconectado, que perdeu suas coordenadas como relações métricas; por outro lado, é um espaço de conjunção virtual, puro lugar do possível, que abole as distinções espaciais, permitindo que qualquer plano possa adquirir o estatuto de primeiro plano. (MACHADO, 2010. p.263) Neste

espaço qualquer a potência do inter-mundo e da subjetividade colocada em jogo é alçada e ressignificada.

Para pensar o fenômeno da errância buscarei compreender a relação sujeito-objeto a partir da abordagem fenomenológica. Para tanto, serão apropriadas as reflexões de Merleau-Ponty quando este coloca outra possibilidade de compreender os intermundos, as fraturas, os entre-lugares que se estabelecem quando os personagens se colocam em trânsito. Do filósofo francês interessa-me perceber como a articulação sujeito objeto constitui novas formas de representação e acima de tudo de experiências sensíveis que podem auxiliar-me na construção de novos conhecimentos. Para tanto, tentarei articular o logos do mundo estético elencado por Ponty ao seu pensamento de sobrevôo<sup>14</sup>. Interessa-me ainda as reflexões sobre temporalidade e espacialidade. A temporalidade pontyniana, por exemplo, existe na ambiguidade da existência, que simultaneamente é parte do mundo e é capaz de se distanciar dele. Está no coração do ser-no-mundo. Considerar esta compreensão metafísica e fenomenológica do tempo e entrecruzá-la com o resgate deleuziano do mito de Aion, possibilitará para esta pesquisa costurar uma compreensão do acontecimento tendo como ponto de partida a ação da consciência sobre o real e o aspecto ontológico que vincula a temporalidade ao acontecimento.

Segundo Aion, apenas o passado e o futuro insistem ou subsistem no tempo. Em lugar de um presente que reabsorve o passado e o futuro, um futuro e um passado que dividem a cada instante o presente, que o subdividem ao infinito em passado e futuro, em ambos os sentidos ao mesmo tempo. Ou melhor, é o instante sem espessura e sem extensão que subdivide cada presente em passado e futuro, em lugar de presentes vastos e espessos que compreendem, uns em relação aos outros, o futuro e o passado. (DELEUZE, p. 173)

Somado alguns aspectos do pensamento deleuziano com a fenomenologia de Merleau-Ponty apresentada na sua fase inicial, a que se refere ao pensamento criado em torno e na obra *Fenomenologia da percepção* (2011), acrescentei um conhecimento do campo cinematográfico que passa pela tradição inscrita por André Bazin no sentido da relação estabelecida com o

---

<sup>14</sup> Chamo de pensamento de sobrevôo a dimensão crítica em torno do humanismo contida na obra de Merleau-Ponty que funda, segundo ele, dois enganos: o subjetivismo filosófico e o objetivismo científico. Neste sentido o movimento do filósofo francês é rearticular a dicotomia sujeito-objeto. O pensamento de sobrevôo procura dominar e controlar totalmente a si mesmo e estender a dominação e o controle à realidade exterior. (CHAUI, p. IX, 1989)

filme que se sustenta também na relação com uma perspectiva filosófica que a obra apresenta. Alimento-me também das reflexões trazidas por Denilson Lopes, sobretudo, no modo como ele pensa o afeto e a relação que estabelece com o cinema, que deriva numa escrita poética, traduzindo o seu afetamento. Com Jacques Rancière e Dominique Chateau articulo uma leitura que também traz a interface com o campo filosófico seguindo uma tradição que pensa o cinema como produtor de pensamento e reflexão. Em cada encontro um desses, bem como também numa certa Teoria Contemporânea do Cinema de base pós-estruturalista, surgem elementos que favorecem a relação com o filme e produzem modos de sentir e olhar as obras tendo como de partida costuras e atmosferas teóricas surgidas nos encontros e que promovem uma constelação de afectos que viabilizam a construção deste olhar sobre as obras estudadas.

## 2. A ERRÂNCIA NA EXPERIÊNCIA DO CINEMA CONTEMPORÂNEO

Caminha-se por vários dias entre árvores e pedras. Raramente o olhar se fixa numa coisa, e, quando isso acontece, ela é reconhecida pelo símbolo de alguma outra coisa: a pegada na areia indica a passagem de um tigre; o pântano anuncia uma veia de água; a flor do hibisco, o fim do inverno. O resto é mudo e intercambiável – árvores e pedras são apenas aquilo que são. (CALVINO, p.17)

Dentro da constelação de filmes que trabalham a questão da errância no cinema contemporâneo e que trazem à tona uma experiência estética produzida no fluxo está a produção ítalo-greco-francesa *Paisagem na neblina* (Theo Angelopoulos, 1988). O filme, lançado nos últimos suspiros da década de oitenta, apresenta algumas questões de base para pensarmos a emergência do que viria a ser o cinema contemporâneo e, conseqüentemente, como a experiência da vida em trânsito é incorporada nele. Portanto, antes de lançar quaisquer observações sobre o filme, apresentarei algumas reflexões sobre a questão da marca temporal e poética que envolve essa produção.

Refletir acerca do que venha a ser o cinema mundial hoje, tendo em vista a fragilidade que pode ter certo pensamento totalizante, é debruçar-se sobre inúmeros modos de pensar, fazer e contar o cinema considerando as suas instabilidades, as suas formas fluídas e fronteiriças que abarcam e reelaboram diversos diálogos com outras expressões artísticas. Pensar o cinema produzido nos últimos trinta anos é considerar seu caráter múltiplo, sua transnacionalidade e, acima de tudo, substantivar suas singularidades. Nesse quadro as vivências ligadas às representações e às apresentações das temporalidades e das espacialidades são postas em evidência, bem como é ensaiado um novo modo de relação com o realismo. Soma-se a isso ainda o dado de que no cinema contemporâneo, há espaço para um novo realismo, colado nas potencialidades mais íntimas da máquina-câmera na tomada, no

seu modo de conformar a matéria da narrativa cinematográfica. (RAMOS, 2008, p.11).

Sendo assim, diante do exposto, pode-se inferir que compreender as produções tuteladas sobre a ideia do contemporâneo é considerar e abrigar também as atmosferas cingidas à nostalgia, à melancolia, ao vazio e ao desejo de representação de uma nova ontologicidade, sobretudo. Nesse cinema, que traz a afetividade como sua grande marca, a subjetivação da experiência e das vidências surge como principal característica, promovendo a ressignificação dos olhares, das corporeidades, das filiações (ideológicas, políticas, históricas, econômicas, culturais e sociais) e afirmando-se como veículo que traz em si a possibilidade de transubstanciar o sensível, provocando a fratura que lança o sujeito observador no entre-lugar perceptivo e existencial. Composto de múltiplas faces esse cinema produz efeitos que extrapolam a ordem instituída e dialogam com outros modos de sentir. Ele é produtor de presenças que viabilizam afetos, que escapam dos esquemas sensório-motores instituídos. Nesse modo de encenar a vida e o mundo, ou melhor, a vida-no-mundo evidencia-se a desnaturalização da relação entre sujeito e objeto, tudo materializado pelo dispositivo cinematográfico.

Nos estudos de cinema o campo teórico e o analítico reverberavam desde o final dos anos 80 a ascensão de perspectivas que alimentam o conceito de transnacional. Essas abordagens afastam-se das correntes psicanalíticas, semioticistas e feministas, por exemplo, que foram matrizes referenciais da Teoria do Cinema nas décadas de 1960 e 1970, e encontram-se com as leituras pós-estruturalistas, multiculturalistas e estudos de culturas com ênfase nas “políticas de identidade” das minorias. Na elaboração das análises aqui contidas ocorre a absorção de alguns autores que consideramos fronteiriços para pensar a questão de uma postura analítica que abarca cinematografias múltiplas e que, simultaneamente, interessa-se pelo que há de singular em cada uma delas. Desse modo, há também um afastamento no que diz respeito a uma teoria de base culturalista que invocava ora uma tradição frankfurtiana ao pensar a modernidade, a sociedade industrial e os processos sociais através de uma análise alimentada pela hiper presença do capitalismo, ou ainda por um culturalismo pós-modernista, segundo divisão apontada por

David Bordwell, que entende a vida contemporânea caracterizada pela dominação do capital multinacional e por uma correspondente fragmentação da experiência. A terceira versão do culturalismo é a conhecida como estudos culturais. Nela as diferenças entre as práticas, as instituições e as representações raciais, étnicas, de classe, de gênero são centrais na produção de sentido.

Os estudos culturais, o pós-modernismo e o culturalismo da Escola de Frankfurt rivalizam entre si com a teoria da posição-subjetiva, oferecendo explicações do conhecimento e da ação que são igualmente fundacionais. O culturalista tipicamente aborda os agentes sociais se engajando em uma série de atividades; a identidade de um agente, por isso, se constitui nessa sobreposição de diversas práticas sociais. A maioria das abordagens culturalistas afirma que as pessoas não são iludidas pelo simbólico. Sua objetividade não é constituída por completo pela representação, e elas ao são mantidas em uma posição subjetiva estática de modo permanente; são, na verdade, agentes muito mais livres do que o admitido pela teoria da posição-subjetiva<sup>15</sup>. (BORDEWILL, p. 35-36)

A ideia de cinema que absorve os processos de globalização e o multiculturalismo interessa a esta pesquisa à medida que penso o trânsito dentro de uma perspectiva que se traduz para além das fronteiras geográficas e que se consolida dentro do campo afetivo. Ao partir de reflexões contidas dentro de filmes que representam várias nacionalidades volto-me à observação de uma sensação produzida no processo de errância e que vai às bordas de questões identitárias, culturais e nacionais, diferenciando-as. Neste sentido, interessam-me as relações intersubjetivas, os processos de ressignificação do conhecimento sensível e acima de tudo a imprevisibilidade contida no nomadismo.

Com vistas à elaboração de um pensamento que materializa os estares no mundo nascidos na experiência dos fluxos, abrigo-me na discussão acerca do cinema transnacional para pensar os devires contidos no movimento de

---

<sup>15</sup> Para David Bordewill (2006), na sua reflexão cartográfica acerca da trajetória da Teoria do Cinema nas últimas quatro décadas e que está contida no texto “Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria”, publicado no Brasil no volume 1 do Teoria Contemporânea do Cinema, organizado por Fernão Pessoa Ramos e publicado em 2005, a corrente da teoria da posição-subjetiva, junto com o culturalismo é uma das mais influentes correntes dos últimos 25 anos. A chamada “teoria da posição-subjetiva” volta-se para pensar o cinema a partir das suas funções sociais e psíquicas, tudo ancorado pelos conceitos de sujeito, linguagem e sociabilidade. Ela interessa-se pelos sistemas de representação nos quais o espectador, via relação consciente e inconsciente, “dialoga com o cinema através dos seus códigos semióticos e articulando os registros psíquicos, imaginário e simbólico, bem como incorporando também os componentes ideológicos. Para tanto, essa teoria bebe das fontes da psicanálise lacaniana e da filosofia marxista althusseriana.

errância representado nas narrativas fílmicas estudadas nesta pesquisa. Para tanto, é necessário desterritorializar-se de paradigmas estéticos instituídos e de pressupostos político-ideológicos canônicos.

Desterritorialização<sup>16</sup> é um termo fundamental para pensar o cinema contemporâneo e a sua relação com a errância. Ele indica a experiência vivida sobre uma linha de fuga na qual o devir acontece. Desterritorializar-se é antes de mais nada estabelecer novos contatos com a espacialidade circundante a fim de que se construam novas marcas impregnadas de afetividade. Para pensar o termo é importante também lançar-se na compreensão do que viria a ser território e esse é pensado essencialmente na sua versão existencial. Ele é apresentado não como algo delimitado ou ligado a uma geografia, e sim como sendo o local onde as potencialidades sensíveis se tornam fluídas e migram constantemente, ficando a deriva em função da dimensão subjetivante que a própria relação com o território permeia. Deste modo, o cinema de errância se conecta com este bloco de sensações que deriva do movimento e da sensação de desterritorialização, pois na sua própria constituição é imprescindível esta saída e retorno do território do meu para o seu, da abertura para o fechamento. No plano que se relaciona com a materialidade fílmica desterritorializar-se diz de uma construção que permite a fuga, que incorpora a fluidez como um elemento sem desejar estruturá-la pela instituição de formas fixas, que se movimenta dentro do próprio fluxo. Nesse caso, o dispositivo cinematográfico media a relação da matéria-cinema<sup>17</sup> com os processos subjetivantes que existem dentro dela mesma.

Na busca pelo sentido dialógico do que vem a ser transnacional no campo cinematográfico é fundamental considerar a dinâmica que abarca os entrecruzamentos contínuos dos micros e aos macrocosmos e entre modos distintos de se construir e articular as imagens cinematográficas, tudo sedimentado na heterogeneidade de formas fílmicas. No contexto elaborado há

---

<sup>16</sup> Desterritorializar-se é compreendido aqui dentro de um contexto construído pelo pensamento deleuziano trazido em *Mil Platôs* e *O Anti-Édipo*. O termo deve ser pensado como um conceito e visto a partir da sua relação com a ideia do território. No caso do cinema contemporâneo o desterritorializar-se aproxima-se do que Deleuze e Guattari neologizaram como a desterritorialização absoluta, momento de desejo e pensamento, que equivale a viver sob uma linha abstrata o ou de fuga, em que, por exemplo, o nômade se reterritorializa sobre a sua própria desterritorialização. (DELEUZE E GUATTARI). O agenciamento nômade indica o território não limitado.

<sup>17</sup> Chamo matéria cinema os componentes nascidos da articulação da linguagem cinematográfica e que dão ao filme, por exemplo, uma materialidade composta de códigos e de processos de decodificação.

uma aproximação com o conceito de paisagens transnacionais trabalhado pelo pesquisador Denilson Lopes.

Ao pensarmos, portanto, em paisagens transculturais, não nos colocamos no espaço engajado do terceiro-mundismo, mas procuramos transversalidades que atravessem diferentes países e culturas, sem ignorar as desigualdades nas relações de poder. Buscamos responder ao contexto desenvolvido a partir da década de 1970, e com mais força a partir da década de 1990, quando cidades globais são construídas e podemos ver o Primeiro Mundo no Terceiro, assim como o Terceiro Mundo no Primeiro, compondo um quadro não em continuação ao imperialismo europeu do século XIX, mas, sobretudo, nos moldes do império, como descrito por Antonio Negri e Michael Hardt. Nosso desafio está em ir além não só de marcas nacionais, mas das configurações continentais. (LOPES, p. 95- 94)

Seguindo a perspectiva do autor através dos fios tecidos pelo seu pensamento, trazer à baila as questões que envolvem o conceito de paisagens transnacionais é ultrapassar o problema do nacional colocado dentro de uma historiografia clássica e aproximar-se de um modo de pensar o cinema de forma mais complexa, inserindo não apenas nos debates sobre pós-colonialismo, subalternidade, fronteiras, hibridismo (MASCARELLO, 2008, p. 34), mas aproximando-o de uma reflexão que busque dentro de cinematografias distintas afinidades e diálogos que trazem as marcas de uma ontologicidade que advém das escrituras fílmicas e que transportam a marca da vida em estado de erraticidade. Portanto, proponho aqui discorrer sobre uma ideia de errância que apaga posições analíticas clássicas em torno do que é o cinema nacional e reconstrói uma outra possibilidade de relacionar-se com o conceito, reinventando-o e reatualizando-o. Diante dessa reconfiguração da posição analítica é que trago para o corpus dessa pesquisa produções de diferentes localidades tais como Grécia, Estados Unidos, Malásia/ China, Brasil, entre outros. Ao fazê-lo reafirmo a posição teórico-analítico e epistemológica com qual consubstancio meu pensamento, bem como aponto para a dimensão metafísica que tal escolha reverbera, portanto, trazendo para o primeiro plano cinematografias que indicam um pensar o homem no mundo partindo da experiência da viagem, do trânsito, do deslocamento. Escolher cinematografias múltiplas é considerar a universalidade de questões ligadas ao ser que o cinema abarca e reverbera. Este movimento não busca apresentar substratos que se aproximam, mas ao contrário pensar nas singularidades de

cada obra de que maneira esta contido a forma sensível de representação da errância.

Diante do campo sensível formado a partir do conceito de paisagens transnacionais é interessante somar-se a isso a noção de comunidade, visto que ela traz consigo o interesse pelas singularidades e a presença do “ser qualquer”, segundo o pensamento de Giorgio Agamben (1993). O “ser qualquer” – diferentemente do “qualquer um”, que guarda sinais de pertencimento a um conjunto ou classe em comum – é o “ser tal qual é”, que não se define por uma identidade, mas como uma “singularidade qualquer”.

O qualquer que está aqui em causa não supõe, na verdade, a singularidade na sua indiferença em relação a uma propriedade comum (a um conceito, por exemplo: o ser vermelho, francês, muçulmano), mas apenas no seu ser tal qual é. A singularidade liberta-se assim do falso dilema que obriga o conhecimento a escolher entre o caráter inefável do indivíduo e a inteligibilidade do universal. (AGAMBEN, p.11)

No percurso traçado pela reflexão de Agamben, que apresenta um texto aforisticamente e de modo fragmentado em *A Comunidade que vem* (1993), o ser qualquer não tem nem o caráter individual nem o universal. A singularidade não significa ter esta ou aquela propriedade, o que a faria pertencer a um determinado conjunto ou classe. Ela é ao mesmo tempo inqualificável e imprescindível. Ao contrário, ao perceber o seu caráter singular revelar-se-á a sua própria lógica de pertencimento, não como uma propriedade. Para o autor, as singularidades comuns comunicam-se no lugar vazio do ser-dito. Elas habitariam o Limbo, espaço localizado às margens do inferno e fora dos limites do céu. No local que abriga crianças que não foram batizadas não se pode sofrer uma pena de aflição, mas apenas uma pena privativa – a falta da contemplação divina. Portanto, por não terem o conhecimento sobrenatural, aquele que transcende às causas primeiras e encontra-se com os discursos que giram em torno da criação e que é alcançado através do sacramento do batismo, os seus corpos são como os dos bem-aventurados, impassíveis, mas só relativamente à ação da justiça divina; quanto ao resto, gozam plenamente das suas perfeições naturais. (Ibdem, p.25) Habitando sem dor o abandono de Deus eles são alegres exatamente por não terem um destino a cumprir, mas vivem no puro abandono do ser, ou seja, vivem sem destino.

Dentro do contexto do sentido da “comunidade que vem” desenhado por Agamben, ocorre uma ruptura com a essencialidade simétrica entre origem e

destino, sendo assim, não há nenhuma vocação histórica, espiritual ou destino biológico para o homem realizar, coletiva ou individualmente, na terra. Nesse quadro há vários dados sensíveis, além dos referidos acima, que se aproximam da experiência errática que os personagens nos filmes incorporam. Um deles é o fato de que na “comunidade que vem” não há meta a ser alcançada e nenhuma origem perdida a ser restituída. Em contato com o pensamento heideggeriano Agamben coloca que a comunidade não tem um fundamento prévio, mas simplesmente um *Es gibt*, um dá-se – a comunidade se presentifica em uma doação, em algo que simplesmente acontece. Um dos pressupostos essenciais da “comunidade que vem” é a abertura para o outro, tornando-se assim, como ser-no-mundo, potência e possibilidade ontológica.

Pode-se dizer, pois, que o que se partilha pela via das imagens do cinema não é exatamente um mesmo comum, mas singularidades de um mesmo sensível. Sob essa lógica, o que nos interessa é mapear a força das singularidades, realçadas pelo devir, que percorrem as telas latino-americanas; e perceber, desse modo, a possibilidade de um comum sensível que se partilha na forma de imagem, na medida em que a própria imagem pode ser entendida como o “lugar do sensível” (BRANDÃO, p. 77)

No sentido cinematográfico o que se vislumbra diante do conceito de comunidade mapeado acima é que o mesmo traz consigo, bem como a imagem fílmica, uma forma de conhecimento no mundo que é dada através das singularidades postas em jogo num espaço entre – o Limbo de Agamben, local que fica à margem do inferno e não está localizado no céu –, produzindo dessa forma um estar no mundo que é pura potência e que existe enquanto devir. Neste sentido, conjugar os conceitos de paisagens transculturais com a discussão acerca da comunidade que vem, ou melhor dizendo, do devir comunidade é possibilitar dentro do universo da imagem cinematográfica e das suas narrativas veiculadas pelos filmes uma abertura intensa de contato com outro, produzindo assim mundos sensíveis que projetam uma materialidade elaborada dentro da relação de alteridade. A comunidade que vem abre espaço para pensar as narrativas que trabalham com o deslocamento com base na partilha de blocos de afetos que incorporam estares no mundo singulares e que escapam dos limites geográficos, históricos, políticos ou culturais, por exemplo. É nesse sentido que filmes como o “*Paisagem na neblina*” são trazidos para

serem colocados em diálogo com outros projetos de cinema pertencentes a espaços geográficos distintos, mas que trazem em si aproximações, zonas de convergências entre atmosferas de pensamento e inter-relações de conceitos.

No tecido de fios enovelados formado por esses apontamentos, faz-se necessário elaborar algumas chaves de compreensão acerca da cadeia de significação que o termo contemporâneo suscita. Pensar a matriz conceitual e simbólica que esse trabalho dialoga é tentar perceber que ideia está sendo construída acerca do contemporâneo a partir do cinema. Nesse sentido, o que tem ocorrido dentro da crítica de cinema e também da teoria e história do cinema é demarcar o contemporâneo a partir de uma cronologia que obedece a parâmetros tecnológicos e da produção industrial. Dentro dessa discussão do que venha a ser o contemporâneo no campo percebe-se claramente duas posições, numa leitura pontual do fenômeno. A primeira de apelo tecnológico e a segunda de caráter estético e temático<sup>18</sup>.

Há uma forte tendência de se categorizar como contemporâneo os filmes que absorvem e reinventam os códigos cinematográficos a partir da dimensão tecnológica, ou seja, o advento do vídeo entre os anos 1970 e 1980, e da imagem digital, a posteriori. Nessa perspectiva a relação do cinema com as novas mídias e as derivações que surgem dela são os requisitos básicos para se pensar na ideia. Esse cinema que vai às bordas da experiência estética através de experimentações, incorporações de novos códigos lingüísticos, hibridizações e tantos outros recursos e processos promove um repensar da linguagem cinematográfica e isso é demarcado como o traço de contemporaneidade. Outra perspectiva abarca uma dimensão mais conteudística, por assim dizer, favorecendo uma ideia de cinema que passa por temas e encenações de mundos possíveis traduzidos dentro de poéticas que reverberam demandas políticas, culturais, existenciais do homem atual. Entretanto, antes de pensar em inferir acerca de um período específico é fundamental criar um terreno de afetivo para se pensar o que vem a ser a

---

<sup>18</sup> As discussões teóricas que engendram o pensar o contemporâneo no cinema voltam-se para problematizar questões contemporâneas que envolvem, por exemplo, as noções de pertencimento e de biopolítica. Há ainda uma certa tendência de se pensar a noção a partir da relação reinventada que o cinema estabelece com o real e com a dimensão afetiva, bem com a questão do realismo representando na imagem cinematográfica.

contemporaneidade sob a perspectiva estética e ontológica, acolhida dentro do cinema.

Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. Por isso os contemporâneos são raros. E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. (AGAMBEN, p. 165)

O primeiro passo é delinear um diálogo com Giorgio Agamben no seminário “O que é o contemporâneo?”. O autor italiano abre sua reflexão partindo deste questionamento com vistas à compreensão ontológica de como o ser percebe-se dentro do tempo presente e que cadeia de significação este dado sensível fomenta. O fio traçado, tendo como a base do seu pensamento a herança nietzchiana, diz de uma relação de afastamento e aproximação, dissociação e anacronismo, que o ser singularmente estabelece com o seu próprio tempo.

Diante do exposto pode-se preliminarmente inferir que há uma certa instabilidade posta em movimento e que diz respeito ao aspecto fluído que a relação com o presente coloca em evidência. Ser contemporâneo indica “um olhar no escuro”, um perceber na ausência de luz, ou seja, desenvolver e experimentar novas habilidades de relacionar-se com o mundo que não passam pelas zonas de convergência dos olhares, ao contrário, afasta-se dela porque são afetados pela ausência de luz de modo singular. O cinema confronta-se e é acolhido por estas linhas de força, porque sua relação com o contemporâneo é instável e descontínua. Ele se alimenta do que há de inapreensível neste absorver o tempo. Ele é o contemporâneo porque a natureza da imagem telecinada pressupõe uma experiência do tempo em que há uma ruptura entre o instante que foi e que não é mais e que também não concebe o agora. O cinema vive dessa passagem que invade o contemporâneo, mas ele também tem o atributo possível de reinventá-lo e dar a ele novos corpos num jogo lúdico que é o devir contemporâneo.

A atenção dirigida ao não-vivido é a vida do contemporâneo. E ser contemporâneo significa, nesse sentido, voltar a um presente em que jamais estivemos. (AGAMBEN, 2010, p. 70) É assim também que o cinema vai fraturando os mundos, vai interpelando o tempo e colocando-se em diálogo

com outros tempos. É assim que o cinema vai substantivando os olhares, vai colocando em cheque todas as certezas postas no presente. Ao contrário, ele chega perto do instável, da margem, da dobra. Ele mergulha no pântano vertiginoso coberto pela amalgama das coisas ainda não ditas, do mundo não nominado, do que é essencialmente potência pura.

É sob essa atmosfera que eclodem obras que trazem a errância como traço maior, como pulsão estética que promove uma multiplicidade de sentidos. Errância que traz consigo a marca da movência, que se apresenta ao outro no mundo como aquilo que se alimenta do que é fugidio, do que não tem forma e que reside apenas no mundo das sensações, em que os afetos transubstanciam as percepções e deslocam a própria ontologicidade contida no ser. Trânsito existencial encenado no retorno à Ítaca, arquétipo de todas as viagens-errâncias e mito fundador da cultura ocidental, reencenado milhares de vezes dentro da tradição oral e escrita e contemporaneamente reelaborado pela expressão cinematográfica. Essa linha de força produzida pelo espírito errático conduz um estar no mundo projetado pelo cinema e que aqui chamo de erraticidade. O termo refere-se a uma espécie de devir que conjuga sensorialidades, percepções e afecções, produzindo uma existencialidade própria.

A erraticidade traz a baila um estado de consciência que viaja pelo espaço entre, formado na fratura existencial, e que se projeta na região de confluência e ao mesmo tempo indistinta localizada no claro e no escuro, como pressupôs Agamben, com relação ao escuro, ao metaforizar o contemporâneo. Ela é uma predisposição do espírito que, despido de escafandros, lança-se através de um mergulho vertiginoso nas camadas mais profundas do fluído movente preenchendo o mundo e o outro. A erraticidade recupera o gesto aristotélico denominado de peripatético. Aí ela exprime, quer seja pela caminhada, quer sejam pelas viagens encarnadas pelos personagens ou pelo desejo de ir além, de atravessar as fronteiras, como poucas experiências, a abertura para o mundo e para si mesmo.

A adesão ao gesto errático<sup>19</sup> rompe inevitavelmente com a relação reificante promovida pela lógica do capital, no qual tudo - as ações, os valores, os gestos, as escolhas, os desejos – é mediado com vistas à utilidade, tudo converte-se em depósito.<sup>20</sup> Não há utilitarismos e nem relações de causa e efeito na errância. Nada se converte em fins, ao contrário há uma ausência absoluta deles. A erraticidade é composta deste bloco de sensações, que se converte, ao longo do trajeto vivido, em bloco afetivo.

O cinema errático veicula toda uma disposição ontológica de traduzir essa experiência que concerne ao ser uma inquietação e em seguida uma desestabilização. Essa desestabilidade vem do não-programado, do índice de imprevisibilidade que ocorre quando se coloca a caminho. Neste sentido, há uma disposição que o cinema traz em revelar essas sensações, esses estares.

---

<sup>19</sup> Chamo de gesto errático a adesão instituída através do desejo de movência, de estar em trânsito. No eterno movimentar-se aquele que se propõe a isso incorpora mediações singulares relacionadas ao tempo e ao espaço. O gesto errático é encarnado pelos personagens, mas também deriva no próprio modo de se apresentar as narrativas fílmicas, tendo em vista o uso de um dispositivo cinematográfico que tenta captar o mundo a partir da instabilidade e de outros códigos perceptivos.

<sup>20</sup> O termo depósito (Bestand) vem do pensamento de Heidegger ao trazer à tona a presença da técnica na modernidade. Antes de continuar a apresentá-lo, é importante entender de modo ligeiro o que vem a ser localizadamente o conceito de técnica utilizado aqui dentro do pensamento do filósofo alemão. Em várias obras ele trouxe a questão da técnica, mas interessa-nos especificamente as discussões colocadas no livro *Ensaio e conferências*. Heidegger indica não apenas um meio. “A técnica é uma maneira de desocultamento. Quando observamos isto abre-se para nós um outro campo para a essência da técnica, completamente distinto. É o campo do desocultamento, da verdade.” (HEIDEGGER, 2002, p.16) Para ele, o mundo dominado pela técnica é constituído de uma sentido histórico que determina as relações do homem com os objetos e isso altera metafísica tradicional. Como consequência, e considerando que o homem não o seu controle e nem sua consciência, o ser passa a perceber a natureza de modo instrumental. Definir a técnica como uma maneira de desocultamento implica na construção de um processo de significação que tem como base entender a essência da técnica como a verdade da relação entre o homem com o mundo. A técnica não é algo exterior e essencialmente instrumental, mas indica a maneira como o mundo aproxima-se e apropria-se da natureza e isso não é fixo e estável, mas é ordenado por uma temporalidade e consequentemente por uma história. Em *A questão da técnica* quando Heidegger traz o exemplo da compreensão que se terá do solo a partir do seu desocultamento. Se antes a terra era cultivada, lavrada, cuidada, hoje ela serve para a uma função restrita, como a instalação de uma hidrelétrica no rio Reno. (IBDEM, p.18). Como depósito as relações sujeito objeto são alteradas e isso provoca alteração no ato de conhecer, visto que as coisas aparecem somente na sua funcionalidade e disposição.

## 2.1 Paisagem na neblina: a impossibilidade de viver em casa

**FIGURA 1:** Voula e Alexander observam o trem na estação, em *Paisagem na neblina* (1998)



**FONTE:** ANGELOPOULOS, Theo. Paisagem na neblina, 1988.

*Paisagem na neblina* (Theo Angelopoulos, 1988) é um filme que traz a experiência da errância na sua apresentação cinemática. Lançado no final da década de 80, ele aponta para várias questões que servem de base para pensar a errância e a seu caráter ontológico no campo cinematográfico, passando pela dimensão do contemporâneo. Dentro do seu enredo pode-se dizer, preliminarmente, que se trata da jornada vivida por duas crianças, dois irmãos, Voula e Alexander, que fogem da casa materna e saem em viagem em busca do pai ausente. Na jornada errática que rompe e apaga as fronteiras geográficas, apontando para a dimensão existencial os dois incorporarão toda uma trajetória construída através de uma representação de uma temporalidade singular, na qual as relações entre o humano e o tempo apresentam uma paisagem específica, repleta de dados imagéticos que conformam os planos. Essas crianças buscam estar diante de um mundo singular, diferente do experienciado até ali e, para tanto, enfrentam alguns desafios, como a adversidade do clima, a polícia e o abuso sexual.

A estrada e os trilhos de trem os colocam em fluxo constante e os fazem deixar os espaços e ir em busca da abertura para o novo. Eles não planejam as rotas, não fazem projetos de futuro, vivendo impregnados do presente. Seus corpos não respondem a algumas demandas biológicas e da ordem dos instintos, como a fome e o sono. Apenas o frio os atormenta. De resto, a peregrinação dos dois irmãos é livre e escapa de qualquer tentativa de apreensão que não esteja dimensionada pela natureza afetiva, ou seja, não são questões políticas, históricas ou econômica (como algumas leituras críticas quiseram inferir sobre o filme de Theo Angelopoulos, como por exemplo a de David Bordwell<sup>21</sup>) que os alimenta ou que movem os seus destinos. Em outra ponta, percebe-se que é a dimensão existencial que move os dois garotos no mundo.

Crianças<sup>22</sup>, Voula aparenta ter no máximo 12 anos e Alexander, responderia a uma faixa etária entre 6 e 8 anos, eles têm um plano de viagem

---

<sup>21</sup> A leitura de David Bordwell sobre Angelopoulos infere que o cinema do cineasta grego mostra “as agonias da civilização moderna”, como o desencantamento com a esquerda e situação política da Grécia pós Segunda Guerra. (BORDWELL, 2008, p.187)

<sup>22</sup> Não há nos diálogos do filme nenhuma referência a idade, cidade natal ou rotina das crianças. Claramente há uma forte intenção do diretor somado ao próprio roteiro de preencher de vida a história dos dois personagens a partir do momento em que eles decidem sair de casa e iniciar a viagem errática pela Grécia. Sendo assim, infere-se que os personagens ganham vida a partir do instante em que passam a

que se justifica na vontade de encontrar o pai na Alemanha. Esse plano que os move não existe de modo concreto, pois tudo, o pai e a Alemanha, pertence à ordem imaginária das crianças. Elas contam exclusivamente com o desejo e a fantasia. Voula e Alexander desconhecem as leis que regem o mundo adulto, ignorando também as suas interdições e instituições, eles são regidos por uma percepção de mundo que se interessa pelo inusitado, por aquilo que ainda não foi ordenado pelo mundo adulto. Voula é o nome dado à personagem que integra a narrativa de *Viagem a Citera* (Theo Angelopoulos, 1984) e também tem um irmão, que no filme chama-se Alexandro, nome próximo a Alexander. O longa-metragem trata também de um personagem errante e que possui um olhar singular estabelecendo uma outra forma de relação com o mundo.

*Viagem a Citera* traz a história de um retorno que não se legitima, posto que o personagem Spyro não se sente em casa depois de voltar à Macedônica, Grécia. Ele, um velho comunista, que passou 23 anos exilado na União Soviética, é o pai de Voula e Alexandro. Sua presença é vista com estranheza pela comunidade e pela família. O mundo para ele tem a marca de uma temporalidade no qual passado e presente se misturam formando um emaranhado, tudo está impregnado de um passado que já não é, não há atualização, no presente. No tempo presente tudo é inquietação e tudo torna-se devir, subvertendo o próprio presente, ou seja, o presente não existe. Ele é a subdivisão do passado e do futuro, “o instante<sup>23</sup> pervertendo o presente em futuro e o passado insistente” (PELBART, 2004, p.55). Ele sente um profundo estranhamento em relação aquele mundo que deixara décadas atrás, tudo lhe foi desterritorializado, os afetos, as cidades, as paisagens, a sua memória. Sem pertencer ao seu lugar de origem vê-se que o personagem é fruto de uma metaficção de Alexandros, ou seja, ele integra o roteiro de um filme, uma narrativa em abismo.

Alexandros é um cineasta em busca da sua obra prima e de si mesmo. Melancólico, encena a história de Spyros e participa, simultaneamente, do filme como seu filho. A narrativa faz um movimento em abismo trazendo a vida que está sendo encenada por Alexandros, mas que ao mesmo tempo

---

caminhar e a se deslocar pelas várias partes do país, suas vidas são potencializadas no presente e na erraticidade do movimento contínuo.

<sup>23</sup> O instante, a partir da leitura deleuziana do tempo, é preenchido pelas singularidades dos indivíduos que extraem do presente, repartindo-se incessantemente. Ele é um modo de representação do presente.

representa a sua própria história. O mundo construído por Alexandros está contido também no personagem do pai que volta, visto que há uma forte dúvida em relação aquele universo. Dúvida no olhar, dúvida na permanência, dúvida que indica a instabilidade daquele mundo. Spyro sintetiza essa vida sob suspeição. Ele não poderá ficar no seu local de origem por razões políticas e policiais. Nômade por excelência, o tempo inteiro ele está em movimento, quer seja no momento em que chega de navio, quer seja quando vai visitar a sua antiga casa na aldeia na qual pertencera.

O filme *Viagem a Citera* traz vários elementos que o coloca em diálogo muito próximo com *Paisagem na neblina*. Os dois escolhem locais que representam a ideia da passagem no qual vivem os personagens, o cais do porto, no primeiro, e a estação de trem, no segundo. Tanto as crianças como Spyros trazem consigo a marca de uma vida desejante que se alimenta do fluxo, da impermanência. Eles habitam o mundo em movimento constante e este apresenta-se a partir de um clima frio e de cores que acentuam este dado meteorológico. Mundo inóspito que os convoca a perceber-se de forma diferente da usual e que os faz mover-se, rompendo com estrutura instituída. Deste modo, a câmera os registra de modo discreto, mantendo-se distante e sempre os colocando em relação à paisagem. As temporalidades que eles experienciam são próximas. Há um desejo de dilatar o tempo para reconstituir a impressão de duração. Nos planos trazidos à luz pelo diretor está impregnada a ideia estoica do tempo vista por Deleuze e que diz que a dimensão de Cronos é o presente, apenas o presente existe, os presentes se encaixam num presente maior que os abarca todos, tornando-se “movimento regulado dos presentes vastos e profundos”. (PELBART, 2004, p.63)

Todos os movimentos dos personagens, todas as suas encenações carregam a marca da consciência que pressupõe que a pulsão de um possível efeito estético se traduz no mínimo e no silêncio. Mínimo entendido como um cinema que se contrapõe à ação e vai em busca de um mergulho interno potencializado pelas viagens e experiências fronteiriças. Esse movimento volta-se para uma reflexão profunda sobre o ser em contato com a solidão provocada pela experiência errante. Ele é a potência contida no corpo que se movimenta singela, que tem gestos escassos e que se desnuda de qualquer

marca de expressão facial que venha a ser desnecessária. Os dois filmes buscam trazer para a superfície uma ontologicidade contida numa encenação que privilegia o corpo-no-mundo e que pode ser traduzida a partir da construção de um quadro composto por um corpo colocado em relação a uma paisagem. Para Theo Angelopoulos, *Viagem a Citera* (1983) integra uma fase nova na sua trajetória e pode ser pensada como o primeiro filme de um trilogia composta por outros dois filmes, *O Apicultor* (1986) e concluída com *Paisagem na neblina*.

Meditações mais profundas sobre solidão e idade estão presentes em *O apicultor* (1986), sobre um professor amador que subitamente abandona a família e embarca numa viagem pela Grécia moderna, árida e improdutivo. *Paisagem na neblina* segue a trajetória de suas crianças convencidas de que o pai as espera do outro lado da fronteira. (BORDEWILL, p. 191)

A leitura de David Bordewill sobre Angelopoulos é bastante interessante. Ele tenta compreender as escolhas estéticas do diretor a partir de um contexto formado pelo novo cinema grego e pelas obras do diretor grego, tentando alinhar um panorama histórico com repercussões estilísticas. Para tanto, sustenta-se na tese de que os filmes podem ser divididos em duas fases, os que trazem a marca da questão política que envolve a Grécia, os regimes ditatoriais e a busca de significação histórica para a região dos Bálcãs e aqueles que integrariam a virada subjetiva, a partir de *Viagem a Citera*, nos quais a narrativa ampara-se essencialmente na questão humana, nos seus desejos, nos seus movimentos, nas suas angústias. Neste momento, afirma Angelopoulos recuperado por Bordewill, *Viagem a Citera* evoca o silêncio da história, *O apicultor*<sup>24</sup>, o silêncio do amor, e *Paisagem na neblina*, o silêncio de Deus.

O mergulho realizado aqui, neste texto, sobre os filmes, mais especificamente, sobre *Paisagem na neblina*, estabelece uma rota desviante em relação ao pensamento de Bordwell. Primeiro porque o encontro com a obra em questão não favorece essencialmente uma leitura historicista ou

---

<sup>24</sup> *O Apicultor* é um filme de Angelopoulos de 1986 que narra a história de Spyro (mesmo nome do personagem de *Viagem a Citera*) professor que abandona a família depois do casamento da filha para ir em busca da rota do pólen com suas coméias. Na viagem encontra uma adolescente que se integra a sua peregrinação. O filme fala de solidão, vazio e de silêncio, tudo em relação a um homem e a presença constante de uma paisagem. A jovem que o encontra apresenta-lhe o seu próprio contraponto, visto ser ela uma mochileira livre que rumo não se sabe pra onde e a partir daí mostra a errância contida no personagem.

estilística. Aqui a relação com o filme provoca afetações que abrem portais de percepção sustentados pela dimensão ontológica que a própria narrativa reverbera, sendo assim, pensar a Grécia contemporânea via dispositivo cinematográfico é passear entre as brechas formadas pelas referências políticas e históricas articulando novas formas de encontro e de experiência cinemática. Por isso quando o diretor, ao comentar suas obras, fala de silêncio, o silêncio de Deus, no caso de *Paisagem na neblina*, é isso que nos pré-ocupa. Interessa à medida que o silêncio de Deus revela a suspensão da presença simbólica da lei teológica, da perda de referencialidade que regulamentava as vidas. Diante dessa ausência a experiência errática surge como possibilidade de consubstanciar o caos derivado dos processos de indeterminação surgidos na suspensão eclodida na perda. É isso que o filme reverbera. É o processo caótico impregnado de fantasmagoria, da presença constante da morte que a experiência errática encenada no filme traz à tona e esta dimensão que se mostra fundante no processo de percepção da obra.

Dentro do filme, quando se reflete sobre a linguagem cinematográfica trazida ao mundo a partir da sua superfície, vê-se, então, que ele volta-se à construção de um espaço de significação que é vazio<sup>25</sup>, mas que é preenchido de sentido a partir do contato com os extratos contidos dentro das imagens do filme, possibilitando assim a perquirição que é colocada em evidência diante do novo e da alteridade formada no encontro. A câmera de Angelopoulos em *Paisagem na neblina* é uma presença singela e que se posiciona sempre próxima aos irmãos. Seus movimentos são delicados, sempre lentos, e estão a serviço das crianças. Os quadros geralmente são abertos e mostram as crianças a uma distância média. O mundo encantado dos meninos é visto pelo enquadramento que privilegia a figura humana, mas que a coloca sempre em relação a uma geografia, quer seja ela a das estradas vicinais que eles cruzam, quer seja a das cidades habitadas por uma arquitetura que não afeta as crianças, visto que os seus olhares voltam-se mais para objetos, animados ou não, que trazem a sua singularidade, como a sequência do galo que caminha dentro de uma espécie de cafeteria numa estação de trem, tornando-se o

---

<sup>25</sup> O termo vazio aqui assume a dimensão semântica que atende à ideia de que ele é um lugar do possível constituído por formas móveis.

centro das atenções e, em seguida, é capturado por um homem que o leva no braço.

Angelopoulos também privilegiava a câmera distante. Alguns filmes em plano-sequência deixam a câmera perto das figuras (por exemplo, *8 1/2*, de Federico Fellini; *Krostaliyov, meu carro!*, de Alexei Gueerman), mas Angelopoulos adota o plano alongado e o plano em várias distâncias. Não evita completamente os planos médios, mas frequentemente estes são incorporados em cenários muito mais amplos. Mesmo nas internas, sua câmera se fixa a uma considerável distância da ação e, nas externas, reduz as figuras a meros pontos. Acredita, não sem um certo idealismo anacrônico, no poder do cinema de captar detalhes mínimos na imensidão da paisagem. Os filmes de Angelopoulos dependem tão crucialmente da refinada definição fotográfica de vastos espaços que muito do seu impacto se perde num aparelho de televisão, onde um personagem vira um feixe de pixels. (BORDEWILL, p. 211)

As cores escolhidas para integrar o universo trazido pelas imagens enquadradas pela câmera do filme pertencem a uma gama cromática com cores muito suaves, tons claros que indicam e reafirmam o clima frio que envolve os meninos e traz a eles algumas adversidades, como o frio da neve ou a chuva. Nessa temperatura baixa as cores são sempre percebidas a partir de uma certa neblina que encobre a paisagem e que indica também o olhar das crianças com relação ao horizonte. O clima frio faz com que as ruas e os locais pelos quais eles andam sejam sempre quase desérticos, ou seja, poucas pessoas andam nas ruas. O clima é de recolhimento, de se abrigar dentro de casa, mas apesar disso os meninos permanecem nas ruas, nas estações e nas plataformas. Ancorado em situações em que o cotidiano toma forma e que a desdramatização torna-se um dos princípios básicos, o filme é preenchido pela contenção da relação entre o corpo dos personagens e o dispositivo cinematográfico. Poucos diálogos são construídos no filme. Ao contrário, as crianças resistem em falar com os adultos e travam poucas conversas entre si. Herdeira de uma tradição nascida no cinema moderno há uma recorrência de planos e sequências que mostram os meninos andando.

Neste sentido, é oportuno trazer à memória a reflexão de André Bazin sobre o filme *Ladrões de Bicicleta* (1948), filme neorrealista dirigido por Vittorio de Sica, e mais especificamente sobre o perambular do menino e do operário. Para ele, a mise-en-scène do filme passa essencialmente pelas caminhadas que o garoto e o adulto dão.

Não seria exagero dizer que *Ladrões de bicicleta* é a história da caminhada pelas ruas de Roma de um pai e de seu filho. Que o garoto fique na frente, ao lado ou, ao contrário, como no emburramento depois do tabefe, a uma distância vingativa, o fato nunca é insignificante. Ele é, ao contrário, a fenomenologia do roteiro. (BAZIN, p.321)

Sendo assim, é interessante observar que este cinema de vidência, com forte apelo subjetivista, surgido no que se convencionou chamar de cinema moderno, busca na experiência do caminhar as chaves para o mergulho nas camadas mais profundas do ser. Para tanto, o percurso dos personagens, seus movimentos frente à tela, suas gestualidades ao andar são dobras que substantivam o processo de ressignificação que a própria experiência cinematográfica elabora. Andar, como foi inscrito em *Ladrões de bicicleta*, não se resume apenas a um modo de movimentação que engendra uma ação dramática. Ele está para além disso, na realidade o ato é ressignificado aqui e passa a ser compreendido como uma matéria que veicula a atmosfera que traz a marca de um estar no mundo sustentado pelo desejo de ruptura do continuísmo da estabilidade. No encontro entre os personagens italianos Antonio Ricci e Bruno e Voula e Alexander a tradução da caminhada perpassa essencialmente pela dimensão fenomenológica de um acontecimento respaldado pela disjunção e diferenciação. A perambulação deles, do ponto de vista temporal, é a chave possível para entrar contato com a experiência aiônica do tempo a medida que esse é a pura forma vazia do tempo, que se liberou de seu conteúdo corporal presente. Aion é o tempo da superfície, lugar dos acontecimentos incorporais, dos atributos, dos efeitos. Dentro desse campo sensível, o caminhar assume esta linha do tempo que é intervalar e assume o seu vazio como aquele que esta prestes a se atualizar. É dentro desta perspectiva também que as elipses ocorrem com alguma regularidade no filme.

Ao abrir o filme, os planos iniciais e mais especificamente a imagem em que as crianças aparecem em quadro pela primeira vez acontecem no escuro (figura 1). Ao fundo vê-se luzes da cidade que não se sabe qual e os olhos dos irmãos trazem consigo certa dúvida. A câmera faz um movimento muito singelo ao redor deles e, parada, os acompanha entrando na estação de trem, informação que só sei em função da camada sonora que traz dados como

sirenes e um auto-falante anunciando a próxima partida de trem. É noite e o chão está molhado. Ao mesmo tempo já infiro que eles partirão para a Alemanha, visto que os dois estão apressados, correm em direção à plataforma. No entanto, mesmo sabendo disso tudo, não é o clima de fuga que impregna estes instantes do filme. Ao contrário. Mesmo que pareça estranho, à primeira vista, eles não estão fugindo de algo (nem a mãe ameaça seus planos, pois ela não os captura e nem vai em busca deles, como se verá no decorrer da história). Também não estão buscando algo, pois vejo logo no bloco inicial que o motivo da busca revela-se infundado e, mesmo assim, a dupla continua seu trânsito. Esse epílogo do filme traz os vários elementos do enredo que costuram toda a história, como a imagem do trem saindo da estação, bem como o procedimento em que a dupla de crianças de costas e estaticamente observa esta saída do coletivo. É interessante perceber como esta imagem produz um contraponto com outra, que é arquetípica na história do cinema, A chegada do trem à estação (1898) dos irmãos Lumière<sup>26</sup>, promovendo uma espécie de referência e uma espécie de retorno às avessas ao local que nomina as imagens do que se convencionou chamar de primeiro cinema. Nas duas, apesar da diferença entre os posicionamentos da câmera dos planos e de que uma é a chegada e a outra a partida, há o desejo de se filmar de modo observacional<sup>27</sup> o movimento de um veículo e a relação do homem com a aquele espaço. Nos dois o trem deixa ou chega à plataforma e o enquadramento revela também o entorno formado por uma paisagem humana que é dinâmica, as pessoas estão circulando pelo local, e no outro a dupla de crianças observa o veículo, mas eles encontram-se parados.

FIGURA 2 - Voula e Alexander filmados de costas encontram-se na estação de trem, seu ambiente preferido, em *Paisagem na neblina* (1988)

---

<sup>26</sup> Dentro de uma tradição francesa que narra os primórdios do cinema o filme de 50 segundos é considerado como marco da história do cinema.

<sup>27</sup> Chamo de câmera observacional aquela que se posta de modo discreto no espaço cênico volta-se a filmar como um observador que anula a sua presença para capturar o momento. Este procedimento esteve muito conectado ao modo do documentário a partir dos anos 60 nomeado cinema verdade, cinema direto.



**FONTE:** ANGELOPOULOS, Theo. *Paisagem na neblina*.

No curto epílogo é como se tudo o que é apresentado nos primeiros três minutos de exibição fosse a linha de força para trazer à superfície a trajetória dos dois sujeitos que escolheram lançar-se em viagem errática. A plataforma de embarque e desembarque, a estação de trem e o interior do coletivo serão os lugares privilegiados do filme, pois é recorrente os meninos estarem presentes neles. Estes locais, partindo de uma discussão que abarca uma antropologia da supermodernidade,<sup>28</sup> podem ser pensados como não-lugares, espaços simbólicos que trazem a marca da contemporaneidade por não conter as marcas identitárias, relacionais e históricas com as quais a modernidade definiu o conceito de lugar. Sendo assim, este espaço, que não é caracterizado essencialmente como lugar antropológico, carrega consigo a característica intrínseca de ser um lugar de passagem, no qual a efemeridade e o provisório compõem a sua aura. Como espaço de passagem, os personagens, ao recorrer a ele, potencializam a experiência errática que os envolve. É naquela

---

<sup>28</sup> A supermodernidade para Marc Augé (2010) é um mergulho antropológico no mundo apresentado dentro da contemporaneidade e que está impregnado de máquinas, de impessoalidade, de relações contratuais. Este mundo é a representação do capitalismo e nele ocorre o apagamento das referências identitárias e históricas para dar lugar à solidão e à similitude. Para percebê-lo faz-se necessário construir talvez uma etnologia da solidão.

atmosfera onde tudo é impregnado de instabilidade, onde a fragilidade carrega a marca do cotidiano, onde todas as vidas são encenadas em passagem, que os meninos se abrigam. Ali o desejo deles por buscar a “Germanie” é alimentado, seus planos são desfeitos e novos passos são dados, tudo ao sabor dos ventos. É ali nas estações cheias de desconhecidos, repleta de angústias, de pressa que eles vivem a solidão mais completa, os dois juntos estão sozinhos, encaram o silêncio da solidão individualmente. Essa sensação de ausência, este sentimento traduzido pelo vazio os impulsiona para ir em busca de algo que eles chamam de pai, mas que se sabe através do seu tio que não existe, que é invenção. São as estações de trem os locais que materializam a experiência de relação com o mundo de um ser essencialmente situado “em relação com um meio”.

A hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade é produtora de não-lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos: estes repertoriados, classificados e promovidos a “lugares de memória”, ocupam em si um lugar circunscrito e específico. (AUGÉ, p.73)

Para Augé, o não lugar é o oposto do lar, do espaço individualizado da casa, repleto de presenças afetivas que carregam consigo a singularidade dos sujeitos que o habitam. Ele é representado pelos espaços públicos de rápida circulação, como aeroportos, rodoviárias, estações de metrô, e pelos meios de transporte – mas também pelas grandes cadeias de hotéis e supermercados (AUGÉ, 2010, p.70). E deste local que as crianças de *Paisagem na neblina* partem e chegam, andam como uma folha ao vento, tal qual a imagem criada por Voula na carta endereçada ao pai. É desta ausência, mesmo estando junto de inúmeros passageiros, do protocolo - relação contratual, representado por bilhetes - que impregna a obra dessa atmosfera de impossibilidade. O mundo contemporâneo e seus trâmites e estruturas torna-se fonte de angústia para os meninos e eles tentam romper com isso ao ir incansavelmente em direção aos limites da Grécia, caminham em direção a fronteira que os colocará em contato com a Alemanha, tudo imaginário, criado no desejo deles, visto que a Alemanha geográfica não faz fronteira com a Grécia, ou seja, o local que eles nomearam como ponto de chegada não existe no mundo instituído e adulto,

existe apenas na dimensão afectiva das crianças. Ele é o lugar ideal, de pura afectação, local em que as sensações são potencializadas e evidenciadas à medida que há o encontro com o pai simbólico, aquele acolherá as crianças e as protegerá.

Os créditos iniciais, aqueles que abrem o filme depois do prólogo e que sobem na tela estão escritos segundo o alfabeto grego e o fundo é escuro. A ausência de luz também abre o plano seguinte, no qual Voula e Alexander, deitados numa cama, conversam. Antes de prosseguir na descrição deste plano é interessante notar que não é à toa que as primeiras imagens tragam o clima noturno. O filme traz essa marca de algo pouco claro. O próprio nome remete a um ambiente de penumbra, em que se enxerga tudo de modo opaco. *Paisagem na neblina* revela algo da ordem do visível que condensa como característica algo nebuloso, opaco, enevoadado. A ideia contida no título do filme indica para a construção da relação entre a estética, a arte a topologia do ser,<sup>29</sup> ou seja, o espaço como “instrumento de habitação” é apreendido por aquele que o observa de modo difuso, às vezes, pouco claro. Essa espacialidade não é uma categoria da ordem concreta e material, ao contrário, ela é essencialmente vinculada e construída de modo processual e funda-se umbilicalmente no ser. Portanto, pensar o conceito de paisagem aqui é percebê-la como um constructo<sup>30</sup> e como uma dimensão que está na dobra entre o físico e o sensível. O mundo de *Paisagem na neblina* não é translúcido, ele traz a marca da névoa na sua constituição. Apesar dos enquadramentos serem abertos, não se pode vislumbrar o horizonte com nitidez;

A câmera de Angelopoulos passeia delicadamente na paisagem e encontra-se sempre a serviço dos meninos, Voula e Alexander. Na maioria das vezes posiciona-se a uma distância média<sup>31</sup> do acontecimento encenado, o que confere um distanciamento necessário para que não seja rompida a intimidade entre os dois irmãos e, conseqüentemente, a relação que surge entre eles e o

---

<sup>29</sup> Chamo de topologia do ser, termo tomado de empréstimo a Heidegger em *A arte e o espaço* (1969), no qual há a vinculação ontológica de espaço e existência, ou seja, o ser pensado dentro da sua dimensão espacial.

<sup>30</sup> Ao partir do pressuposto de que o conceito de paisagem é uma construção aproximo-me das reflexões, ligadas à ordem pragmática.

<sup>31</sup> Chamo de distância média o enquadramento formado pela câmara e que é mediado pelo espectador e pela paisagem formada no quadro. Essa distância média faz com que se tenha uma visão parcial do universo em que os corpos, personagens, estão imersos, pois não podemos observar o espaço como um topo, mas sim, parte dele.

mundo no processo errático. Seus movimentos são sempre sutis e ocorrem com uma alguma estabilidade que indica que a câmera foi colocada sobre um trilho. Essa estabilidade da imagem também está presente no olhar dos meninos e no movimento dos seus corpos dentro do quadro. Eles sempre têm modos bem contidos de apresentar-se. Seus gestos são mínimos e em nenhum momento realizam atos abruptos. Eles pouco conversam, escutam mais que ouvem. Estão atentos ao mundo, mas não querem interferir na dinâmica dele. Eles apenas rumam para uma Alemanha, a Germanie tantas vezes invocada. No entanto este espaço é puro devir, visto que não se localiza dentro das referências clássicas ligadas ao contexto político, geográfico, cultural, por exemplo, que se tem do país e parece que não há como chegar a este local. A região que os garotos buscam encontra-se apenas no seu desejo e no campo da sua imaginação. A Alemanha é apresentada não como um espaço fixo, que responde a uma cartografia espacial concreta, ao contrário, ela é trazida como o local dos encontros possíveis, da afetividade, puro espaço do desejo. Ela não é a meta da viagem, o seu ponto final, visto que as crianças continuarão a caminhar ao chegar em solo alemão, como mostra o último quadro do filme.

Os planos costumam ter uma duração longa o que impregna a experiência das crianças em contato permanente comigo, enquanto espectadora, de uma sensação que convoca a uma afetação, pois neste contato com o tempo do outro, no caso, o da sucessão de planos, vê-se ser formado um bloco de sensações, composto de perceptos e afectos, que deriva da relação entre o eu e o outro. Compreendendo que os afectos são precisamente estes devires não humanos do homem, como os perceptos (entre eles a cidade) são paisagens não humanas da natureza infere-se que ao ser colocada na duração, há a produção de um devir, visto que nasce uma sensação que excede as bases da racionalidade e encontra-se no plano do sentido. A voz *off* é outra escolha estética que é materializada no filme. Ela acontece, por exemplo, ao longo da narrativa quando as crianças lêem cartas enviadas ao pai. No entanto, é interessante observar que as epístolas são imaginárias, não são escritas, e acontecem no plano da imaginação dos meninos. Na realidade tudo é da ordem da imaginação, o pai, as cartas...

O plano de abertura, pós-epílogo, que tem início com a escuridão que toma todo o quadro e de onde ouve-se em voz off a conversa dos meninos sobre a partida deles e em seguida o pedido do irmão mais novo para que Voula conte-lhe o “nosso conto”. A história será retomada em outro momento, no final quando eles chegam à Alemanha. A ausência de luz na tela durante poucos minutos iniciais confere um tom curioso, pois não se sabe o que eles estão fazendo e onde estão. Ela conta-lhe a história que remete ao mito de criação:

“No princípio era o caos. Depois se fez a luz e a luz se separou das trevas e a terra do mar e se formaram os rios, os lagos, as montanhas e depois a flor e as árvores, os animais, os pássaros...”.

Na história trazida pela menina só tem-se a referência da sua voz. Ela evoca uma narrativa canônica e fundante da cultura judaico-cristã. No seu texto fala-se da perpetuidade dos ciclos da natureza, de início, do mundo natural. Não é à toa que eles trazem de volta este texto, pois há de alguma maneira um diálogo entre esta narrativa e o projeto dos meninos, visto que eles, ao irem em busca do pai criado imaginariamente estão em contato com o campo sensível formado pela história e que diz de uma origem e de um início em comum. É esta origem é o mundo anterior àquele vivido naquele instante que o filme se lança a buscar. A chegada da mãe ao quarto para checar se os meninos estão bem os interrompe e traz as primeiras imagens do filme, já que a tela passa a se iluminar com a luz que vem de fora do quarto, na réstia de luz formada entre a porta semi-aberta e o corredor do qual veem a mãe ao entrar no local quando ela abre a porta. Esta imagem é repleta de significação pois apresenta uma das teses centrais do filme: a de que para o mundo errante construído pelos meninos é necessário interditar a presença do adulto, que carrega consigo os olhos viciados da estabilidade na definição dos objetos.

Voula e Alexander calam-se diante da iminência da chegada da mãe ao seu quarto. Eles silenciam também quando são inquiridos pelo policial, pelo comerciante que “oferece emprego” a Alexander em troca de um sanduíche, quando perguntam-lhe o motivo da viagem (questão que para eles não tem resposta, pois suas escolhas existenciais não são sustentadas por justificativas que estabeleceriam uma relação de causa-consequência) A presença dos adultos representa para eles algo que eles negam, a regularidade do mundo

das formas já instituídas. O desejo de errância deles alimenta-se justamente do contrário. Eles preferem ser regidos pela imaginação, pela ideia de um pai que não existe, pelo desejo de chegar a uma Alemanha onírica que não está contida na dimensão geográfica, representando apenas o desejo de encontro com este outro mundo.

Dentro de uma perspectiva que abarca uma teoria do conhecimento pode-se inferir que o movimento de Voula e Alexander no mundo relaciona-se à doutrina da intencionalidade, de acordo com a perspectiva fenomenológica. Essa traz como ponto inflexão as seguintes proposições, que podemos inferir dentro do contexto fílmico que: cada ato de consciência realizada por eles durante o trânsito, cada experiência que eles têm é intencional, ou seja, é essencialmente, consciência de ou uma experiência de algo ou de alguém. Essa afirmativa possibilita dizer que cada ato da consciência se vincula a um objeto, já que toda a consciência está direcionada a objetos. É importante considerar que o sentido dado à intencionalidade aqui não se refere à ação humana, mas indica a relação que estabelecemos com os objetos. É por isso que, dentro desse bloco de sensações, as crianças não se relacionam com o mundo dos adultos e nem tentam mergulhar neles, pois para elas os objetos imaginários têm uma existência própria e estão integrados ao mundo sensível do qual eles fazem parte. Para eles os objetos visuais e os imaginários não pertencem à categorias distintas e não são hierarquizados no seu mundo. Todos eles carregam consigo as potencialidades que os colocam neste mundo do devir criança<sup>32</sup>.

Devir é nunca imitar, nem fazer como, nem se conformar a um modelo, seja de justiça ou de verdade. Não há um termo do qual se parta, nem um ao qual se chegue ou ao qual se deva chegar. Tampouco dois termos intercambiantes. A pergunta 'o que você devém?' é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos. (DELEUZE, p.8)

---

<sup>32</sup> Devir-criança (grafia deleuziana com hífen) aqui faz uma torção no que Deleuze e Guattari traz enquanto pensamento. Em *Mil Platôs* eles apresentam esse termo, bem como o devir-mulher que significa “um emitir partículas que entram na relação de movimento e repouso ou na zona de vizinhança de uma microfeminilidade, isto é, trata-se de produzir em nós uma mulher molecular (DELEUZE e GUATTARI, p. 338). O devir é uma ordem da aliança e com isso recusa a ordem da filiação. Ele é uma realidade e é também relacional. Quando falo devir criança remeto-me a um processo de diferenciação desencadeado na relação que as crianças estabelecem com o mundo adulto. Elas não se identificam com este mundo.

Esse escoamento existencial do mundo, essa pulsão que mobiliza todos os desejos para o estado latente que viabiliza a errância. O devir criança<sup>33</sup> é um processo iniciado na viagem, nas caminhadas e nos olhares que eles lançam no mundo. Ele não tem fim. Para além da ideia de transformação, o devir a que as crianças estão imersas, coloca eles na borda de um campo criado, no qual os encontros com os objetos e as relações construídas com o universo são constituídos essencialmente pelas potências afetivas. É por isso que a Alemanha assume esta dimensão concreta e afetiva na fala deles. A ideia desse país não passa pelo sistema representacional, ela é afecto, apenas isso. Ela se relaciona apenas a ideia de pai, viagem e encontro.

É assim que o olhar deles os aproxima dos homens e mulheres tidos (categorizados) como estranhos no mundo adulto, como é o caso do personagem chamado de Gaivota, da mulher que diz palavras desconexas na delegacia, do grupo de atores que falam e encenam seus textos a todo o instante. O mundo de Voula e Alexander não é composto pela lei maniqueísta que indica o certo e o errado. A ausência simbólica da figura paterna deu a eles a possibilidade de criar a sua própria lei. Para eles não há interdição e a relação que estabelecem com o mundo adulto se dá por diferenciação.

Dentro deste contexto é interessante observar também que a errância vivida pelos meninos na estrada não é apenas uma projeção subjetiva. Ao contrário, ela formada pela exterioridade da consciência no mundo e pela articulação das formas de intencionalidade, derivada da articulação da perceptual com a pictórica. Sendo a primeira vinculada aos objetos materiais ordinários e a segunda conectada ao campo das artes.

**FIGURA 3** - Voula e Alexander vão a este terreno encontrar o amigo “Gaivota”, em *Paisagem na neblina* (1988)



**FONTE:** ANGELOPOULOS, Theo. *Paisagem na neblina*.

Em uma outra sequência ocorre o diálogo com este movimento de alinhavo que está sendo feito pelo diretor nestes momentos iniciais do filme. O casal de irmãos corre entre ruínas de construções inacabadas (figura 3). Mais uma vez o quadro inicia-se com eles de costas e mais uma vez a imagem traz a marca de uma aridez que se configura na intersecção entre paisagem e temporalidade. E aqui se percebe vários signos desse ponto de contato. Observa-se que na imagem acima, primeiro plano da sequência em questão, que o espaço é habitado por vestígios daquilo que já não é mais, como se ali, além de não ser habitado, fizesse parte de um mundo paralelo à margem da cidade e talvez da realidade. Ao mesmo tempo o local é impregnado de um clima estranho. O local é uma espécie de passagem que fica entre a casa dos meninos e a estação de trem, funcionando como um portal que dará acesso para a experiência errática dos personagens. É dia, mas o céu está nublado indicando que a temperatura está baixa. A paisagem é cinza e a sensação que envolve aquilo tudo ali é que aquele lugar pertence a uma realidade onírica. Dois homens de branco, observados pelas crianças, saem de uma ambulância e correm. Alexander vai em direção a um homem que ele chama de Gaivota. O homem movimenta os braços como se quisesse voar, performando como um

pássaro. Ele fala da chuva que irá cair e da possibilidade de molhar suas asas. Há outras pessoas neste campo, mas todos parecem alheios às crianças e ao mundo. Alexander informa numa rápida conversa com “o Gaivota”, nome que o jovem dá ao senhor de meia idade, que irá viajar. No entanto, é desacreditado por ele, visto que ele diz que todos os dias o menino fala a mesma coisa. A última frase do diálogo travado entre os dois é bastante significativa, pois o “amigo” do irmão de Voula pergunta em tom reticente onde fica a Alemanha? Indicando que este local, como já afirmei acima, é puro espaço do devir e só existe no projeto de viagem das crianças.

Este primeiro bloco narrativo finda com o retorno de Voula e Alexander à estação de trem e em seguida ocorre o seu embarque. Eles andam decididos em direção ao veículo que, segundo a voz do auto-falante, está de partida para a Alemanha e sairá em poucos minutos. Mais uma vez é noite e mais uma vez a câmara os acompanha a uma certa distância, em plano conjunto, e os enquadra de costas. Mais uma vez a estaticidade da câmara contrasta com o movimento do veículo que, aos poucos, deixa a plataforma. Essa recorrência de filmar os meninos de costas, fato que ocorrerá no quadro seguinte quando eles já estão no trem, somada ao local onde a câmara se posiciona, que traz o plano em que se vê a dupla e tem-se a referência do ambiente em que estão, traz a ideia de que há naquela imagem um acompanhar daquelas trajetórias de forma não-aproximada e que pretende não interferir naqueles mundos trazidos à tela. Filmar os personagens de costas, registrá-los sem ver seus rostos é marca estilística do diretor e traz como significação a ideia de que não é pela ênfase na face que se conhece o mundo dos personagens. O mundo e a reverberação dele constituíram-se a partir de uma observação do todo, do corpo. É pela relação de seus corpos num espaço específico que se mergulha no seu universo. Esse corpo está dotado de uma visão pré-objetiva envolve-se e dissolve-se no mundo e é guiado pelo sentir e perceber. As corporeidades de Voula e Alexander compõem-se da consciência intencional e encarnam um existir no qual aparece a visão pré-objetiva, esta zona de possibilidades de ações no mundo em que há uma ruptura com um certo objetivismo e no qual os movimentos se anunciam. Este espaço existencial é uma zona de presença e ausência, que conjuga o psíquico e o fisiológico. Este corpo traz o ser no

mundo como marca e veicula este traço de absorver, misturar-se e confundir-se com os objetos no mundo.

É por ser uma visão pré-objetiva que o ser no mundo pode distinguir-se de todo processo em terceira pessoa, de toda modalidade da *res extensa*, assim como de toda *cogitatio*, de todo conhecimento em primeira pessoa – e que ele poderá realizar a junção do “psíquico e do “fisiológico”. (MERLEAU-PONTY, p.119)

Seus corpos, ou melhor dizendo, a corporeidade que nasce desta relação com o espaço confirma o estado de errância dos dois personagens. Assim a percepção deles não passa necessariamente pela relação visual, que estaria mais conectada à ênfase no enquadramento no rosto, mas responde a uma série de estímulos que se encontram no corpo todo e que observo de longe. Neste sentido, a experiência que nasce desta observação vista não tão próxima e de costas resgata a tentativa de se construir uma atmosfera fílmica que na observação mediada por uma espacialidade conduz a uma percepção que traduz um desejo de encontro colocado em evidência na sensação de deriva promovida na experiência da errância. Há ainda a correlação entre a exterioridade posta no mundo, que é apagada, visto que ocorre um borramento nas fronteiras entre o corpo exterior e o interior subjetivado e entre as posições sujeito-objeto.

Quando pressiono minhas mãos uma contra a outra, não se trata então de duas sensações que eu sentiria em conjunto, como se percebem dois objetos justapostos, mas de uma organização ambígua em que as duas mãos podem alternar-se na função de ‘tocante’ e de ‘tocada’. (MERLEAU-PONTY, p. 137)

Os personagens lançam-se em busca de algo que não se materializa - a ideia do pai - através de uma viagem para um país destituído de referências físicas, materiais e que não se apresenta como uma meta, um ponto de chegada, pois ao cruzar a fronteira e entrar na Alemanha, última sequência do filme, a jornada continua, pois o que vemos são eles encostados numa grande árvore solitária localizada ao fundo de uma paisagem. Portanto, interessa à câmera, ao enquadrar os corpos dos meninos, captar o movimento do ser no mundo diante da experiência errática, pois através dos corpos há a capacidade de testemunhá-los projetando-se e percebendo-se no mundo sensível que emerge na tela, tornando parte integrante da experiência do trânsito e a investindo de sentido.

É dentro deste contexto que muitas vezes a câmera parada irá fotografar os meninos sentados clandestinamente no fundo do trem. No entanto, para as crianças não há a compreensão de que eles estão ferindo as regras, já que em nenhum momento eles esboçam sinais de resistência quando são interpelados pelo fiscal ou quando são conduzidos à delegacia. Eles não respondem, não resistem e nem se defendem, pois não reconhecem este outro mundo, o dos adultos, das leis, das instituições. O mundo em que eles caminham e que está sendo construído pelas suas escolhas parece-lhes alheio às forças repressoras, às máquinas de guerra<sup>34</sup>. Esse universo trazido pelas crianças interessa-se pelas linhas de fuga, pelas desterritorializações. Este dado é confirmado, por exemplo, quando eles encontram-se com o Gaivota nas ruínas ou quando observam um mulher vestida de noiva correr em fuga por um pátio chorando e depois quando no meio desse mesmo pátio, na neve, a dupla, sobretudo, o menino, emocionam-se com o cavalo que está morrendo. Esta é a primeira e única vez que vejo o Alexander chorar. Sua emoção mistura-se à morte do animal, à neve, à noite escura, ao pátio vazio e à presença do cortejo da festa de casamento. Ela traduz a sensação de estranhamento produzida por aqueles corpos na paisagem.

Os dois meninos pouco falam e seus corpos traduzem um não encantamento com o mundo. A única expectativa é encontrar-se com o pai imaginário, que não existe fisicamente, como será informado pelo tio deles ao oficial, representante de polícia, que o procura para entregar-lhe as crianças. A ideia do pai é pura potência e traz consigo o conteúdo do desejo, ou seja, ela é devir. Eles rompem com uma dicotomia (homem-mulher, adulto-criança, feio-bonito, fantasia-realidade) que é posta. Para eles tudo é desejo e nesse caso tudo se substantiva a partir de rotas de fuga. É por isso que eles se refugiam no nomadismo, pois esse possibilita a emancipação e a singularização. Viver erraticamente significa romper com a forma estanque de se por no mundo e,

---

<sup>34</sup> Máquina de guerra é um conceito trazido por Gilles Deleuze e Felix Guattari no livro *Mil Platôs*, é retomado em *Conversações* (1992) e *Diálogos*. Neste conceito percebe-se a relação entre o desejo e a guerra, o agenciamento. Para tanto, volta-se a observação para as linhas de fuga, sendo essas as pontas de desterritorialização, sendo assim o Estado representaria este “de fora” que é incorporado alterando o regime de signos. A máquina de guerra condensa dois pólos do desejo, o paranóico e o esquizóide. “Definimos a ‘máquina de guerra’ como um agenciamento linear construído sobre linhas de fuga. Nesse sentido, a máquina de guerra não tem, de forma alguma, a guerra como objeto; tem como objeto um espaço muito especial, espaço liso, que ela compõe, ocupa e propaga. O nomadismo é precisamente essa combinação máquina de guerra-espaço liso.”

consequentemente, ser no mundo, configurando-se a partir da instabilidade e do caos. É por isso que os personagens não têm um plano de viagem e não há exatidão para o destino final, ponto de chegada. Nesse caso, não há esse local que seria o fim, a conclusão do trajeto. Eles esquivam-se da relação causa-consequência e também a ideia de uma transformação na jornada. Ao contrário, a potência da experiência errática encontra-se na sua qualidade de ser um movimento contínuo entre um dentro e um fora que se conjuga num preenchimento distinto do espaço-tempo e no qual se escapa do controle. É isso que eles dizem quando escrevem cartas imaginárias ao pai. A primeira delas ocorre quando os dois irmãos entram no trem, materializando o início da viagem.

“Querido pai, te escrevemos porque decidimos vir para te ver. Não te vemos nunca e temos saudades. Falamos todo o tempo de ti. Mamãe vai ficar triste pela nossa partida, mas não pense que não a queremos. Contudo ela não entende nada. Não sabemos como você é. *Alexandro disse muitas coisas, te viu em sonhos*. Temos tanta falta de você. E a mim, as vezes, quando volto da escola, eu penso estar ouvindo pisadas atrás de mim, teus passos. E quando dou a volta para olhar não tem nada e *então me sinto muito sozinha*. Não queremos ser uma carga pra ti: *apenas te conhecer e logo nós partimos*. Se você nos enviar uma resposta... *Faça como o som do trem: tatán, tatán, tatán, tatán... Estou aqui os espero. Tatán, tatán,...*” (grifos nossos)

A carta de Voula ao pai já traz várias informações que permeiam a escolha dos meninos em sair de casa e ir em busca da figura paterna. A missiva está ancorada numa dimensão essencialmente imaginária. A identidade do pai é encontrada nos sonhos do irmão e na impressão da menina que às vezes acha que ele está por perto, seguindo-a na rua. Ela fala de solidão e informa que continuará a viagem depois que encontrar e conhecer o pai, ou seja, eles dizem que continuarão a experiência errática depois da resolução do “motivo” que os levou a sair de casa. Ao pai imaginário ela pede uma resposta e novamente há a referência ao trem com uma onomatopéia – tatán, tatán – que indica o movimento cíclico do trem quando chega e sai da plataforma de embarque. Há neste trecho da carta uma dimensão lúdica, mas que traz também a relação daqueles personagens com o veículo e o que este representa para eles, portanto, não é à toa que é recorrente as imagens da estação, da plataforma e do coletivo. Esse último, a partir destes quadros e da relação estabelecida do local com os personagens, materializa o desejo de

errância encarnado no ir e vir, no vai e vem das pessoas, no barulho dos vagões deslizando sobre os trilhos. Este som no seu ritmo próprio, na sua materialidade produz uma aura aquele espaço e que potencializa nas crianças esse desejo de encontro com este outro, nominado pai, mas que na verdade, se projeta para o mundo. Nesta paisagem os dois irmãos absorvem o fluxo que vem da aura criada e da relação entre eles e o espaço.

Querido pai, como podemos esperar tanto tempo? *Estivemos viajando como uma folha, sendo levados pelo vento...Que mundo mais estranho!* Malas. Congelamos em estações ferroviárias... *palavras e gestos que você não compreenderia...* e a noite, que nos dá medo. No entanto, estamos felizes. Avancamos.

Nesta outra carta enviada também por Voula ao pai há uma acentuação da errância vivida pelos dois personagens, como no trecho – estivemos viajando como uma folha sendo levados pelo vento. Eles estão na primeira parada da viagem, descobriram acidentalmente pelo seu tio que não há pai nenhum e que “tudo é uma mentira” inventada. Segundo seu parente, que se nega a ficar com os meninos, não existe pai e nem existe Alemanha, ou seja, o propósito inicial da saída é desconstruído, mas Alexander e Voula insistem em continuar a caminhada. Em todo o momento a câmera recupera a sensação de estranhamento das crianças e isso ocorre, por exemplo, no episódio em que eles, na delegacia, acabam saindo do local tranquilamente depois que todos os funcionários passam a contemplar e a brincar com a neve que acabara de começar a cair. Diante destas experiências as crianças falam ao pai sobre o mundo estranho que foge ao seu reconhecimento e que é povoado de pessoas que dizem e fazem coisas sem um sentido claro, evidente, como a mulher que está na delegacia e repete frases desconexas ou como a noiva da sequência anterior. Eles viajam ao sabor dos ventos e estão felizes e avançam na estrada que dará acesso à Alemanha.

Querido pai, quão longe você está! Alexandro disse que em seus sonhos o enxergava tão próximo...Se ele esticasse a sua mão teria tocado em você. *Viajamos continuamente. Tudo passa rapidamente; as cidades, a gente...* Às vezes nos sentimos tão cansados que te esquecemos e não sabemos se estamos avançando ou se retrocedemos. É então quando nos perdemos. Alexandro cresceu muito. Ele se tornou muito sério, se veste sozinho, diz coisas que você nem imagina. Eu é que nos últimos dias fiquei muito doente, fervia de febre... Agora, pouco a pouco, estou melhorando. *Mas que longo é o caminho para a Alemanha! Ontem mesmo eu pensei na ideia de desistir.* De que nos vale insistir? *Nunca chegaremos.* Mas Alexandro

se chateou. Seu desejo é muito grande e disse que estou o traindo.  
Senti vergonha... Você sente saudade da mamãe? Te escrevemos os  
dois as mesmas coisas e cada um vocês cala frente ao outro...  
*Olhamos o mesmo mundo, a luz e a escuridão... e você.*

Essa missiva narrada por Voula forma um campo sensível construído no filme. Neste mundo que eles percorrem são acolhidos e rejeitados, vivem a instabilidade e seu projeto por vezes é colocado em xeque. O tom lamentoso que inicia o texto da menina refere-se a um evento traumático trazido à tona na narrativa, a sua iniciação sexual ocorrida na estrada. A cena do estupro sofrido é vista de longe pelo dispositivo cênico. A tensão vai se acentuando desde o instante em que caminhoneiro que dá carona aos meninos coloca-se em situação de conflito com outro homem, no restaurante, desafiando-o em função da disputa por uma mulher. É noite, chove e as duas crianças acompanham o motorista que havia saído abruptamente do local. Ao amanhecer, enquanto Alexander dorme, ele para o carro num terreno localizado à margem da estrada e tira a menina à força da cabine, levando-a para o compartimento de cargas do caminhão, localizado atrás e fechado por uma lona. Ali em silêncio dá-se o estupro e a câmera estática, quase que numa atitude de estarecimento, paralisada, vê tudo de longe e subentende-se o que ocorre em função do modo violento como a menina foi levada para o local. Não se escuta nada, a não ser o som dos carros que trafegam na estrada, e mesmo com a presença de um carro que pára próximo ou do irmão que acorda e começa a procurar Voula ninguém interrompe aquele ato. Depois do feito, que dura alguns minutos, o homem sai do local e a menina aparece com sangue escorrendo das pernas. É daí que surge o tom um tanto pesaroso com que a menina inicia a missiva. Diante desta experiência brutal Voula, que é a irmã mais velha e que na maioria das vezes responde pelas decisões tomadas na viagem, coloca as suas certezas em xeque. Ela parece não acreditar que conseguirá realizar seu feito. Ela adoece, torna-se fraca, seu corpo responde à agressão. No relato de viagem ao pai revela saber que não há ponto final, visto que, segunda a própria, “nunca chegaremos”, afirma com certeza. Ao mesmo tempo fala que as cidades e eles próprios mudam rapidamente, diz que tudo é instável e que a experiência na viagem os tornou diferentes, apesar do mesmo mundo ainda os circunscrever. Neste sentido ela está trazendo à baila as sensações que

envolvem a experiência da errância – a instabilidade, a incerteza, o não ter ponto final, a mudança de percepção do mundo. A jornada dos dois irmãos apresenta o fugidio e o mergulho no mundo dos fluxos. Mesmo padecendo das dores que a errância abre a possibilidade e também a certeza eles continuam o trajeto.

A narrativa assume um desenho trágico, remetendo-se à trajetória clássica do herói, tendo em vista que depois de romper com a estabilidade da sua vida ordinária, comum, durante a travessia, passa por algumas provações, testes, para poder alcançar o seu objetivo. O filme dialoga com este modelo que foi criado na Antiguidade Clássica, que reverberava mais especificamente nas histórias da tragédia grega. No entanto, ele o reatualiza, mas mesmo assim traz ainda traços do que se convencionou chamar de poética do trágico<sup>35</sup>. A questão moral, por exemplo, é descartada na encenação de Angelopoulos. Não há uma dimensão que envolve um desenho ético na busca dos meninos e nem mesmo situações que favoreçam uma experiência catártica entre eles e eu. Este dois traços, o moral e a catarse eram, segundo Aristóteles, experiências fundantes que vinham do espírito trágico. A escritura cinematográfica que incorpora a dimensão a errância prescinde da existência deste outro que é o telespectador que viverá uma experiência estética em contato com a obra. Neste espaço de integração entre eu e outro, sendo o primeiro o que vê e o segundo o que participa da ação dramática, a consciência de si surge através do fenômeno da errância.

**FIGURA 4** - Voula e Alexander caminham na estrada deserta, em Paisagem na neblina (1988)

---

<sup>35</sup> Chamo de poética do trágico um modo de expressão artístico que traz certos elementos que formam um campo sensível e uma visão de mundo que vincula arte e natureza derivando num processo mimético, de acordo com Aristóteles em Poética. Sendo assim, conforme o filósofo grego, estruturalmente, a tragédia através da mimesis e da representação produz emoções purificadoras de ordem estética. No contexto do filme, para além da questão estrutural a evocação de uma narrativa que traz essa marca trágica possibilita a compreensão a partir da expressão de um tipo de visão do mundo, mais pontualmente, uma reflexão acerca do fenômeno trágico e a sua produção de sentido na contemporaneidade.



**FONTE:** ANGELOPOULOS, Theo. Paisagem na neblina

Sendo assim, há a incorporação de alguns elementos da tragédia em *Paisagem na neblina*. Explicitamente ocorre uma referência ao conteúdo trágico no bloco em que os meninos são acolhidos por um ator que integra um grupo de teatro em decadência. Este encontro dá-se depois que os meninos caminham durante toda madrugada depois que passam pelo tio, pelo casamento e pela morte do cavalo. Eles caminham no meio de uma paisagem quase desértica existente em função do inverno. A câmera parada acentua a grandiosidade do local em detrimento à presença das crianças que aos poucos vão crescendo no quadro, pois aproximam-se da câmera. Eles estão numa estrada, mas não há carros e nem pessoas no local. O humor do jovem motorista do caminhão quebra a sisudez daquele espaço, “o meio do nada”, segundo o personagem. Ele apresenta às crianças o seu personagem, seu figurino, o mundo. Ao contar que faz as pessoas rir e chorar ao interpretar seu próprio papel, detalhar os ritos de entrada no palco para o início das apresentações teatrais e dizer a fala inicial do seu personagem ele apresenta o mundo do teatro e o seu próprio mundo. Esse personagem estabelece uma relação de amizade com os dois garotos. Primeiramente é Alexander que é

tocado pela presença do ator, depois Voula. Há uma identificação entre os três. O personagem que acolhe os meninos é ator do grupo teatral, mas terá que sair da companhia por dois motivos, em primeiro lugar devido ao alistamento militar, já que terá que se apresentar em Salônica, cidade grega, também porque a companhia está falindo. Ele vive a mesma sensação de não-pertencimento dos meninos. Sua vida encontra-se aberta e ele comunga de um olhar estranho em relação ao mundo, o mesmo dos meninos. Ao mesmo tempo esse personagem apresenta o universo do teatro aos meninos, de levá-los para a cidade e trazer algum encantamento a Alexander. Neste bloco narrativo há uma sequência que contém algumas informações que pontuam a percepção do estar no mundo de Voula e Alexander enunciada pelo ator. Caminhando à noite por uma rua deserta na cidade os três amigos passam a observar ludicamente os detalhes daquele universo num gesto impregnado de poesia. Num desabafo afetuoso o jovem amigo dos irmãos relata suas impressões:

- Você são garotos especiais, vocês sabiam disso? É como se vocês não se importassem com o passar do tempo... E, no entanto, sei que vocês têm pressa de partir. Como se não fossem para nenhum lugar e, no entanto, estão indo a algum lugar. Sabem aonde vão não sabe?

Auto-declarando “um caracol que desliza pelo vazio” o rapaz sem nome diz que não sabe para onde vai e a sua única certeza é a obrigação que tem de apresentar-se ao serviço militar dentro de poucos dias. Ele também afirma que suas certezas estão suspensas. Depois das confissões, no meio do silêncio da rua, numa esquina ele encontra no chão, caído de uma lata de lixo o fotograma da última imagem do filme. Este gesto antecipatório e também meta-narrativo, pois nele o personagem revela estar vendo uma árvore no meio da neblina, algo que ele consegue enxergar.

O trio forma um vínculo fraterno e depois de Voula passar pela experiência traumática da iniciação sexual e das crianças andarem na estrada sob a chuva durante o inverno eles se encontrarão novamente. O encontro se dá algumas cidades (e sequências) depois, quando os meninos sentem seu plano de viagem ameaçado em função da presença da polícia que entra no trem que os levaria para a Alemanha. Coincidentemente, após fugirem dos agentes da polícia eles encontram o amigo ator na cidade. O acontecimento restitui-lhes a segurança anterior. Eles sobem na motocicleta do amigo, vão à praia, conversam, dormem e vão a uma festa.

**FIGURA 5** - Voula, Alexander e o amigo assistem a retirada da mão do mar, em Paisagem na neblina (1988)



**FONTE:** ANGELOPOULOS, Theo. Paisagem na neblina Paisagem na neblina

Uma sequência parece conter significações bastante pertinentes em relação à sensação dos três diante do mundo. Depois de acordar e procurar o amigo, o jovem de idade de 19-20 anos, Voula o encontra num cais, próximo ao hotel em que estão hospedados e acompanha com o amigo e com o irmão que também corre para o local para assistir à saída de uma grande mão saída da água. Eles assistem à retirada do objeto da água realizada por helicóptero. Acompanham atentos os movimentos realizados para a retirada daquele monumento que estava no fundo do mar, ali naquele cais. O que vem a ser aquilo tudo? Explicar esta sequência pela chave de compreensão que se volta à questão política talvez represente a saída mais simples e que parte da crítica abraçou ao ter contato com a imagem. No entanto, várias questões ligadas à ontologia construída no filme trazem maiores luzes para a afetação desta imagem junto a mim e a qualquer outro telespectador, ou seja, há uma outra camada de significação que impregna aquele conjunto de imagens com uma dimensão que ressignifica o sentido político estrito. A imagem assemelha-se à

sequência existente em *O olhar de Ulisses* (Theo Angelopoulos, 1995) no qual um monumento, a cabeça de Lênin, é colocado em um barco e flutua pelo rio Danúbio com um sombria trilha sonora. No entanto, se para esse filme a imagem sintetizaria a morte do comunismo para uma geração que cultivou o ideal político, conforme atesta o diretor,<sup>36</sup> em *Paisagem na neblina* a imagem revela um mergulho e ressurgir de objetos agora dotados de novos significados, observados por olhares que também trazem essa presença que vem da vida em passagem que o tempo todo se reinventa e que encontra novos sentidos ininterruptamente.

Seus filmes mostram as agonias da civilização moderna – os regimes totalitários, a miséria de imigrantes apátridas, o desencantamento da esquerda. Buscam as raízes dessas condições na história ou, como ele às vezes afirma em entrevistas, História. Cada filme apresenta uma viagem, afirma, e “a viagem engloba todas as emoções humanas, do amor e da sexualidade ao ódio e à guerra”. Suas cenas são impregnadas de símbolos poderosos e referências mitológicas à Odisséia e à tragédia ática. (BORDWELL, p.187)

A grande mão traz um diálogo com uma dimensão simbólica que o filme abraça e que diz respeito à nova representação de mundo que vai sendo costurada pelas crianças e pelo seu novo amigo. Ali, ao observar uma mão que seria a representação de uma personalidade política, Voula, Alexander e o ator passam a perceber que os condicionantes históricos não integram a sua relação com o mundo, ancorada na dinâmica da errância. Neste novo espaço as referências rígidas, fixas que diz de uma temporalidade exclusivamente histórica são colocadas em xeque, a consciência que se relaciona com os objetos no mundo traz a marca de um tempo interno e concomitantemente aponta para a abertura para o que virá a ser, considerando a estabilidade do processo que envolve o modo como o mundo teria parecido àqueles olhos e ouvidos. As marcas do passado são apagadas ou levadas para longe, como na sequência do helicóptero e no lugar delas surge um processo temporal contínuo. Aquela imagem traz um dado do passado, a mão de monumento que já não está em praça pública, mas que se encontra no fundo das águas, e que

---

<sup>36</sup> A entrevista referida é utilizada por David Bordwell no capítulo dedicado à Angelopoulos no livro *Figura traças a luz*. Ela está no livro *The last modernist: the films of Theo Angelopoulos*, de Andrew Horton.

levará a um futuro imediato, já que o desaparecer da aeronave que leva o objeto suspenso até ele desaparecer pelos céus.

É necessário, por conseguinte, dizer que em nossa experiência imediata não temos apenas fotogramas da presença que nos é dada; exatamente em nossa mais elementar experiência, temos um sentido de passado e futuro diretamente dado. Para usar a frase de William James, nossa experiência do presente não é o fio de uma faca, mas um telhado de duas águas. Tudo o que é dado para nós na percepção é dado sumindo e também como chegando na presença. (SOKOLOWSKI, p. 147)

Na errância vivida pelos três cada imagem surge com o estranhamento e com a marca do não-pertencimento que carrega o olhar dos personagens. Eles andam defrontam-se com o mundo e diante das situações vividas relacionam o antes, o presente e o depois de modo ininterrupto, só que com o sentido dado pela própria errância. Este sentido pressupõe a efemeridade dos fenômenos no seu próprio acontecer ao mesmo tempo em que a experiência é imediata e sustenta-se na temporalidade. Sendo assim, o presente vivo fenomenológico.

Com *Paisagem na neblina* vejo que a experiência errática passa por inúmeros processos, como a indeterminação do caos e a presença permanente da morte. Essa última se dá através da própria natureza imprevisível que circula aqueles que estão na erraticidade. Não há para eles o acolhimento do destino final e nem da sua presença através da ideia. A travessia se faz sentir do nada para lugar nenhum e isso os coloca muito próximos a uma ideia de fim, de insegurança e de medo, alimentando a aura da morte. Essa presença da morte é sentida como o cinema reencena um certo esgotamento dos corpos, quando ele enfatiza o desencantamento deles diante das estradas e dos trajetos infinitos. Quando eles testemunham as ruínas que estão próximas e que os ameaçam. A morte em certa medida é sentida pela diferenciação que o processo errático desencadeia. Diferenciação do mundo anterior com o vivido no trânsito,

## 2.2 *Transeunte e a resistência ao mundo da técnica*

Assistir ao filme *Transeunte* (2010) de Eryk Rocha é uma experiência singular, pois há toda uma materialidade imagética colocada na tela reverberando uma existência no mundo traduzida por um olhar flutuante que

vagueia entre as formas fixas<sup>37</sup> e uma abertura ao preenchimento de significado. Nas primeiras imagens, que saltam em preto e branco, há uma aura estranha que se forma em torno da sucessão de planos. Aos poucos vou me dando conta que aquele perambular quase frenético da câmara ocorre nas proximidades e dentro de um cemitério. Uma contra-plongée, câmara mergulhada enquadrando de baixo pra cima, percorre o céu e algo ainda indiscernível àquele instante cai do alto. Depois vejo flores e a dança que alguém com um balde d'água faz para molhá-las, tudo erupciona na tela impregnado de texturas. Peles, flores, gotas de água formam materialidades que traduzem um mundo que se revela no mínimo, no detalhe.

Há um clima diferente no ar. Flores, homem, grades, tudo com o sol ao fundo, quase ofuscante. O movimento é intenso. A sucessão de planos, a primeira vista, não parece fazer sentido. Poucos minutos depois refaço a ideia inicial do que seria “fazer sentido” e vejo que o contato com aquele universo produz outras formas de significação ao mesmo tempo em que convoca a uma outra relação com a lógica instituída via uma gramática fílmica, absorvida por mim, e que diz de uma relação cartesiana entre os planos. Depois deste conjunto de imagens iniciais, em que começo a tatear neste mundo, que aos poucos se descortina, é que vejo uma sombra de um homem caminhando com flores nas mãos. Talvez este clima de indicernibilidade seja comum a muitos filmes, no entanto, aqui, a sensação de suspensão perdura e vai até o fim da obra.

*Transeunte* é um filme realizado em preto e branco e que tem como característica uma câmara solta, na mão. Câmara instável, protótipo de um mundo instável. Com uma encenação que remete ao campo do documentário, a princípio cria-se esta falsa ideia e, aos poucos, o pacto espectral é restabelecido e ao final tem-se a dúvida acerca da ficcionalidade da narrativa.

---

<sup>37</sup> Chamo de formas fixas toda uma materialidade evidenciada por objetos, construções, paisagens, sobretudo, que em contato com o olhar humano, que o dota de sentido –, permanente, pré-existente, etc. –, ratifica uma rede de significação já existente. Neste sentido, a relação sujeito objeto se constituiria, em parte, pela estabilidade, visto que ao entrar em contato com a materialidade (mundo concreto) as posições de produção de sentido já estão definidas e a função do olhar que circunda é apenas ratificar o já dado, sendo assim haveria uma atitude natural no qual o mundo já foi dado e as atualizações que derivam desta relação sujeito objeto são apenas secundárias em relação ao dado que nasce do contato com o concreto. - constitui uma arquitetura existencial viabilizada dentro do filme pela articulação de uma linguagem formada por planos, cortes, temporalidades, montagens, encenações. No mundo das formas fixas os objetos já pré-constituídos de sentido e o papel da consciência ao contato com eles é apenas ativar o processo de significação já dado.

Este jogo lúdico construído pelo diretor com o espectador dialoga com a proposta de movimento e fluidez incorporada pelo personagem e que é realçada pela reincidência de várias sequências de caminhar. É como se houvesse a tentativa de desconstrução dos pressupostos acerca do modo de narrar.

A obra fala de um homem, da solidão, da morte, da cidade ou absolutamente nada disso, pois ele revela um desejo de reencontro com um outro significado. Ela discorre sobre a vida, ou melhor afirmando, sobre a existência. Existência e significado. Existência e estética. Existência. A trajetória do seu enredo é simples e impregnada de um clima prosaico.

No centro de uma grande cidade, que depois saberemos se tratar do Rio de Janeiro, um homem idoso desfila em frente à câmera sua rotina. Nela o cotidiano é invadido por um percurso que pode se dá internamente, no momento em que ele observa o mundo da sua janela íntima, ou pode ocorrer através das inúmeras caminhadas que o personagem faz pela cidade. Este fato recorrente reflete o ponto de confluência da obra ao encenar a vida de Expedito. A morte evidenciada simbolicamente na ambientação da primeira sequência indica um projeto fílmico que deriva de uma aura mística<sup>38</sup>, no qual o conhecimento do mundo é reestruturado, redefinido, ao contato com a morte e com o desejo de movimento que nasce da sobrevivência a ela. Tornar-se dinâmico seria quase como um ato de resistência a ela. Explico melhor: a experiência com a morte através da perda de parentes próximos, a mãe e a esposa, saberei depois de algumas sequências, já que deduzi inicialmente através das inscrições na lápide (no primeiro momento do filme), arremessa o protagonista a uma experiência direta e imanente com o mundo material, de modo que a divindade, que dotaria de sentido a existência de Expedito passa a ser ele mesmo. Daí tomar as ruas, caminhar, explorar o universo contido no seu bairro, na sua cidade, nas calçadas e nas esquinas exerce a função de uma espécie de humanização imanente, dotada de um desejo de se tornar

---

<sup>38</sup> Compreendo o termo místico aqui como sendo uma espécie de campo sensível esboçado para além da esfera racionalizante ocidental fundada e firmada dentro do contexto cultural judaico-cristão. Sendo assim, a aura mística, a qual referi, é aquela formada por uma experiência que transcende o plano de imanência instituído pela própria consciência e vislumbra a intermedialidade entre vários mundos, como o dos mortos e o dos vivos, por exemplo, ou seja, sem pressuposição de sentido ou de referência o personagem, que de certa forma encarna este místico, passeia, vive, convive e rearticula os saberes a partir da intuição e do contato com o universo cósmico.

cristalina. A proximidade da morte que o ronda, em certa medida, convida para o nascimento, a partir de um vazio, de um outro mundo e para tanto na solidão, o caminhar e a banalidade contida no cotidiano servem a construção que revelará um outro mundo sensível. Sim, no cemitério a caminho da materialização do seu fim, visto que a morte do outro revela a sua própria finitude, o personagem encontra-se sozinho. Sozinho no meio de uma multidão que também vela e rememora seus mortos. Sozinho na paisagem composta por imagens difusas e pelo som de um acordeão que dedilha algumas notas emitindo uma música meio alegre, mas que, no entanto, não afeta e parece não ser percebida pelo personagem. Só a mim, telespectadora, é que aquele som comove, parece-me. Ele caminha para a câmera, mas depois desaparece. Essa impressão de frontalidade com que seu corpo e, sobretudo, seu rosto aparece pra mim causa um certo estranhamento. Estar próximo a um desconhecido, dentro de um cemitério, depois de percorrer planos anteriores que mostram mulheres sozinhas, entoando cânticos fúnebres, orando e chorando seus mortos causa-me uma certa angústia. Ter por alguns instantes consciência desta finitude através das imagens na tela e da sensação de presença da morte que o personagem carrega é desconfortante.

**FIGURA 6** - Expedito deixa flores na lápide da esposa, em *Transeunte* (2010)



**FONTE:** ROCHA, Eryk. Transeunte

Não é a compreensão que parte de referenciais pré-instituídos e vigentes que tem como base uma razão instrumental, a ponte que me levará a mergulhar intimamente aquele conjunto de imagens a fim de fazer visível, através da experiência fílmica, o ser que habita existencialmente o mundo. É outra chave, outro dispositivo. É acompanhar como expectadora e envolvida afetivamente que me fornecerá dados sensíveis para imersão na obra, para a construção da relação de sentido dentro daquele universo trazido pelo filme. Deste modo, é o abandono da forma mundo dominado pela técnica e por um pensamento cientificizante que é materializado pelo caminhar do personagem dentro do cemitério. A morte é evocada e presentificada através da espacialidade vista na paisagem construída acerca da morada da morte. Entre jazigos, caminhos e rostos desconhecidos, a maioria feminino, forma-se uma ambiência sepulcral, na qual o caminhar do personagem opõe-se, como um ato de resistência à presença da morte. Este homem de meia-idade caminha entre as veredas segurando flores enquanto a câmera nos traz vários planos de mulheres comunicando-se com seus mortos através de canções, flores, orações e falas religiosas, que podem ser percebidas através de uma camada sonora que, timidamente, se mistura aos outros sons. Essas imagens de pessoas paradas contrastam com o movimento do protagonista, no entanto,

não é apenas ele que realiza esta ação. Crianças, negligenciando docemente a sisudez que o monumento à morte nos impõe, correm brincando entre os estreitos corredores de sepulturas. Com elas o sim intra-diegético de um acordeão ratificam o contraste. Entre a imagem do instrumento musical, do seu tocador e da multidão que agora caminha pela paisagem adentrando o local. Surge desconhecidamente o nosso protagonista. Continuamos olhando para ele de perfil. Nossos olhos não se cruzam. Parece que estamos seguindo-o sem que ele perceba. Várias vozes formam um emaranhado de sons, indiscerníveis. Caminhando, agora a câmera subjetivada passa muito próxima ao gavetário, espaço vertical destinado também a guardar os corpos mortos. Várias tábuas com nomes e informações inscritas em pedras de mármore passam em nossa frente, só que não podemos decodificá-las em função da rapidez com que elas surgem e desaparecem diante da tela. Naquele instante em que o personagem encontra “a sua gaveta” a câmera negocia conosco e somos convidados a viver aquele momento íntimo de encontro com a lembrança do parente que se foi. Estamos muito próximo dele nestes segundos, estamos em primeiríssimo plano. O foco da imagem tão perto e o pano de fundo borrado acentua o efeito de estranheza, dialogando com a impressão inicial. Como é duro estar ali. Hipoteticamente sou colocada em seu lugar e esta sensação é bastante angustiante. Imagina visitar o seu ente querido que já não é, ou seja, que já não está mais comigo? Tristeza e depois alívio pois dou-me conta que ali não sou eu, como considerara antes. Mais uma vez o enquadramento, que traz as informações do nome, idade e data do falecimento, ajuda-me a alinhar o tecido que esta sendo formado no cosmos fílmico. Era uma mulher, faleceu aos oitenta anos. Na foto ao lado das datas de nascimento e morte a senhora sorri, contrastando com a sisudez da necrópole. Seria sua esposa? Sua mãe? Irmã? Alguma coisa conhecida ou parenta? Várias questões surgem. Mais uma vez a estratégia utilizada anteriormente de mostrar rostos femininos e de apresentar com uma ancoragem fortemente documental é acionada.

A partir da sequência inicial, a de abertura no qual é apresentado o personagem e as questões que o envolvem, a escolha pelo caminhar se torna evidente e passa a condensar várias significações que vão da resistência à

morte e passam, por exemplo, pelo caminhar como sendo a porta de entrada no mundo e ato de resgate daquilo que carregamos dentro de nós e que no mundo se revela, ou seja, o caminhar representa a forma de re-existência. Esse gesto incorporado pelo personagem é o tempo todo evocado na narrativa fílmica.

Nos vários percursos que ele desenha pela cidade desenha-se uma cartografia afetiva à medida que os traços da rota são mapeados dentro da sua própria subjetividade. É assim que acompanho o retorno à casa, a saída para a resolução de coisas práticas, como o pedido e a concessão da aposentadoria, os passeios pelos bares, o trafegar no caminho de volta. No entanto, não são os destinos que importam nessa errância pelo espaço urbano desenvolvida durante toda a narrativa. Ao contrário. Expedito encara o movimento deambulatório como sendo a representação de um desejo implícito e íntimo de cisão do seu próprio ser. Basta olhar a polaridade construída em torno da casa e da rua. Depois de sair da necrópole ele volta a caminhar diante da câmera e os sons que anteriormente eram predominantemente difusos passam a ser outros e agora claros. É o barulho dos motores dos veículos e com mais insistência dos ônibus que escuto quando vejo ele saindo e caminhando ainda na calçada do cemitério. Em seguida a canção Perfume de Gardênia, clássico do cancionário popular latino-americano dos anos 60, serve como pano de fundo e nestes segundos é impossível não inferir que o seu olhar está distante e coberto por uma sensação de vazio. Parece-me que não se sabe o rumo que ele irá tomar, infiro que ele sem destino, ou melhor, que a morte o coloca nesta disposição, neste estado d'alma. Esse caminhar do personagem em nossa direção evidencia, de fato, que ele vem em nosso sentido, que ele caminha para o nosso mundo, quase que rompendo a tela.

É assim nesta aura mística, nesta evocação à morte, nesta ausência de “informações”<sup>39</sup>, nesta ambiência errante que se encerra o prólogo de *Transeunte*. É assim que surgem na tela as letras que formam o título do filme.

---

<sup>39</sup> Chamo “informações” algumas evidências fílmicas contidas no roteiro tradicional e que, segundo uma gramática cinematográfica ancorada no modelo clássico, mostram nos primeiros instantes da narrativa dados indiciais, como personagens, enredo, ambiente, etc., tudo colaborando para uma estrutura narrativa fundada na relação causa-consequência. No caso de *Transeunte*, os dados que se vinculam à sequência inicial escapam ao determinismo pré-estabelecido e que também sedimenta a relação de espectadorialidade contida entre eu e a obra, refundando uma nova possibilidade de se mergulhar no filme e da experiência estética nascida deste casamento.

*Transeunte*, o termo, bem como a obra de Eryk Rocha indica uma encenação de uma vida em passagem, evidencia uma pessoa que perambula transitoriamente por algum lugar. *Expedito* incorpora um personagem que transcorre e transita por mim.

Na sequência seguinte é a sombra de *Expedito* que vejo primeiro. É seu espectro em movimento na parede. *Expedito* é grisalho, aparenta ter seus sessenta e cinco anos, está vestido com uma blusa branca e esse tom da sua roupa favorece a cartela de cores do filme, que tem como tonalidades predominantes as gradações de cinza e de branco. Ele anda e seu movimento pé ante pé é acompanhado por uma mobilidade da câmera. O seu caminhar entra em uma certa oposição ao barulho empreendido pelos carros e pelos ônibus que trafegam no local. Dois trânsitos de naturezas diferentes, dois mundos, duas polaridades. Os automóveis representam a ordem vigente, o mundo da técnica, a velocidade do espírito moderno, o ritmo do fabril e do capital. Essa circulação promovida pelos veículos traz em si dois valores que sustentam o mundo que circunda o personagem, o absolutismo da lógica maquínica e o domínio da técnica. *Expedito*, ao andar nas ruas, representa a superação da relação instrumental instituída dentro da lógica moderna do capital. Ele rompe com a velocidade e com a estabilidade do tempo maquinico. Seu mundo, sendo assim, passa a ser o resultado da disjunção afetiva promovida pelo seu caminhar e este aqui não é apenas o movimento do corpo, a agitação da câmera. É outra coisa. É o encontro do corpo, do olhar, do espaço urbano, do dispositivo cinematográfico, do caráter sensorial das imagens. É a abertura para o novo e para a resignificação existencial. *Expedito* está ali de cabeça baixa, meio sorumbático caminhando para um rumo que não sei ao certo qual é. Parece, àquela altura, que não há destino para o seu tráfegar.

A melancolia invade a tela e a minha alma. Ele caminha em paralelo em relação a mim ou em alguns momentos em diagonal. Esta opção de posição de câmera neste bloco narrativo é bem reveladora, pois não de frente, em oposição que o vejo. Ao contrário, o observo ao meu lado. Às vezes estou um pouco adiante dele, mas ainda em sua lateral. Estar nesta posição em relação a *Expedito* é dividir com ele seu mundo. Já não o vejo diante de mim e sim

próximo, ao meu lado, e só se encontram nesta disposição aqueles que partilham comigo um mundo, um desejo ou uma afetação. No plano seguinte uma paisagem simbólica é construída pela encenação e serve também como ponto de fuga. Linearmente o personagem, que caminhava pelas ruas, agora entra em quadro e fica defronte a um grande edifício. Ele e a magnitude da construção arquitetônica. O prédio e a luz que ofusca em contraposição ao personagem. No plano seguinte a câmera está no chão e a desproporção de altura agora se volta à dimensão humana. Um novo corte e novamente a relação de opressão viabilizada pela onipotência de uma outra torre de concreto, agora vista perfilada. É como se aquele homem naquele instante no mundo urbanístico, veloz, material necessitasse reconfigurar os seus processos perceptivos.

**FIGURA 07** - Personagem fita as depressões do chão e em especial este buraco no asfalto, em *Transeunte* (2010)



**FONTE:** ROCHA, Eryk. *Transeunte*.

É desse modo que o plano seguinte traz o seu olhar para uma poça d'água dentro de uma depressão formada no asfalto e que reflete pequenos raios de luz. Mais uma vez as texturas que compõem esta imagem somadas ao jogo de luz e a uma ideia de movimento viabilizam uma percepção estética que

se volta ao mínimo. Observar esta poça talvez abra brechas para se trazer o homem que concebe sua relação com o mundo a partir de um regime estético, emocional, imaginativo. Não é o mundo das formas, científico representado pela composição arquitetural das moradias verticais que interessa ao personagem protagonista de *Transeunte*. É o oposto disso. Ele renuncia a isso, pois o ato perceptivo para ele não deriva do recebimento passivo das representações dos objetos (postura objetivista), nem tão pouco nasce das ideias que se tem na mente (postura idealista). Para ele aquele que percebe está no mundo, pois ao mesmo tempo age sobre ele e sofre a sua ação. É por isso que no caminhar de retorno à casa, entre a paisagem citadina e os barulhos das máquinas o sujeito olha para um ponto qualquer, observa algo banal, a poça, e aí vê-se diante da sua própria fluidez, diante do que a princípio seria banal, prosaico, mas que lhe revela algo que escapa a sua compreensão formal. A poça d'água vista pelo olhar da câmera subjetiva. Parece-lhe aquela altura que ele freia os passos largos que o levam ao lar e mergulha em uma observação rápida, o mundo apresenta-se, conforme o pensamento merleau-pontyniano, não como um objeto do qual ele possui a lei de constituição, mas como o meio natural e o campo de todos os seus pensamentos e de todas as suas percepções explícitas.

O mundo apresenta-lhe suas frestas que o consagram a ele próprio e passa a ser percebido porque é sentido, tal como as texturas e o leve movimento que a água esboça em contato com a poeira das ruas. Aquela imagem é o ponto de respiro entre as construções e parece não estar envolvida nos cânticos das máquinas que insistem em perfurar o terreno e nem envolvida com o tráfego de pessoas e automóveis que constituem aquele ambiente. Ela é o contrário de tudo isso. Está ali, e sua função escapa aparentemente da relação com o todo, bem sua existência não comunga da rede que forma aquela paisagem, ou seja, de certa forma há uma ruptura da objetividade que poderia circunscrever as relações tempo e espaço daquela imagem. É como se o personagem ao fixar aquela cavidade d'água, que como falei, é entrecortada por outros planos que trazem a dimensão concreta e geográfico-espacial da paisagem, invadissem o mundo fenomenológico que é simultaneamente

transcendental e eidético<sup>40</sup>, ou seja, há uma evidência de verdade nessa experiência que pressupõe a percepção como chave de acesso à relação consciência e fenômeno. Ele olha pra baixo para a pequena depressão no asfalto, mas antes a câmera observa o seu rosto e nele parece estar contido todo um universo de desejo e dúvidas. Acompanho o gesto que o faz baixar a cabeça e contemplar o chão. Contemplar como um ato perceptivo que se afasta de uma atitude natural cartesiana<sup>41</sup>, pois não há dúvida e sim permanência e profunda imersão do ser no mundo. É esse movimento que Expedito ensaia e que testemunho. Movimento derradeiro no espaço público, já que em seguida ele entrará na sua casa, no seu espaço íntimo.

*Transeunte* desenha uma cartografia que de alguma forma passa por uma regularidade, pois planos que trazem situações banais e cotidianas são permeados por andanças e sequências dentro do apartamento. É como se estes espaços afetivos que nascem dessas situações narrativas traduzissem plasticamente pulsões existenciais e ao mesmo tempo apresentassem uma certa imagem que condensa uma fenomenologia existencial. É assim que chego e entro na casa de Expedito. Seu prédio em meio a um centro urbano movimento, seu apartamento com detalhes da decoração, com objetos do cotidiano, como o rádio, a chaleira, a xícara de café estabelecem uma espécie de contraste entre mundos, entre o público e o privado, entre o sossego e a correria. No entanto, antes de entrar em seu espaço subo o elevador com o anfitrião. A câmera tão próxima, quase colada ao seu rosto evoca o desejo de mergulho em sua intimidade. Na face as rugas, a expressão de olhar, o contorno dos olhos e do nariz rascunha um mundo, lugar afetivo dotado de afetividade, tomado também de silêncios e porque não falar em perdas? Já

---

<sup>40</sup> Partindo de um pensamento hursseliano a redução eidética é um dos procedimentos centrais do método fenomenológico, significando que deve se concentrar a atenção nas coisas mesmas e não nas teorias. A *redução eidética* é o passo seguinte nesse procedimento, fazendo com que se visem as essências e não os objetos concretos. Por fim, a *redução transcendental* se dá quando a consciência engloba as essências e os objetos considerando-os como fenômenos. (JAPIASSÚ, Hilton e MARCONDES, Danilo. *Dicionário Básico de Filosofia*. 5.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.) Sendo assim, a análise intencional que conduz à redução fenomenológica produz a distinção entre sujeito e objeto ou consciência e mundo. Diante do exposto, compreendemos que com a redução fenomenológica o mundo permanece tal como era, conservando seus valores e suas significações antigas. Mas esses valores e essas significações – e entre elas seu sentido de existência – são “fenomenalizados”, isto é, desembaraçados da atitude ingênua que nos levava a colocá-los como sendo “em si” e assim acarretava essas especulações metafísicas que estorvam um conhecimento rigoroso. (DARTIGUES, p. 25, 2010)

<sup>41</sup> Chamo de atitude cartesiana a relação sujeito objeto impregnada por um cogito que se ancora no mundo da dúvida.

posso a esta altura inferir isso, pois lembro das imagens iniciais em que o personagem visita seu morto no cemitério. Não é o conjunto de seus traços fisionômicos que me indicará esses caminhos de significação. Não é. Alguns podem referir-se à rostidade<sup>42</sup> como bloco de sensações que substantiva este tipo de plano super aproximado. Não é este regime sígnico que erupciona da tela quando subo com o transeunte até o seu andar. Não é o vértice congruente entre significação e subjetivação que se desenha. É algo de outra ordem e diz de uma sensação que nasce no ato da experiência, considerando aqui que esta está associada às camadas de significação, indubitavelmente.

Dotado de toda uma *imagérie*<sup>43</sup> afetiva há toda uma espécie de rito, que se iniciou no elevador, e passa pelo longo corredor do andar que levará ao apartamento de Expedito. A passagem silenciosa, meio escura e com portas fechadas favorece o acesso ao mundo íntimo dele. Espaço da solidão, impregnado de banalidade. É assim o ambiente do personagem. Não é à toa que as primeiras imagens do interior do apartamento são de fotografias e retratos com imagens da infância e cenas em família. A câmera percorre este móvel e vai, como eu, observando tudo naquela sala ao mesmo tempo em que sigo logo atrás do dono da casa.

O plano que segue a entrada no ambiente doméstico é bastante significativo dentro da teia que está sendo construída pelo diretor. De costas, o protagonista vai até a janela fechada e a câmera aproxima-se para observar com ele o que se encontra na paisagem que se constrói fora da janela. Ali, por alguns instantes observamos, eu e o personagem, o trabalho de uma escavadeira que remove um terreno ao lado do prédio. Duas coisas chamam a atenção na sequência. Primeiro o movimento frenético que a câmera faz junto ao solo. A agitação do dispositivo cinematográfico aparece de forma desordenada e sem uma justificativa qualquer. É como se ela ensaiasse um mergulho naquela superfície terrosa. Imersão caótica. A imagem aparece distorcida sem definição dos contornos e neste sentido terei apenas uma sutil

---

<sup>42</sup> Rostidade é um termo de Deleuze e Guattari esmiuçado em *Mil Platôs* e que se refere a um dispositivo, a uma superfície, a um mapa, uma paisagem. Ele é a derivação da relação existente entre o plano de significação e o da subjetivação.

<sup>43</sup> Termo utilizado por Jacques Rancière em *o Destino das Imagens* e que indica uma conjunto sensível de imagens produzidas pelas artes e que coloca em diálogo as dimensões históricas, culturais, artísticas e sociológicas impressas na própria imagem.

referência das cores. O trepidar da câmera impregna o espectador de um desconforto visual e, a esta altura, sinto-me um pouco tonta diante de tanto agito. A impressão é que a narrativa naquele momento quer levar-me a uma ruptura mais uma vez do lugar do conforto e do acolhimento pela segurança. Talvez seja importante encontrar o caos, chegar às bordas da percepção instituída para que se possa aprofundar de modo mais profundo a existência. O trabalho do trator escavando o terreno e este se tornando frágil, perdendo a sua forma original e se abrindo para o novo é observado do alto pelo morador.

Há uma espécie de balé que a máquina coreografa neste movimento de afundar-se contra a terra. Dança solitária e ritmada acompanha da trilha sonora dos motores. Ela afaga o solo, antes de retirá-lo dali. Mais uma vez a polaridade homem X máquina é instituída na narrativa. No entanto, aqui, o engenho mecânico representa o objeto que penetra a parte mais profunda do terreno revirando e escavando a terra. No contraplano são os olhos de Expedito que saltam na tela. Olhos que fitam a cena do remeximento da vizinhança. Olhar formado por uma paisagem facial repleto de marcas de expressão e de alguma rigidez e que serve de pórtico de entrada para o mundo íntimo. Não é á toa que o plano seguinte é um plano estático de um quadro em que há o desenho de uma mulher. Aquele revirar da planície refere-se também a algo íntimo, da ordem da memória, e que constitui aquele ser. Planos estáticos da sala formam uma oposição em relação ao movimento das sequências anteriores em que há o caminhar, o translado das máquinas, por exemplo. Parece que ali dentro de casa tudo está suspenso e tudo encontra-se impregnado de eternidade.

Expedito bebe água, anda pelos cômodos da casa, escreve algo num pequeno papel, contempla a janela, tudo em silêncio. Há um clima de tédio que invade os enquadramentos tomados pela câmera. Há também certa dose de banalidade impressa na encenação. Essa banalidade vem do esgotamento e do esvaziamento de sentido que está contido no personagem e transborda sobre todo o seu olhar. Ela vem do estranhamento incorporado pelo personagem em suas andanças pelo mundo. Duas coisas precisam ser ditas a esta altura. Primeiro este esvaziamento não se refere a uma crise existencial, recurso comum a uma determinada tradição narrativa. Esvaziamento que diz

de um modo de vida singular e indica um estancamento, ou melhor, uma ruptura com uma dinâmica no qual o estar no mundo fratura a posição central antropomórfica e relativiza-a em relação aos objetos, visto que estes extrapolam a posição de seres inanimados que compõe um quadro, apenas com função cênica.

No filme, e mais especificamente nas sequências que ocorrem no apartamento do personagem as coisas tomam vida e incorporam o próprio corpo de Expedito. É como se ali os objetos e os espaços escapassem daquele pressuposto de serem projeções da nossa interioridade, mas ao contrário, “ter acesso aos objetos, livre de todo os vestígios humanos”, conforme os dizeres de Merleau-Ponty. Sendo assim, o corpo torna-se não parte de si mesmo, mas um objeto como outro qualquer no mundo e, como qualquer outro objeto, algo exterior a ele enquanto sujeito pensante<sup>44</sup>. Ali, no apartamento quase que fotograficamente, ou seja, em planos rápidos e parados os objetos vão sendo apresentados ao espectador. Simultaneamente o personagem faz na minha frente coisas corriqueiras como beber água, tomar um remédio, esperar o tempo passar esfregando uma mão contra outra. Vez por outra ele observa a janela e nela, sabemos, há todo um mundo de movimento e possibilidades pululando.

Esvaziamento que de modo nenhum concerne mais ao mundo do artefato ou do simulacro, um esvaziamento que aí, diante de mim, diz respeito ao inevitável por excelência, a saber: o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos, esvaziados de seu poder de levantar os olhos para mim (HUBERMAN, p. 31)

O mundo de sons e notícias entra pela janela da televisão para Expedito. No entanto, mais uma vez o tema da morte volta-se a deparar-se com ele e novamente um close nos seus olhos apresenta uma austeridade d'alma, essa causada pela paisagem facial delineada por seus fisionômicos e somada pelas marcas da idade que imprimem uma cronologicidade a sua pele. No aparelho de TV o relato de um assassinato invade a sala a narração da matéria jornalística quebra o silêncio de antes. Na voz *off* televisiva os detalhes do

---

<sup>44</sup> Quando me refiro à expressão sujeito pensante dialogamos com pensamento de Descarte quando este separa o sujeito cognoscente do mundo físico.

assassinato de uma jovem de 14, conforme informações que são reveladas pelo som e pelas imagens, somam-se às imagens de dor e perplexidade dos parentes e dos jovens colegas da vítima que vivenciaram e souberam do ato criminoso. Neste momento a imagem que se vê passa a ser a videográfica, a que vem da televisão, conotando que ali, ou melhor, aqui, no filme, a referência de mundo passa a ser o do eletrodoméstico de 29 polegadas que decora a sala de estar do conjugado. A vida do mundo criado pelo discurso jornalístico se mistura a do protagonista e dentro deste contexto faz todo o sentido os dois planos que antecedem a esse e que mostram o personagem parado e sentado esfregando as mãos uma contra a outra ritmadamente e de modo terno, a princípio, despropositadamente. Depois é a vez dele acarinhar as mãos no rosto de duas maneiras diferentes, com a palma e com o dorso. Duas formas de sentir sob peles de mesma natureza, mas com características distintas. Esses dois planos trazem uma aura introspectiva e indicam que ele está em uma atitude reflexiva. Sem diálogos até àquela altura do filme<sup>45</sup>, tudo o que se sabe sobre aquela existência está no silêncio, no vazio e na gestualidade.

No caso do silêncio, refiro-me essencialmente a um processo interno do senhor de meia idade que estou acompanhando. O olhar da câmera o constrói como sendo um sujeito que articula algum desejo pela não-verbalização (ele pouco usa a palavra para comunicar-se) com uma gestualidade impregnada de significância. Ao não oralizar com a frequência que espero de um personagem ele traz também um dos traços mais importantes da existência, que é a solidão. Como ênfase a isso há também uma certa postura que diz de um momento existencial em que a troca de significados com o mundo é reconfigurada. Há toda uma afectação<sup>46</sup> vivida pelo personagem e que pertence à ordem do não-dito. Desta forma o personagem ao silenciar contribui para a abertura do corpo para um fluxo de acontecimentos, favorecendo neste sentido uma abertura da corporeidade para a sua indeterminação. É como se ele ao escolher um tipo de

---

<sup>45</sup> Na realidade em *Transeunte* há poucos diálogos. A primeira conversa ocorre aos 25 minutos quando o personagem vai ao posto da previdência social para receber a primeira concessão do seu benefício de aposentadoria.B

<sup>46</sup> Quando utilizo o termo *afectação* dialogo com o pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari quando diz que o *afecto* são forças corpóreas pré-individuais que aumentam ou diminuem a capacidade do corpo em agir. (CLOUGH, 2010, p. 207).

sutil emudecimento<sup>47</sup> pudesse dilatar a sua consciência através da ênfase na escuta do mundo. Perceber o mundo através da rarefação da palavra. Este foi a opção incorporada pelo personagem. Perceber a si próprio na dobra, no comum através de outra experiência sensorial, como a fricção entre as mãos, é o trajeto feito pela narrativa vivida pelo senhor carioca.

Há poucos diálogos e falas em *Transeunte*. Mas quando há falas, elas nada explicam. Os diálogos pouco dizem, dizem coisas banais como nome, idade, onde vai de táxi. (...) Em *Transeunte*, não há monólogos interiores, narrações em off. O protagonista nem qualquer outro personagem reflete sobre si mesmo pela fala. Apenas acompanhamos o que Expedito faz, os seus gestos, a rotina de quem já não mais está no mundo do trabalho, que vive cada momento sem grandes emoções. (LOPES, p.8)

Nos planos que trazem as cenas da reportagem televisiva parece haver certa identificação entre aqueles que se comovem e apresentam seu desespero e o personagem que assiste ao televisor. Esta é apenas uma inferência que faço a partir dos dados revelados pelo desenvolvimento do roteiro fílmico. O plano seguinte com imagens e sons de chuva contrapõe-se à severidade do anterior, pois o fluido toma aquele universo e parece lavar os prédios que vivem ao redor do homem idoso e que não se abrigam nem da água que cai do céu e nem da noite com sua mansuetude e mistério. É neste desenrolar de um tempo lentificado em que há um explícito afastamento de qualquer ideia que se aproxime de um desejo narrativo de contar-se por ação dramática. Aqui a opção é outra. O foco neste filme é aproximar-se de uma contenção dos gestos e de um movimento que busca a contemplação e, sendo assim, é oportuno que este olhar que se lança ao mundo (personagem) e à obra (eu, espectadora), simultaneamente, priorize o fenômeno de aparecimento em si e a banalidade. Essa contenção no mínimo, no detalhe.

Banalidade, como já foi dita, impregnada pela contaminação da lógica industrial e maquinica. Expressa nas ações cotidianas e refletidas no esvaziamento de sentido. Todos os planos formados nesta sequência do apartamento são planos estáticos, ou seja, a câmera parada fotografa o ambiente e os cortes acontecem numa certa cadência, mas, no entanto, eles obedecem a uma lógica interna que tenta apresentar o abrigo de Expedito no

---

<sup>47</sup> O que chamo de sutil emudecimento é esta opção por um silêncio não imposto, mas trazido para a tela pelo personagem.

detalhe, trazendo um topos afetivo formado por objetos, presenças e ambientação. E me parece aqui que esta opção é para indicar que a atenção aos gestos, à materialidade dos objetos e ao ambiente concreto deve ser soberana e que, conseqüentemente, a observação deve privilegiar a relação homem e espaço. É interessante também apontar que há uma nítida diferença em relação ao comportamento da câmera na rua durante as caminhadas e dentro de casa. No primeiro, ela encontra-se solta, fluida, acompanhando o movimento, o deambular do corpo antropomorfo. Testemunha-se constantemente essa sua agitação, visto que o dispositivo cinematográfico no espaço externo das ruas insiste em dar conta de toda a movimentação da cidade. Já dentro do apartamento, como estou apontando nas últimas páginas desse texto, a postura é outra e tudo é envolvido numa estaticidade<sup>48</sup>. Essa por sua vez não diz apenas de algo vinculado à técnica do cinema, mas liga-se intimamente à condição existencial do personagem protagonista, do seu modo de vida, da sua relação com o mundo.

**FIGURA 08** –A câmera aproxima-se do rosto de Expedito, em Transeunte (2010)



**FONTE:** ROCHA, Eryk. Transeunte.

---

<sup>48</sup> O termo estaticidade é compreendido aqui como sendo uma qualidade de algo que é estático. No desenvolvimento do pensamento apresentado a estaticidade é revelada através de uma postura fixa da câmera que constrói planos parados.

É interessante observar que os gestos de Expedito se completam diante do toda uma sonoridade existente em seu entorno e também nos sons que ele emana. Estes sons marcam o novo dia, o amanhecer depois da chuva que molhou a cidade. Sons prosaicos do seu próprio ressonar, do tic tac do relógio pendurado na parede, de um sino chamado mensageiro do vento<sup>49</sup> colocado em algum lugar do apartamento, de um fósforo acendendo e do tilintar de uma colher num copo. São eles que me trazem de volta à rotina cotidiana do personagem numa série de atos cadenciados, tudo visto bem de perto numa intimidade tão grande que provoca estranhamento. Como estar tão próximo de alguém como o personagem interpretado por Fernando Bezerra? Como ser testemunha de ações tão corriqueiras que parecem ser feitas por mim, mas que não me pertencem? Depois do momento do preparo do café da manhã a câmera recua um pouco, respiro e passo a ver o personagem alimentando-se a uma distância média.

Um plano estático no calendário indica em que momento a história se ancora e logo adiante saberei a importância daquela sexta-feira, início de outubro, como o olhar fixo no calendário indica. Essa ancoragem na temporalidade cronológica contrasta com a atmosfera aiônica que impregna o filme, ou melhor, com a atmosfera errante confirmada a cada plano, a cada corte, nas sequências. Um corte seco surge como uma ruptura e mais uma vez a observação do personagem volta-se ao mínimo, no caso, a uma formiga que se encontra em cima de um prato raso colocado à mesa. Ela anda sobre a superfície do utensílio doméstico em que há um desenho floral, como se aquele fosse seu ambiente natural. Expedito acompanha essa movimentação com o dedo próximo que também desliza sobre a louça. Em seguida um super-close no seu olho traz toda uma geografia formada pela cronologia impressa na pele ao redor do seu olhar. Mas não é Cronos que é evocado no instante em que percebo a imagem. Ao contrário, nela há algo ligado outra dimensão da experiência temporal. Novamente deparo-me com os sulcos que formam sua face e marcam a passagem do tempo. Seu olho toma toda a tela como se aquela imagem, ali, apontasse para a possibilidade de uma experiência perceptiva singular, como se aquela super aproximação favorecesse ao acesso

---

<sup>49</sup> “Mensageiro do vento é um sino” é usado para melhorar a energia do local, por meio do vento. Pertencente à cultura oriental dialoga certas como o budismo e Feng Shui.

a um mundo da consciência que erige da relação entre um eu e o outro de modo que nestas perspectivas que se confrontam, se acolhem e, conseqüentemente, compartilham um aparecer de um sentido. Tal qual o pensamento pontyniano, quando este aponta o mundo fenomenológico.

O mundo fenomenológico é não o ser puro, mas o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências, e na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de umas nas outras. Ele é portanto inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha. (MERLEAU-PONTY, p.18)

Portanto quando vejo de tão perto o olho de Expedito na penumbra é como se ali houvesse uma imagem reflexa que me provoca e ao mesmo tempo me convoca a olhar o mundo de outra forma, quase como um exercício filosófico que diz que “a verdadeira filosofia é reaprender a ver o mundo, e nesse sentido uma história narrada pode significar o mundo com tanta “profundidade” quanto um tratado de filosofia” (IBDEM, p. 19). E nesse exercício de observação o olhar deve-se voltar para coisas, objetos, a princípio, sem tanto significado, ou seja, observar o mínimo e o detalhe é um comportamento adotado pela câmera e que traz em si a dissociação da relação com o mundo mais estável, das coisas dados e dos sentidos já construídos. É assim que a câmera super aproximada de *Transeunte* persegue a formiga em seu correr pela mesa. O gesto lúdico esta contido de significação, pois a ação metaforicamente prenuncia o próprio trafegar do personagem que se dará alguns planos seguintes. O caminhar da formiga potencializado pela aproximação da câmera converge para uma espécie de associação entre o seu movimento e o da figura humana que o observa e se aproxima dela com dedo. Ela anda sem rumo, às vezes realiza movimentos circulares, em alguns instantes parece trôpega e não reagem à presença da mão de Expedito.

**FIGURA 09** –Expedito observa a formiga caminhando em cima do biscoito, em Transeunte (2010)



**FONTE:** ROCHA, Eryk. Transeunte.

É importante refletir sobre o que vem a ser o mínimo dentro deste contexto estético e qual a sua implicação para o processo de transsubstantivação da percepção. Pensar o mínimo no discurso cinematográfico é relacioná-lo a um enxugamento do excesso, ou seja, a aproximação máxima com a contenção, que é a marca que deriva do encadeamento cênico<sup>50</sup>. Não há sobressaltos e nem clímax. Na constelação de filmes com os quais Transeunte se aproxima as explicações psicológicas sobre os personagens são

---

<sup>50</sup> Chamo encadeamento cênico o desenvolvimento do enredo somado à representação dos personagens. Neste sentido, aqui, as ações dramáticas reverberam um estar no mundo em que o mergulho no fluxo do cotidiano revela algo que se pode ser apelidado de neutro, ou seja, a linha da história apresenta na tela é apagaziguada em função de uma temporalidade ancorada na contemplação e na busca por outras chaves perceptivas de construção e acesso ao mundo.

abandonadas e nada é dramatizado. Comentado por Ana Amado (2006) como o minimalismo dramático, a estética do mínimo trazida à tela na obra de Eryk Rocha indica uma desdramatização da vida, da encenação<sup>51</sup>. E um dos indícios dessa atmosfera criada no filme é que ao percebê-lo, ou melhor, assisti-lo, os espectadores passam, em um primeiro instante, a questionar a que gênero (ficção ou documentário) ele pertence, visto o despojamento e a natureza híbrida da relação que o personagem estabelece com a rarefação da forma, que pode ser vista como um ensaio ou um filme experimental<sup>52</sup>, e da expressão do personagem. Aqui também não há espaço para alegoria e o personagem aponta para o não reflexivo e o silêncio. Visualizar o mínimo dentro deste bloco de sensações é também voltar-se ao detalhe, ao desapercibido, ao sem importância e esta atitude ratificada pela câmera só é possível em função e como consequência direta da postura contemplativa e da temporalidade dilatada.

A existência de planos como o da formiga e o da escavação, por exemplo, trazem consigo o desejo de relacionar e tensionar o mundo prosaico das formas concretas e o mundo interno de Expedito. Nesse imbricar o que se vê na tela parece refletir o movimento que deriva desse encontro de mundos e dentro dele ocorre uma abertura de sentido, tendo em vista que a percepção, enquanto intenção de nosso ser total, traduz e dilata a experiência de ser no mundo. Esses planos incorporam-se ao *cogitatio* do próprio fluxo fílmico e também re integram instantaneamente e insistentemente o bloco de afetos do

---

<sup>51</sup> Compreendo aqui encenação como sendo a relação entre dois corpos, o maquinício (a câmera) e o antropomorfo (do personagem, no caso, Expedito), tudo dentro de um espaço e mediado por uma experiência temporal.

<sup>52</sup> Apontar a forma e nomear de filme ensaio ou filme experimental encontra-se de modo secundário dentro do horizonte de reflexões a que este trabalho se destina a priori, visto que o mergulho aqui busca cartografar que blocos sensíveis são formados a partir da experiência da errância. No entanto, considero mesmo assim ser importante ponderar sobre que tipo de poética essas expressões nomeadas acima configuram. Sendo assim, à primeira vista pensar a ideia do filme-ensaio ou cinema experimental nos dizeres do teórico Eissenstein, é aproximar-se em certa medida de um modo de expressão cinematográfica que traz consigo uma aura errante, visto que o elemento processual é prerrogativa constituinte da sua natureza. Neste caso, a obra fílmica encarna em si o desejo de ser instável, efêmero e movente permanentemente. Nela figuras de linguagem como a metáfora e a metonímia, por exemplo, são fundamentais e integram a sua escritura e tudo que adentra a imagem é ressignificado ganhando uma outra relação com o mundo. Já dentro do contexto do que se chama cinema experimental pode-se também fazer uma inferência similar, pois o que vem a ser experimental alimenta-se, sobretudo, da experiência e da relação cinemática no tempo e no espaço. Esse estilo de pensar e fazer cinema constrói-se a partir da ideia de ruptura com os códigos lingüísticos vigentes, pois o apresentado ali se propõe sempre a se tornar diferença em relação ao instituído. O cinema experimental tende a estabelecer uma diálogo estreito entre várias expressões artísticas, diluindo as fronteiras, bem como apresentar uma obra fronteira

universo do personagem. É por isso que estilisticamente os planos seguem a mesma coreografia<sup>53</sup>: primeiro homem ao centro, segundo contemplação da natureza e terceiro observação de cenas que ocorrem na paisagem externa ao apartamento do protagonista. Parece, em determinada altura do entrelaçamento de olhares e planos, que a significação resultante deles sustenta-se, antes de mais nada, pela congruência entre o visível e o sensível, apreendidos por uma multiplicidade de corpos que se encontram no acontecimento do evento cinematográfico, ou seja, na sua exibição, tendo em vista aqui que se parte da ideia de que as vidas encenadas são incorporadas no momento em que elas são apresentadas ao espectador e este são afetados pelas mesmas. São estes os fios tecidos no contato com o filme e que apresentam a constelação de afetos do primeiro bloco narrativo de Transeunte. É esta a experiência perceptiva provocada em relação, seja ela entre os planos, seja ela entre o olho que testemunha.

É ora a aderência do percebido a seu contexto e como que sua viscosidade, ora a presença nele de um indeterminado positivo, que impedem os conjuntos espaciais, temporais e numéricos de se articularem em termos manejáveis, distintos e identificáveis. E é este domínio pré-objetivo que precisamos explorar em nós mesmos se queremos compreender o sentir. (MERLEAU-PONTY, p. 34)

Na dobra formada pela intersecção e relação dos planos, ou seja, no sistema eu-outro-mundo a aparição trazida pelo pólo mundo é mediada nestas sequências pela presença da máquina, quer seja ela uma escavadeira, uma televisão ou um automóvel, tudo é instável e as imagens não apresentam profundidade de campo, depois do foco o fundo mostra-se borrado sem definição e esta qualidade da imagem parece refletir a característica do personagem de preferir a superfície, o contato com a materialidade sem desejos de mergulho, sem questionamentos, sem a transcendência resultante de uma possível relação com os objetos. O contato com o objeto de forma direta sem mediação é expressa neste aparecer da imagem. Expedito encara de perto, recorta bem o que pretende observar e não se interessa por nada

---

<sup>53</sup> Chamo de coreografia uma certa repetição de naturezas de planos que há neste filme e que formam um plano sensível do qual se estabelecem as relações. Nesta dança de sensações as recorrências formam um anteparo para a experiência estética que se forma a partir dela. Coreografia aqui assume o sentido de movimento ritmado, compostos por passos e que apresentam determinada significação quando pensada no conjunto. É assim que quando o personagem entra em casa formam-se estes planos em que a observação da câmera, que é também o olhar de Expedito, volta-se ao prosaico, por exemplo.

além dele e do que esta em close para mim. É assim também que ele acompanha o trabalhador da construção civil que carrega algo e caminha sobre o terreno pedregoso localizado vizinho ao prédio do observador solitário. A similaridade plástica das duas imagens (a anterior da formiga e a do homem trabalhador) conota a tese central do filme: o movimento dos corpos flagrados pela câmera desenha um trajeto repleto de instabilidade, movimento, errância.

A errância de *Transeunte* esta contida de modo potencializado na forma fílmica, o filme-ensaio, como apontado anteriormente, no modo de vida, na existência construída - que advém da relação do corpo do personagem com a câmera - e no caráter passageiro, fugidio, em que se relacionam os planos. A errância é sentida a todo o instante na película. A temporalidade impressa nela traz isso de modo latente, pois na contemplação a *hecceidade*<sup>54</sup> do ser transcende-a com um excesso sempre emergente, um hiato criado no ente entre a atualidade do seu próprio presente e o seu possível vir a ser. A experiência temporal construída a partir e dentro do filme é a expressão de uma cisão interna do ser, “o rasgão pelo qual este, diferenciando-se, se faz outro, para, nessa sua alteridade – explicitando o seu conteúdo interno, as suas virtualidades latentes, mas persistindo como o mesmo – se retornar e constituir como ser, uno-múltiplo” (FARIA BLANC, 1998, p. 46).

A errância do filme apresenta-se de múltiplas maneiras. Traduz pelo estado enlutado do personagem, por seu olhar contemplativo, seus silêncios e seus gestos, já que todos esses elementos enumerados são indiciais de uma condição existencial errante encarnada pelo personagem. Dentro desse contexto há ainda a opção do mesmo por caminhar pelas ruas do centro. Não é a toa que a ambientação do filme seja o centro de uma metrópole. Na paisagem trazida à tela o espaço é a materialização da existencialidade da vida encenada pelo ator Fernando Bezerra, pois os quadros mostram um local tomado por um presente esvaziado, como é o caso das ruas que conduzem ao prédio dele, mas também nele está contido uma possibilidade de futuro ainda

---

<sup>54</sup> Hecceidade aqui é entendida partindo da compreeensão de Deleuze e Guattari como sendo individuações sem sujeitos e associando-o ao conceito de devir também alinhavado pelos dois autores em *Mil Platôs*. (...) como um devir não tem sujeito distinto de si mesmo; mas também como ele não tem termo, porque seu termo por sua vez só existe tomado num outro devir do qual ele é o sujeito, e que coexiste, que faz bloco com o primeiro. Sendo assim, o que o caracteriza como sendo único e individual dá-se numa espécie de devir- singularidade.

incerto e talvez improvável. É por isso que há a recorrência do plano do terreno em construção. Esse espaço traduz essa ideia metaforicamente de uma terra que está sendo mexida para virar algo que não se sabe com precisão o que é. A obra inacabada, na realidade, recém-iniciada, indica não apenas a transformação de um lugar, mas também a de um homem. Mudança que carrega consigo a abertura para algo singular. É por isso que ele contempla da janela a paisagem mutante ao seu redor. Naquele momento tudo parece estar rodeado de transitoriedade e de alguma forma isso o apazigua um pouco, pois há nele também esta sensação. Ele olha pela janela, eu olho para ele contemplando e este circuito de percepções parece movimentar-se o tempo inteiro. Volto com a câmera para o seu rosto de perfil novamente em primeiríssimo plano e o som da sua respiração junto ao tilintar do mensageiro do vento e ao ruído grave e longínquo da máquina escavadeira forma um novelo de significados.

De modo subjetivado a máquina cinematográfica incorpora o desejo do narrador de esmiuçar o terreno em que está acontecendo a obra. Ele examina com movimentos distintos e a câmera mergulha no local registrando toda a dinâmica efervescente impregnada na obra, quer seja pelo vai e vem dos operários ou ainda pelo trabalho da escavadeira que revolve incansavelmente a terra. Em contraponto a isso dois planos seguintes são estáticos e a figura humana do protagonista toma o quadro todo cochilando ou desperto olhando para o vazio.

**FIGURA 10** –Câmera enquadra em primeiríssimo plano detalhes do corpo do protagonista, em *Transeunte* (2010).



**FONTE:** ROCHA, Eryk. Transeunte.

Neste bloco do filme surge o personagem limpando um pequeno rádio de pilha, objeto que irá acompanhá-lo em vários momentos. Esta ação de cuidado com o aparelho vai ser melhor compreendida no decorrer da história. No entanto, aqui, todo um rito é construído em torno do objeto. Ele limpa, coloca as pilhas delicadamente, fecha o compartimento, que armazena os cilindros que convertem energia química em elétrica, e liga-o. Ao ouvir a música do rádio pela primeira vez o personagem reage de forma mais explícita à estimulação externa. Seu pé acompanha o ritmo da música batendo cadenciadamente. O aparelho traz ao mundo dele novas experiências e ele passa a ser afetado e responder a esta afetação que ora é da música, ora é da narração jogo de futebol. Sua cabeça também “dança” ao som de uma música do cancionário brega que traz em seus versos frases que falam sobre término de relação, de saudade e lembranças.

O primeiro bloco do filme traz em si as várias chaves que serão acionadas ao longo de toda a trajetória que se acompanha na tela. Primeiro esta relação de tensão entre o mundo do apartamento e o externo, depois a observação dos detalhes, a insistência na contemplação e o olhar vazio sobre o mundo. Exedito transita entre esses espaços e joga no mundo seu olhar sobre eles. É a relação entre os dois contextos, o da casa e o do centro do Rio

de Janeiro, que também alinhava a aura errante do filme, bem como as outras questões já mencionadas.

Já é dia e depois de descer pelo elevador antigo o personagem volta à paisagem anterior dos muros da construção e a partir daí novamente inicia uma espécie de jornada errante pelas ruas da cidade. Só que aqui a errância assume outras feições. Se a princípio ela é pensada como um caminhar ou viagem sem destino, na trajetória de Expedito ela é ressignificada, pois a ela agregam-se o luto, o anonimato e a experiência da percepção tangenciada pela máquina e por objetos do cotidiano.

Enquanto estou abatido por um luto e entregue ao meu sofrimento, meus olhares já erram diante de mim, interessam-se sorratamente por algum objeto brilhante, recomeçam sua existência autônoma. Depois deste minuto no qual queríamos encerrar toda a nossa vida, o tempo, pelo o tempo pré-pessoal, recomeça a se escoar e arrebatada, senão nossa resolução, pelo menos os sentimentos calorosos que a sustentavam. (MERLEAU-PONTY, p. 125)

É este olhar que escoar e que resiste a integrar-se de modo instituído que acompanha o transeunte pelas ruas, pelo metrô, no posto da previdência social. Ele só se interessa, só é desperto na sua curiosidade pela construção, edificação localizada ao lado seu prédio, e pelo que é movediço. É por isso que seu interesse é reiterado várias vezes quando ele entra em contato com o terreno vizinho. Já dentro do metrô ele olha os rostos dos passageiros, acompanha seus gestos, mas desliga-se ao mesmo tempo dele quando evita ouvi-lo e prefere escutar seu programa jornalístico pelo rádio. No espaço apertado do transporte sobre trilhos são as figuras femininas que lhe chamam a atenção, ora uma jovem com um filho no colo entra em close sob seu olhar, em outro segundo é uma jovem que abraça suas próprias mãos. Na transição para a sequência seguinte são os rostos de senhoras que são enquadrados por ele. Planos aproximados de documentos como uma carteira de identidade e a carteira de trabalho da previdência social dão pistas do local em que se encontra o personagem. Sonoramente o barulho das máquinas de escrever e vozes burocráticas ditando números também completam a informação. Naquele lugar Expedito Silva Soares - de 65 anos, filho de Metilene Silva Soares, morador da Rua Ubaldino do Amaral, 250, apartamento 807 - lhe é concedido o benefício da aposentadoria.

**FIGURA 11** – Personagem caminha pelas ruas do centro do Rio de Janeiro, em *Transeunte* (2010)



**FONTE:** ROCHA, Eryk. *Transeunte*.

A sequência seguinte (figura 11) é bem emblemática para o contexto do filme. Traz o personagem em plano médio na calçada em meio à multidão de pessoas que andam rapidamente. O olhar do protagonista mostra-se distante e parece não se incomodar com o vai e vem que divide o passeio público com ele. O rádio de pilha encontra-se ali como extensão do seu corpo e dos fones de ouvido escuta-se um programa sobre relacionamentos, espécie de quadro de auto-ajuda que fala sobre relações amorosas apontando soluções, problemas em tom de aconselhamento. Quando a estação radiofônica é sintonizada ouve-se o locutor falando sobre “uma postura do ser humano de rotular, carimbar, catalogar, nomear tudo”. Essa fala do apresentador do programa converge com um ideal que o filme constrói: a busca por uma experiência singular no mundo passa por uma esteticidade na relação com os objetos e, simultaneamente, pousa o desejo num estado da relação sujeito objeto em que as coisas ainda não foram nominadas, ou seja, o que o locutor evoca enquanto pensamento e condição existencial é o pano de fundo que ancora *Transeunte*. Neste sentido a intencionalidade com a qual a consciência lança-se sobre o objeto produz um conhecimento de mundo singular e este

deve ser constituído a partir de uma percepção sensível que diz de uma subjetividade que é acionada a partir do instante em que o fenômeno acontece. Esta postura fenomenológica diante dos objetos reconhece as camadas que o envolvem e também traz a sua identidade. Diante do exposto, quando o locutor fala em tom crítico, quase que desaprovando “a característica do ser humano em nomear tudo” ele, sutilmente, dá pistas para pensar dentro do contexto fílmico uma proto-filosofia do conhecimento que prescinde da experiência estética. No campo sensível, que é alicerçado nestes planos, três formas de percepção do objeto apresentam-se: a que diz da relação entre a parte e o todo, a identidade que se constrói na multiplicidade e àquela que se beneficia no jogo entre presença e ausência.

No passeio público Expedito a princípio fica parado no meio dos transeuntes. Parece querer de alguma forma conter aquele fluxo. Ele também não responde àquelas presenças, como se estivesse distante. Mas em seguida, anda num ritmo próprio, parece querer marcar seu tempo diante da multidão. Seus olhos estão preenchidos de um vazio, e esse talvez venha do fato dele ter sua identidade apagada, dele ser um anônimo. O personagem não fixa o olhar em nada e não responde às presenças humanas que circulam ao seu redor. Os seus olhos não esboçam nenhuma sensação, nem felicidade, nem tristeza, nem calma e nem contentamento. Olhos que vagueiam no mundo. Olhos caminhantes, como o corpo de Expedito, que se encontram num estado anterior à construção de pensamentos, que não contêm expectativas, promessas e temores. Olhos que apresentam um corpo caminhante que se nutre não da meta, do desejo de chegar a algum lugar, mas ao contrário, alimenta-se do caminho, do que se vive, testemunha-se e encontra-se na travessia. É assim que ele caminha para a câmera em plano médio com o fundo borrado, com fones de ouvido ligados num programa de rádio. Seu deambular tem uma coreografia exclusiva, anda-se num pé e noutro e o resto do corpo responde nesse vai e vem. Essa fisicalidade do corpo que anda é essencial para a compreensão deste sujeito que percebe e que está situado dentro de um contexto formado por tempo e espaço específicos.

A percepção do mundo que se dá no fluxo do movimento empreendido pelo personagem passa pela perspectiva dele e que responde aos estímulos

sensoriais que atingem os objetos e ele próprio – os sons, a luz, etc. Sendo assim, perceber a errância do filme é perceber o corpo como sujeito e objeto, tornando-se corporificado, incorporado e, em certo modo, este mundo constituído pelo filme não faria sentido se não houvesse a criatura corpórea que observa. O corpo que caminha no mundo acolhe a expressão subjetiva resultante da relação sujeito objeto. Para tanto, o que vejo do mundo no portal aberto por Transeunte passa pela expressão corpórea do recém-aposentado que me conduz e me apresenta à construção desse mundo. A experiência dele passa a ser a minha em determinado instante do filme e isso promove uma certa fratura com relação às posições instituídas. Dentro desse bloco sensível infere-se que a subjetividade representada aqui pelas imagens e acima de tudo pela câmera que assume o olho do personagem prescinde de um corpo, ou melhor, da incorporação da subjetividade, de uma intencionalidade e da errância. Há nessa altura do filme um comportamento da câmera que microscopicamente observa a geografia humana que compõe o ambiente. A princípio ela enquadra rostos e em seguida partes do corpo, como a mão de um senhor idoso sentado num banco de praça ou a parte dos seus cabelos.

Sozinho o personagem vai revelando seus hábitos e sua rotina em meio ao anonimato. O que viria a ser essa experiência de ser anônimo dentro do mundo costurado no filme? Ser anônimo traz em si a possibilidade de se pensar o eu no mundo a partir da experiência vivida através de um apagamento entre outras pessoas, pois o anonimato é justamente a supressão de uma identidade, ideia que dicionaristicamente está ligada ao campo semântico que indica sem assinatura, sem nome. A experiência do anonimato é mais um dos pontos que convergem com a associação da ideia de elaborar, via mundo fílmico, um projeto ontológico que visa ter acesso ao mundo das essências, tal qual preconizava o ideário fenomenológico de base husserliana. Como anônimo talvez surja a brecha para a eclosão desse encontro com as coisas mesmas, visto que há uma espécie de desnudamento das identidades fixas, das posições instituídas e regulares. Ao contrário, no anonimato a fluidez de ser como um todo, de pertencer a uma totalidade dispersa, favorece a reconstrução de sentido a partir de um contato direto com o objeto. Contato viabilizado na experiência caótica que vem da multidão e da não identificação

do personagem com aquele outro que se coloca na coletividade junto a ele, ou seja a sua não-diferenciação promove uma expressão de caos e isso favorece, através da dobra promovida via sua condição de anônimo, a dissociação com o mundo e em seguida a construção de um outro modo de percepção e de preenchimento de significado. Submeter a experiência de elaboração do sentido por meio de acúmulo e reorganização de experiências sedimentadas dialoga com o pensamento de Merleau-Ponty<sup>55</sup> quando ele revisa os preceitos da fenomenologia traçada na sua obra seminal *Fenomenologia da Percepção*. Articulando este mergulho de Merleau-Ponty com o universo fílmico pode-se dizer que os dados visuais produzem um mosaico de sentidos que serão impregnados no olhar do personagem caminhante. É por isso que ele para em vários momentos do seu percurso pelo centro do Rio de Janeiro. Há neste ato um desejo de tentar se diferenciar da multidão e de tentar escapar a ela lançado-lhe um olhar diferenciado. Esse está impregnado da sua própria existencialidade e nutre-se também do que lhe é dado em configurações presentes.

No início do curso, Merleau-Ponty rejeita a análise intelectualista da subjetividade (que antepõe a toda experiência vivida uma apreensão conceitual) em favor da descrição da consciência como primordialmente inserida no sensível. Conforme tal descrição, as capacidades conceituais subjetivas se ordenam sobre os processos anônimos da vida sensível, os quais impõem restrições gerais para o posterior estabelecimento da subjetividade. (FERRAZ, p.100)

É no meio da multidão que ele executa coisas da sua vida cotidiana, como alimentar-se num restaurante popular que vende pratos feitos ou sentar-se no banco de praça para observar o ambiente e os passantes. Com relação à imagem trazida à tela, observa-se que ela, ao contrário do que seria o modo mais clássico de representar a ideia de um ambiente cheio de pessoas utilizando planos aberto e conjunto, vai apresentar planos muito próximos enquadrando rostos de várias pessoas que dividem o ambiente com o

---

<sup>55</sup> A revisão da análise fenomenológica realizada por Merleau-Ponty a partir da sua própria obra, sobretudo, a *Fenomenologia da Percepção* parte em princípio de um curso ministrado por ele nos anos de 1954-1955 no Collège de France. Intitulado “A instituição” o curso volta-se à construção do sentido a partir das suas manifestações tanto na vida animal quanto no campo do conhecimento teórico. A instituição aqui é compreendida como processo de ordenação de fatos anterior à apreensão conceitual. (FERRAZ, 2009, p. 100)

Expedito. Esses rostos aparecem de modo rápido e reincidente, os planos se repetem, ou seja, há nesse contato com a multidão nos espaços de passagem que são a praça pública, o metrô e a calçada, por exemplo, um desejo de se apreender a presença humana, dando-lhe centralidade, portanto. É assim que o olhar do protagonista cartografa tudo.

No meio dessa espécie de documentação do ambiente e da sua geografia humana, figuras femininas acompanhadas de crianças chamam-lhe a atenção, segundo a mise-en-scène acionada pela câmera subjetivada. Nestes planos há toda uma observação diferenciada que cria um clima de sensualidade na imagem, pois pedaços do corpo como a boca, o colo, o busto, os olhos ou as mãos são postos em evidência, tudo associado à ideia da cotidianidade trazida pelo somatório da gestualidade, da temporalidade e da espacialidade. Esse traço de sensualidade contido em determinados momentos desse processo de observação do mundo empreendido pelo personagem indicam que na relação estabelecida com este universo algo da ordem da sedução, que passa essencialmente também pela sensação e sensorialidade, causa-lhe afectação. Como consequência pode-se inferir que o contato, a gestualidade e a afectação que visam à constituição de sentido é aportado pela manifestação dos instintos primários. Depois de afetado por aquelas presenças femininas um plano rico em significação poética é trazido à tela. Ele está parado numa esquina e eu o acompanho em três giros de 360° ao redor do seu corpo, do seu rosto e nuca, sobretudo, muito próximo. Ali a câmera parece querer realizar uma radiografia do personagem. Mais uma vez um contraponto é instalado, já que os planos seguintes mostram cenas de casais de mãos dadas andando pelas ruas. Os pares são formados por homens da sua faixa etária e essa identificação com aqueles transeuntes acentua sua sensação de solidão. É como se os casais trouxessem à consciência dele o dado de que o mesmo está sozinho, a percepção do eu e do outro neste instante coloca-o diante da sua própria existência.

A sensação de solidão passa também pela camada sonora que acompanha a imagem. Nela escuta-se uma música extra-diegética, cantada em tom melancólico que traz os seguintes versos: “meu amor é bem maior que o mar. É bem maior que o mar do meu desejo. É bem maior que o mar e o céu

azul. Azul. Maior que a dimensão da minha vida. Maior. Maior do que tudo que vejo, por isso, volta amor. Por isso volta amor”. O que a canção ratifica diz de uma experiência amorosa frustrada e também fala de alguém que foi abandonado e que ficou com a dor de ter um amor desmesurado não correspondido. Na cadeia de significação construída dentro do filme, primeiro o personagem é afetado pela presença feminina e em seguida no seu anonimato dentro da multidão a sua condição de estar sozinho é evidenciada quando ele percebe a presença de pessoas acompanhadas e que passam diante de seus olhos. Nesta sequência a música torna-se protagonista e de algum modo percebe-se que este recurso estilístico foi mais adiante reutilizado por Eryk Rocha quando ele utiliza-se da ferramenta sonora como ponto de partida para a experiência fílmica, como o caso *Jards*, filme de 2012 que acompanha a produção de um disco do compositor Jards Macalé. Apesar da narrativa ter como matéria-prima o universo musical do artista, há uma tentativa similar a de *Transeunte* de criar processos de significações singulares pautados por experiências perceptivas que passa pela associação do olhar com a fluidez nascida de múltiplas sensações, como estranhamento, ensaísmo e solidão.

*Transeunte*, apesar de conter uma disposição que envolve uma trajetória linear no que diz respeito à apresentação da cotidianidade de Expedito, fratura o desenho temporal da escritura fílmica, visto que há toda uma diluição de uma cronologia inscrita em direção a uma abertura que potencializa a duração, viabilizando assim um outro modo de entrada no mundo via percepção. Há no filme uma fruição que diz do movimento somado à temporalidade e à presença do sujeito-da-câmera. É deste modo que acompanho o vagar de Expedito pelas ruas. É com esta temporalidade fugidia e por que não dizer errante, que sigo os passos dele sem saber para onde e, despida de qualquer objetivo mais pragmático, sigo com ele e sou afetada por seus passos e pela sua não-direção.

Durante a caminhada sem rumo vejo os manequins, tal como Expedito que para diante de uma vitrine de uma loja que vende esses objetos e passa a observá-los. Esses protótipos de corpos humanos e sem expressão parecem insistir em encarar a ele e a mim (pelo olhar da câmera). Há uma espécie de cumplicidade na troca de olhar entre o caminhante e os objetos. Aqueles

objetos parecem destituídos de vida e suas expressões faciais não passam nenhum sentido.

**FIGURA 12** –Expedito caminha pelas ruas, em Transeunte (2010)



**FONTE:** ROCHA, Eryk. Transeunte.

Ando com ele até o anoitecer. As ruas, antes cheias e repleta de sons, tornam-se silenciosas e vazias. Um clima de isolamento funda-se ao ambiente a partir da escuridão e isso acaba acentuando a solidão do personagem. Ele caminha sozinho nas ruas desertas. O deserto da sua alma encontra-se com o da ausência de pessoas, de movimento e sonoridades. A imagem que aparece é composta de um contraste entre as zonas de claro e escuro, entre as sombras e os pontos de luz. A penumbra imprime uma aura enigmática, quase fantasmagórica e com ela tem-se a sensação novamente de indicernibilidade. Perguntas, àquela altura, surgem: para onde ele estaria indo? Porque ele estaria caminhando a noite? Qual o objetivo do trajeto? Sem respostas, continuo a entrar cada vez mais no universo fílmico que tende a estabelecer uma relação aleatória, que flerta com a dissociativa, entre as sequências à medida que se mergulha na vida do personagem. Cada vez mais os planos vão às bordas da experiência, dado o nível de abstração de cada um deles. É aí

que reside o fato da aura errática do filme congregar-se ao próprio trânsito interno, à própria cadência e lógica interna da relação entre os planos.

À medida que a fluidez vai tomando conta da narrativa o personagem vai empoderando-se da sua própria existência através das inúmeras fraturas que acontecem ao longo do caminho e dos processos de ressignificação que são dados quando ele estabelece o contato e a afetação entre o eu e o outro ou ainda entre o eu e outro mergulhado no mundo. As fraturas dizem respeito, sobretudo, as “ruminações do olhar”<sup>56</sup>, aqueles instantes que significam no ser que o ato de olhar de um vidente indica a visão do visível no interior do próprio visível. Para tanto, haverá doravante a fissão do ser: no interior do sensível, um sensível se põe a ver outro sensível, vê-se vendo.

Agora, talvez, se sinta melhor tudo que essa palavrinha carrega: ver Há aí um certo modo do pensamento ou da presença de si: é o meio que dado de estar ausente de mim mesmo, e assistir dentro a fissão do Ser, ao término da qual, e só então, me fecho sobre mim. (MERLEAU-PONTY, p.81)

Seguindo o pensamento merleau-pontiniano apresentado acerca da pintura e articulando este dentro do campo cinematográfico e, mais especificamente, no universo de *Transeunte*, posso dizer que, aqui, o cinema é a transubstanciação do sensível, passagem da carne do mundo na carne do cineasta para que dela se faça presente um novo visível, o quadro fílmico, visível do visível, feito por um vidente que participa da visibilidade. Assim sendo, a fratura indica em passagem o nascimento para o mundo, tendo em vista que nascer é tornar-se visível, bem como o nascimento é sinônimo de dar a luz. O mundo nasce para Expedito quando ele caminha, cartografa, radiografa milimetricamente os objetos, os homens, as mulheres e as crianças. Quando ele observa sem colocar nenhuma questão anterior, sem pretender nada ele possibilita a eclosão de sentido nesta relação sujeito e objeto. Sua postura assemelha-se de algum modo ao eu-lírico do poeta Carlos Drummond de Andrade no texto A procura da poesia, acima de tudo nos versos:

---

<sup>56</sup> O termo ruminação do olhar é tomado de empréstimo do pensamento merleau-pontiniano acerca da pintura e da característica desta expressão artística como sendo uma filosofia figurada da visão. A expressão é apresentada em *O Olho e o espírito* (2002).

Não recomponhas tua sepultada e merencória infância.  
Não osciles entre o espelho e a memória em dissipação.  
Que se dissipou, não era poesia.  
Que se partiu, cristal não era.  
**Penetra surdamente no reino das palavras.**  
**Lá estão os poemas que esperam ser escritos.** (grifos nossos)

Esse campo sensível trazido por Drummond diz de uma pré-disposição no ato da criação do texto literário. O fazer poético e o encontro com a sua matéria-prima trazem dentro de si uma relação com o presente, com a contemplação - Chega mais perto e contempla as palavras. Cada uma tem mil faces secretas sob a face neutra (...) -, com a disposição superlativa de encontrar o outro e nesse encontro ver nascer no visível a ideia, essa constelação provisória e aberta, e conseqüentemente o sentido criado com o anteparo da experiência. O caminhar possibilita a ele estar no coração do mundo, no espaço em que as coisas estão em estado de efervescência em função do movimento constante. É por isso que ele anda a cidade e é por isso também que ele prefere o silêncio e o não-diálogo verbal, pois no processo de construção de significado são seus olhos e o movimento do seu corpo que lançam diálogos sobre o mundo. Seu olhar inquire, investiga, duvida e direciona.

**IMAGEM 13** –Num plano detalhe, super aproximado, a câmera observa Expedito dormindo, em *Transeunte* (2012)



**FONTE:** ROCHA, Eryk. Transeunte.

Seu corpo torna-se não uma parte de si, mas transforma-se em objeto, como qualquer outro objeto no mundo. Ele é composto de uma exterioridade, de algo que estar fora e a câmera ratifica isso a medida em que se aproxima dele e tenta captá-lo com todas as suas nuances, com todos os seus detalhes, minimamente e silenciosamente. A materialidade do seu corpo o situa no mundo e ela é bem maior do que a sua biologicidade, ou seja, ela não responde apenas pelo sistema orgânico bioquímico. Ela é mais que isso, pois, entre outras coisas, a subjetividade se expressa através do corpo. Pensar o corpo para além de uma questão objetivista e cartesiana que o considerava como um mero objeto no mundo, a visão clássica que Merleau-Ponty vai chamar de objetivista e sobre as quais assenta as coisas isentas de valor, de sentido e de significado, conforme ele afirma. (MATTHEWS, 2010, p.58)

Não, a corporeidade é maior que isto e ela traz para si a errância e a movência que vem da relação viva e se expressa através e no veículo em que habito. Pensar o corpo dentro dessa perspectiva subjetiva é dizer eu sou o meu corpo e o meu corpo sou eu. E é assim que o corpo de Expedito se apresenta no mundo. Ele vem com a presença da câmera marcada por planos próximos, por seu constante deslocamento e pela coreografia do seu caminhar. Esse trânsito encenado através do corpo caminhante abre as chaves do vivido da própria experiência do personagem e da sua imersão no mundo sensível sem a

prerrogativa de anteparos. Corpo desejante materializado por gestos que através dos ritos cotidianos.

Ser um sujeito incorporado é, portanto, ser ativo, com necessidades que motivam ações e em relação às quais, elementos do ambiente ao redor adquirem significado. É ser no mundo que constitui assim, em parte, o mundo próprio: ninguém cria as coisas do mundo, no sentido de trazê-las à existência, mas são necessidades e pensamento que se tem sobre o mundo, enraizados na natureza do sujeito enquanto organismo biológico, que dão uma unidade de sentido a esses objetos, fazendo deles um mundo singular. (MATTHEWS, p.76)

É assim que, como disse acima, cada vez mais o diretor vai experimentando através das imagens. Planos picotados com a câmera super aproximada surgem na tela, outras vezes aparecem figuras ou objetos que não estão definidos, eles surgem sem contorno. Neste sentido, ao longo da narrativa acentuam-se os planos habitados por uma desrazão, ricos em expressividade e plasticidade. Nesses quadros potentes haverá a recorrência de contrapor e ao mesmo tempo conciliar as atmosferas formadas entre a rua e o apartamento. Como é o caso, da imagem que recoloca Expedito novamente em casa depois de ter andado o dia pelas ruas do centro sem destino certo.

### 2.3 *Viajo porque preciso, volto porque te amo – a vida-lazer como potência ontológica*

**FIGURA 14** – Estrada que José Renato percorre, em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010),



**FONTE:** GOMES, Marcelo e AÏNOUZ, Karin. *Viajo porque preciso, volto porque te amo*

A figura 14, fotograma do filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010) de Marcelo Gomes e Karin Aïnouz, é representativa do mundo criado a partir da obra e será várias vezes reiterada ao longo da história. A estrada infinita que corta ao meio uma vegetação que parece ignorar a presença humana. Uma estrada que leva a lugar nenhum, que conduz ao nada, ou melhor, que cruza a transporta para uma dimensão afetiva, formada essencialmente por potências, devires, errância. A estrada é solitária, não se vê ninguém em quadro, ela tem textura, compõe com o céu, a natureza e olhar que guia uma paisagem própria. É ela que leva José Renato de si para si, naquela viagem da qual falava o poeta Carlos Drummond de Andrade em *O homem; as viagens*.

Restam outros sistemas fora do solar a colonizar.  
Ao acabarem todos  
só resta ao homem  
(estará equipado?)  
*a difícilima peligrosíssima viagem*  
*de si a si mesmo:*  
pôr o pé no chão  
do seu coração

experimentar  
colonizar  
civilizar  
humanizar  
o homem  
descobrimo em suas próprias inexploradas entranhas  
a perene, insuspeitada alegria  
de con-viver.

A viagem que José Renato faz conecta-o ao mundo, tenta resgatar, num movimento de retorno, o homem em contato com a natureza, tal qual a era anterior à modernidade. Nesse retorno ele abandona o olhar cientificizante e passa a ser regido pelas leis que ele mesmo cria sem o agenciamento de nenhuma linha de força ou de nenhuma máquina de guerra<sup>57</sup>.

Dois premissas ficam claras logo nas sequências iniciais de *Viajo porque preciso* reconhecer a geografia favorece o reencontro com a própria subjetividade; o espaço funciona como o espelho da existência e está impregnado da atmosfera errática. Narrativamente o filme é construído a partir da tentativa de elaborar uma arqueologia do local, o sertão. Em quase todos os planos há a presença da natureza. Ela por sua vez apresenta-se subjetivada pela percepção solitária e desamparada do geólogo José Renato. Em contrapartida, seu olhar positivo, impregnado do discurso científico, tenta dar conta racionalmente daquele ambiente. Na tentativa de apreender o local, ao descrever, anotar, medir e classificar, o personagem tenta entrar em equilíbrio, já que o mundo natural é apresentado, a partir da sua narração, com o *locus* da ordem e da harmonia. O processo de reencantamento da natureza é acompanhado pela dinâmica que pontua a emoção do narrador.

*Viajo* traz a história de José Renato, morador de uma cidade chamada Fortaleza, apresentada apenas como o local da memória, do que passou. Ele é geólogo, trabalha para uma instituição que está envolvida na transposição do Rio São Francisco. Sua missão na viagem é mapear o terreno em que será construído um canal. Viajando sozinho ele cruza as estradas do interior do

---

<sup>57</sup> A máquina de guerra é um conceito construído por Gilles Deleuze e Felix Guattari e indica, entre outras coisas, a relação entre o desejo e a guerra, a partir de uma linha de fuga. Ele é um conceito que tem por base a expressão metafórica e indica também a repressão que o desejo sofre em função dos agenciamentos, como o capitalismo ou o fascismo, por exemplo. "Definimos a 'máquina de guerra' como um agenciamento linear construído sobre linhas de fuga. Nesse sentido, a máquina de guerra não tem, de forma alguma, a guerra como objeto; tem como objeto um espaço muito especial, espaço liso, que ela compõe, ocupa e propaga. O nomadismo é precisamente essa combinação máquina de guerra-espaço liso." (DELEUZE E GUATTARI, 2010, p. 47)

sertão nordestino. Encontra paisagens áridas e desertas. Seu olhar não observa apenas a geografia física ele volta-se também para a geografia humana que estão no caminho, as poucas pessoas que ele encontra. Aos poucos, ele vai revelando as suas frustrações, seus lutos, suas dores. Segundo o próprio personagem, o sertão permite-lhe isso. Abre as portas para que ele consiga ir às bordas da percepção do outro e de si, estando no mundo. Fornece-lhe as chaves para viver a experiência da errância, perdendo-se no caminho, saindo da rota, reinventando o seu próprio olhar. É deste modo que as primeiras imagens surgem na tela. Estamos no escuro, ele e eu, enquanto espectadora. Ali vive-se a experiência da solidão não há ninguém ao redor, a não ser ele mesmo e é por isso que ele recorre à voz off para externalizar suas impressões, esse recurso é uma espécie de projeção dele mesmo.

A estrada escura indica que é noite e a ausência de tráfego acentuam a impressão de solidão, mas o dado mais forte que traduz esta sensação é a canção que está tocando no carro, a música *Sonhos*<sup>58</sup>. Os versos dizem o seguinte:

Tudo era apenas/ Uma brincadeira/ E foi crescendo/ Crescendo, me absorvendo/ E de repente eu me vi assim/ Completamente seu.../ Vi a minha força/ Amarrada no seu passo/ Vi que sem você não tem caminho/ Eu não me acho/ Vi um grande amor/ Gritar dentro de mim / Como eu sonhei um dia... Quando o meu mundo/ Era mais mundo/ E todo mundo admitia/ Uma mudança muito estranha/ Mais pureza, mais carinho/ Mais calma, mais alegria/ No meu jeito de me dar...Quando a canção/ Se fez mais forte/ E mais sentida/ Quando a poesia/ Fez folia em minha vida/ Você veio me contar/ Dessa paixão inesperada/ Por outra pessoa.../ Mas não tem revolta não...

Os versos da canção já dão pistas sobre o que envolve o personagem, pois ele fala de uma desilusão amorosa e do término de uma relação. De um mundo desfeito depois de uma separação. Da experiência amorosa que toma a própria existência que o impregna de uma atmosfera que já não é mais ele, mas que também não é o outro, no caso, a Galega. Estar diante de uma música que vem do som de um automóvel, ver uma estrada e ter a impressão de que o personagem está numa viagem aponta para a ideia de que aquele filme pode ser um *road movie*, já que estes são os elementos mais recorrentes neste gênero.

---

<sup>58</sup> A música *Sonhos* é de um compositor brasileiro chamado Peninha e foi um sucesso popular do final dos anos 70.

O gênero audiovisual batizado como *road movie* ou filme de estrada tem com matriz a ideia da viagem, de cruzar espaços através de um automóvel. Para alguns a reflexão acerca do gênero possibilita articular uma perspectiva histórica, tal como aponta Rick Altman. Para o teórico americano, o que chama a atenção nestes filmes é o fato deles estarem vinculados de maneira evidente a um processo sócio-político que reflete na forma como o discurso fílmico é construído. A partir das suas palavras, tem-se que o que mais o mobiliza refere-se ao caráter “adjetivo” ou “substantivo” que pode ter um gênero em razão de seu momento histórico, com todos os fatores aí envolvidos. Altman aponta a importância no caso do cinema americano dos personagens dos *road movies* percorrerem a costa Oeste, fato que lhes garantiria o reencontro com a identidade americana e a retomada de uma constituição histórica. Esta perspectiva que aponta o caráter adjetivo ou substantivo de um gênero em determinado momento de sua história, permite uma ampla abertura para a compreensão de objetos recentes ou ainda pouco estudados, como, por exemplo, os *filmes de estrada* e, eventualmente, algumas de suas variações ou subconjuntos, como os *bike movies* e os *taxi movies*. Neste sentido, as matrizes do *road movie* muitas vezes não se explicam segundo os padrões dos Estados Unidos, país considerado por muitos pesquisadores como o lugar de origem desse gênero. Para David Laderman, por exemplo, o *road movie* surge como uma manifestação dinâmica da fascinação da sociedade americana pela estrada. Nos Estudos Culturais, algumas perspectivas mostram que o filme de estrada reflete, de algum modo, as noções de identidade e nacionalidade e algumas de suas estratégias trazem esses conceitos à tona. A viagem é colocada como o “veículo” que respalda a busca identitária, que reflete num primeiro momento o debate sobre a existência de uma nova estética do cinema e posteriormente a discussão em torno da inclusão do cinema periférico na Grande Indústria, como é o caso das produções brasileira e latino-americanas.

A discussão proposta aqui parte para pensar a materialidade fílmica a partir de outras chaves de compreensão, como a dimensão ontológica e de como o discurso fílmico absorve a experiência errática convocando a uma relação estética entre o eu e a obra de modo singular. Sendo assim, mesmo considerando a importância da reflexão sobre o gênero nos estudos

cinematográficos, a proposta aqui é ir ao encontro de uma aura construída a partir da articulação de elementos da linguagem cinematográfica, tendo como ponto de partida o próprio fenômeno fílmico. Todas as características basilares do gênero – ideia de viagem, transformação, busca – servem para enquadrar um circuito fechado que ora dialoga, ora rompe com as relações espaço-subjetividade.

No entanto, a impressão de que estaria diante de um *road movie* numa clara referência ao gênero através dos elementos-chave, como o carro, o som e a estrada, logo é colocada em xeque, visto que em diversos momentos há um processo de abertura para uma certa fluidez na organização e formato narrativo que pode conduzir a outros tipos de modos de narrar cinematograficamente. O filme realizado por Marcelo Gomes e Karin Aïnouz é constituído de imagens com uma forte ancoragem no documentário, articulando um jogo que aproxima e incorpora ficção e o que convencionamos chamar a partir da referência do documentário clássico de linguagem documental. Apesar das estratégias fílmicas convidarem o meu olhar para perceber o processo de construção do discurso narrativo, volto para outros aspectos que estão inseridos dentro da imagem de *Viajo porque preciso, volto por que te amo*.

No deslocamento empreendido pelo personagem (considerando que o personagem, segundo a ótica deleuziana, expressa os conceitos) observa-se que o movimento tem uma dupla função na narrativa: ele não só articula a documentação do espaço feita pelo protagonista, como também mescla a ficção ao gênero documental, já que ao perceber o outro, ele aciona estratégias do documentário como o depoimento dos personagens, todos voltados para a câmera.

Um corte seco leva ao segundo plano do filme (imagem 13) em que ouvimos a voz do personagem listando e descrevendo a sua bagagem com o material de trabalho. Entre trenas, réguas, cantil, ácido clorídrico, compasso, lanternas, canivetes e máquina fotográfica ele vai mergulhando na paisagem e confessando os seus desejos. Listar esses objetos todos dá a ele a segurança de ter um aparato tecnológico que o salvará de qualquer imprevisto ao adentrar aquele espaço. Há um tom confessional que preenche toda a narrativa através da voz *off*. Esta característica também estará presente no diário de

bordo que José Renato faz relatando as suas atividades diárias e a viagem. Entre o relato íntimo e o de trabalho (institucional) o personagem vai se desnudando e apresentando questões que povoam a sua existência, principalmente, à ligada a sua perda afetiva.

“O sentimento que deixa *Viajo* é de perda. Não é apenas a confissão de Zé Renato abandonado pela mulher amada que nos comove. O desvendamento progressivo da situação e as imagens e seu ritmo vão aos poucos nos provocando uma melancolia pela perda de não sabemos o quê, não a perda de algo, mas a perda em si, irreparável e definitiva”<sup>59</sup>

O processo de luto vivido pelo personagem é a porta de acesso às fraturas existenciais – afetivas e sensoriais – incorporadas e amplificadas na experiência resultante da relação sujeito-objeto. A ausência que o atormenta, causando-lhe angústia, viabiliza que toda a percepção do espaço seja colocada a partir de uma visão plástica no qual o mundo é captado através de um olhar que busca as formas primárias, as que contêm poucos significados e muitas qualidades sensoriais como forma de preencher a sensação de ausência que ele vivencia. Voltar-se ao mundo na tentativa de reconstruí-lo é um movimento que visa alimentar a pulsão de vida que existe no personagem. Nessa dinâmica a errância consubstancia seu estado, seu entre-lugar afetivo e existencial, pois ela ao superar a relação instrumental com o mundo, vai em busca da dimensão do prazer, da curiosidade, da energia libidinal que o fará reinventar o mundo. Há em José Renato inconscientemente talvez uma busca pela experiência sensível desencadeada no deslocamento e pela percepção das intersecções entre o eu e o mundo: o vivido reconfigurando-se a partir da relação entre o mundo sensível e o mundo histórico, os intermundos (MERLEAU-PONTY, 2001, p.43). O mundo do trânsito apresenta-se a ele como instância em que, ao livrar-se do costumeiro, passa-se a fruir em direção a um processo de criador de dar significado às coisas.

---

<sup>59</sup> BERNARDET, Jean-Claude. “Viajo porque preciso, volto porque te amo – 5”. <[www.jcbernardet.blog.uol.com.br/cinema/](http://www.jcbernardet.blog.uol.com.br/cinema/)> acessado em 28/05/2011.

**FIGURA 15** —José Renato fotografa uma casal de idosos que terá a casa demolida para a construção do canal, em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010)



**FONTE:** GOMES, Marcelo e AÏNOUZ, Karin. *Viajo porque preciso, volto porque te amo*

É assim que ele “ao tentar estabelecer contato com os moradores da região”, como anuncia através do seu diário de viagem, encontra esse casal de idosos (figura 15). A família chama-lhe atenção, convoca-lhe a pensar a si através das imagens que ele capta na sua máquina fotográfica. Registra seu Nino e Dona Perpétua no seu lar, na sua casa, espaço oposto ao dele que vive em trânsito. O quadro é estático e nele observa-se as referências que compõem aquele universo. Estão num espaço sagrado da casa, a parede é coberta de fotos e imagens de santos, mas para José Renato, sagrado é o fato de filmá-los juntos. Eles aparecem silenciosos, não dialogam com o geólogo e nem tão pouco esboçam qualquer reação de alegria ou descontentamento diante dele. Na sua fala o protagonista traz dados biográficos do casal. Informa que estão juntos há 50 anos e que “nunca brigaram e nem dormiram separados”. Ali, diante dele daquele mundo composto por grandes horizontes, por cercas naturais, pela terra seca, a relação com a alteridade inicia-se. Aquele casal revela-lhe algo que o aproxima deles por diferenciação. Mas ao mesmo tempo contem o seu desejo. Ao contrário daqueles idosos ele não tem casa e nem residência fixa. Esse encontro confirmar-lhe a sua natureza errante, por oposição, mas sempre estabelecendo esta relação com a outridade. Sendo assim, infere-se que é no jogo especular, caracterizado pelo que é percebido através da experiência sensível e o que é colocado pelo olhar

da câmera que se percebe as dobras, que se encontra com a experiência que é imprevisível e que ocorre no contato com o outro. Sendo assim, estar errante é também viver caótico, pois não se pode prever o que virá a ser, não se vislumbra futuro na erraticidade, cada instante é único, indivisível e nele está contida toda a sua parcela caótica, que advém desta relação instável entre sujeito e objeto. Aos poucos, com a câmera parada, que tenta captar o movimento que existe naquele local e que independe da sua presença, o personagem vai mergulhando nas camadas mais profundas que formam a atmosfera do sertão, este espaço simbólico e mítico para a cinematografia brasileira. É nesta direção que ele entra na casa do casal de idosos e é por isso que ele registra com sua câmera vários detalhes daquela região. E nisso a sua função como geólogo não se sustenta

Paralelamente a esses movimentos das camadas de subjetividade que formam aquela atmosfera há um discurso concretizado pela voz over<sup>60</sup> do protagonista-narrador-desencarnado, que é construído pelo afecto<sup>61</sup>, pela pulsão. Aqui cabe, uma ressalva sobre o que se entende pelo termo afecto: variações da potência de ser e agir dos corpos ante o mundo. No discurso todos os espaços são materializados pela subjetividade e pela forte relação com o extracampo. Talvez em alguns momentos de *Viajo* me aproximo da imagem-mental deleuziana, a que toma por objeto de pensamento, objeto de percepção, que tem uma existência própria fora da percepção. “É uma imagem que toma por objeto relações, atos simbólicos, sentimentos intelectuais. Esta imagem mental é uma imagem relação: ações, afecções e percepções se enredam em um grupo de situações que começa a escapar do sensório-motor”. (DELEUZE, 2011, p.31).

Apesar das fraturas, há uma colagem brutal de som e imagem que se distancia da proposta eisensteineana da montagem dialética, por exemplo, e envolve em névoa o entre-lugar afectivo. A cartografia desejante construída por José Renato com categorização aristotélicas, com suas percepções cartesianas de topos esvaziam a potencialidade, a força bruta da imagem do

---

<sup>60</sup> Chamamos de voz over ou off é um recurso da linguagem cinematográfica no qual o personagem ou narrador que não estão em cena fala.

<sup>61</sup> Mantivemos o termo affecto respeitando a grafia da tradução portuguesa e também com o intuito de marcar via ortografia o conceito deleuziano, ou seja, retirando-o do perigo de ser confundido com o sentido utilizado no senso comum.

homem ante ao mundo natural sem mediação. É como se José Renato resistisse a aprofundar-se naquele espaço que potencializa a sua erraticidade. Diante da ameaça de contaminar-se com aquele mundo singular é preciso abrigar-se no mundo das formas sustentadas pela técnica e pelo cientificismo. Ele diz não às incertezas quando empreende este movimento. É por isso que ele ao sair da casa de Seu Nino e dona Perpétua, José Renato lança mão ainda mais fundo das suas categorias fixas e rígidas que impregnam o seu olhar, promovendo o agenciamento da sua existência, pois o geólogo ocupa o lugar do homem, do “amor da Galega”, como ele em algum momento se auto-declara. Neste contexto, a ideia da passagem, ponto central do *road movie*, coloque-me diante de um desejo que, ao invés de se perpetuar *ad infinitum*, se materializa pontualmente e é em seguida acometida pela racionalidade articulada não apenas no olhar do personagem, mas em certo sentido em outras instâncias da linguagem cinematográfica, como a montagem linear e a sua articulação, fruto de alguma forma da ratificação dos discursos empreendidos pela voz over e pelo enquadramento da câmera. O dispositivo cinematográfico media e simultaneamente incorpora a relação entre o olho da câmera e o mundo, fraturando a gramática fílmica.

José Renato não aparece, nunca veremos sua imagem na tela, ou seja, o dispositivo cinematográfico não o fotografa e seu corpo assume uma outra materialidade, outra forma de vidência. A escolha pela incorporeidade convida-me a pensar que regime de imagem pode-se expressar também no não-visto, mas essencialmente percebido, já que só olho o mundo através do seu olho-câmera. Este parece ser uma espécie de mutação da imagem afecção deleuziana<sup>62</sup>, pois a expressividade não está no close, que é algo que beira a institucionalização do afeto, mas está na imagem presumida, nas fatias da natureza que escapam, no não-visto, mas sentido e assim corporificado. Uma sutileza deste procedimento pode ser sentida se retomar à noção de espaço qualquer. A autonomia temporal e espacial produzida pelo afeto posto em evidência articula um espaço singular, que reverbera potências, que extrapola

---

<sup>62</sup> Para Gilles Deleuze a imagem-afecção é o close, e o close é o rosto, sendo este último composto de dois aspectos a reflexibilidade e intensividade ou potência. Haveremos de considerar também o close dentro da composição desta categoria de imagem. Esse é também afeto e o mesmo é constituído de dois componentes: uma unidade ou superfície reflexiva imóvel e movimentos ou micromovimentos intensos expressivos. (Roberto Machado, p. 262, 2010)

o plano da imanência e encontra-se com o virtual. Aqui cabe ainda refletir como a temporalidade é apresentada na obra cinematográfica. Ela encontra-se em fluxo no qual passado e presente coexistem. O pretérito impregna o atual e o atual está impregnando o passado. Colar o dispositivo cinematográfico sobre o corpo de José Renato, assumindo o seu lugar, revela uma tentativa de captar a sua intimidade do mesmo modo que a narração em voz *off* do seu diário também traduz esta sensação. Ao mesmo tempo que a escolha também produz um agenciamento de sentidos, visto que a partir de então passo a ver e sentir o mundo pelos seus olhos, exclusivamente, como se houvesse um apagamento momentâneo, uma suspensão temporária, do eu e do outro, produzindo assim uma fusão. Tudo o que é visto por ele, é visto por mim do mesmo modo, tem-se essa impressão. Neste contexto surge também uma mobilidade nas posições sujeito e objeto, pois a integração entre os dois olhares favorece esta instabilidade, visto que apaga-se o dualismo, favorecendo assim a construção de zonas ambíguas de percepção. A espessura desta experiência produz uma espécie de ânimo que possui uma plasticidade, pois não fixa os saberes e uma perceptibilidade que singulariza a nossa atenção a partir da dinâmica posta em movimento no contato com a realidade sensível. Essa conjunção de forças produz uma captura do espaço de modo diferente e abre brechas para a construção de uma errância movida pelo desejo de ser com alguém, mesmo na solidão. É como se o ser e a relação que se estabelecesse com o mundo fossem formados no diálogo entre olhares e percepções e deste modo surgisse o espaço **entre** que é configurado nesta fricção entre o que o vejo e o que é visto. É deste modo que a câmera assume alguma instabilidade quando sente um momento de angústia em um amanhecer na estrada. No som do carro um sucesso do cancionista brega da primeira década dos anos 2000. Mais uma vez há a ocorrência de uma música que tem a temática amorosa, mais uma vez há indícios de uma desilusão e de um questionamento sobre a ausência do outro na vida. A canção traz os seguintes versos:

Os meus amigos falam que eu sou demais/ mas é somente ela que me  
satisfaz/ É somente ela que me satisfaz/ é somente ela que me satisfaz  
/ Você só colheu o que você plantou/ Por isso é que eles falam que eu  
sou sonhador/ Me diz o que ela significa pra mim

Nesta estratégia montada no filme é como se a arte, mais especificamente a música, antecipasse as percepções do personagem, colocando ele num lugar diferente. Nos versos acima há algo de rancoroso que envolve a letra da canção e este sentimento, o de raiva será evidenciado pelo personagem algumas sequências depois. Na jornada de José Renato até então duas fases do luto<sup>63</sup> ficam claras e são confirmadas pelas canções, a negação da perda e a raiva. Num posto de gasolina na estrada ele descobre nos primeiros raios do dia na parede de um banheiro um cartaz com as frases que intitulam a obra – *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. O encontro tem um duplo significado. É chave afectiva para ele e dialoga com o extracampo, já que é o título do próprio filme.

**FIGURA 16** – Câmera observa paisagem, em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010)



**FONTE:** GOMES, Marcelo e AÏNOUZ, Karin. *Viajo porque preciso, volto porque te amo*

A figura 16 traz bem a marca de observação do espaço e a paisagem que se constrói através dele. As duas personagens aparecem em quadro depois que o geólogo passa a acompanhar a rotina e os gestos prosaicos da vida das pessoas que vivem naquele local. A câmera demonstra um certo encantamento com o plano anterior quando flagra um pai brincando com o filho pequeno, bem como quando depara-se com este quadro. Quase imóveis, elas

<sup>63</sup> A psiquiatra Elisabeth Kubler-Ross elaborou as cinco fases do luto a partir da observação de pacientes em estado terminal. Essas reações psíquicas que são negação, raiva, barganha, depressão e aceitação.

experienciam um tempo dilatado. A menina contempla a estrada adiante e a mãe lê algo, indiferente à circulação de veículos que passa a poucos metros de si. Elas dão um outro sentido à mesa de sinuca a partir do seu uso. O silêncio da imagem, que mostram no fundo do quadro um monte que dará origem ao posto “Monte Alegre”, como me informa o plano seguinte. É no monte alegre que ele registra essas séries de encontros. Neste bloco de sensações criados, como um errante, José Renato, volta às lembranças e escreve imaginariamente uma carta de amor para a sua Joana, a Galega, descobre-se o nome dela a esta altura. Na missiva o tom confessional se exacerba e aí parece que aos poucos ele vai se curando do luto, ou passando para outros estágios, à medida que entra no Sertão e é contaminado pelas presenças que encontra no caminho. Presenças que indicam uma relação com a alteridade, convocando-lhe a estar no mundo a partir de lugares outros.

O mundo em que me vejo quando começo a ter qualquer experiência é, certamente, um mundo da “natureza” – um mundo de objetos não humanos dispostos no espaço e tempo naturais. Mas é também um mundo cultural ou humano. Vejo à minha volta não apenas morros, árvores, lagoas e coisas do tipo, mas também ruas com edifícios, campos cercados, instrumentos, mesas, cadeiras, garfos e facas, aparelhos de televisão e outros artefatos. (MERLEAU-PONTY, p.405)

O mundo construído a partir da experiência de vidência de José Renato é formado por outras pessoas, daí seu interesse em testemunhar as suas presenças, que partilham com ele e conosco os significados dos objetos ao redor formando uma constelação afetiva. Para tanto, ele lança mão da linguagem cinematográfica para decodificar e dar sentido a esse mundo e para dar a ele essa consciência de mundo partilhado. É o retorno à crença no mundo que o discurso construído no filme *Viajo porque preciso* ressignifica. Esta crença ratificada pela viagem apresenta-se fraturada, mas a transitoriedade, o processo contínuo de territorialização e desterritorialização colaboram para uma experiência de nomadismo ontológico que coloca em devir a existência e conseqüentemente a própria constituição da imagem cinematográfica. Na tentativa de reconstituir sob outros olhares, antigos espaços a narrativa busca contraditoriamente à primeira vista retornar à tradição, à raiz, ao que restaura a ancestralidade nômade. Assim, o

deslocamento serviria como o instrumento motor do encontro com o perdido, possibilitando, a reificação da tradição ancestral.

A mobilidade percorre circularmente topos afectivos e geográficos possibilitando um devir imagem que é ao mesmo tempo geminado e abafada pela articulação dos planos, mas que no entanto, sugerem estar diante de um entre-lugar. Se as forças paralelas se encontram? Talvez não saberei dizer. Entretanto este diálogo instável espaço-subjetividade me coloca diante de uma nova possibilidade de experiência sensível.

**FIGURA 17** – Câmera registra os objetos em meio à paisagem, em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010)



**FONTE:** GOMES, Marcelo e AÏNOUZ, Karin. *Viajo porque preciso, volto porque te amo*

Cada vez a alteridade vai convocando o geólogo e cada vez mais ele vai se despidendo do seu papel para ter contato com este convite de modo mais potente, sem as amarras. Ele vai aproximando-se daquele mundo, simultaneamente à observação. A figura 17 revela um plano que mostra um colchão recém-produzido secando no terreno. O quadro dura alguns minutos e pode-se perceber que ele confere toda uma dinâmica que envolve aquele espaço no qual o objeto está inserido. Nele a paisagem construída traz uma tentativa de mergulho em algo que diz de uma temporalidade e de uma relação estreita com a natureza que o envolve, tendo em vista que ao redor do terreno no qual vê-se o colchão há uma árvore, uma vegetação ressecada e alguns caprinos que movimentam-se a certa altura do objeto. A imagem bucólica

contrasta com o discurso lascivo na voz *off* do personagem. O quadro traz mais uma vez uma reescrita do mundo dominado pela técnica, visto que o sistema de trabalho dos dois homens diferencia-se do modo industrial de produção, José Renato revela o mundo afetivo deles e fala de sexo. A imagem converge também para uma reflexão acerca do tempo no cinema, visto que ela alimenta uma certa permeabilidade que aponta para uma fruição de ordem sensorial que se conecta a um princípio de desmontagem acerca da relação com o tempo na escritura cinematográfica. Sendo assim, considerando que a errância da própria materialidade fílmica de *Viajo* e a convergência com a encarnação dela no personagem e, admitindo que a experiência errática revela-se na bifurcação, quase que labirinticamente, infiro que esta imagem na trajetória do filme e de José Renato aponta para um itinerário, no qual se encontra numa esquina. Sendo assim, penso agora exclusivamente sobre o mundo como cinema e como temporalidade.

Na interface da consciência e do espaço, o cinema cria mundos, desconstrói os existentes, reconfigura-os, revivifica em mim através do seu conjunto infinito de imagens, desta maneira ele me toca, me penetra, me intercepta e me habita.

A imagem-movimento pode ser definida como matéria fluente ou como luz. Mas como falar de imagem, aparência, luz, se não se pressupõe um olho, muito menos um espectador? É que a luz está nas coisas, não no espírito que vê. Imanente à matéria ao propagar-se indefinidamente a luz é revelada apenas quando reflete e rebate em imagens que lhes possa servir de écran negro (a nossa consciência, que é opacidade). (PELBART, p.4.)

A imagem-movimento, aqui é compreendida como um corte móvel, um plano temporal, e não um corte imóvel mais um movimento abstrato, isto é, adição de cortes imóveis instantâneos e tempo abstrato. Sendo assim, diante da inferência temporal e dessa outra possibilidade de entrar em contato com o conhecimento do mundo e de si, a vida-lazer apresenta-se como uma recusa a um modo de produção de subjetivação capitalista. E esse quadro de imagem-pensamento aponta para o pensamento benjaminiano acerca da experiência quando alinhava o fracasso da *Erfahrung* e a perda da experiência na sociedade capitalista moderna. Esta nova dinâmica cultural-social-econômica-política é viabilizada por um ritmo acelerado, fabril, pela distância, isolamento e

pela nova relação com a natureza. Neste sentido, a evocação, ou melhor, o desejo, sobretudo, da vida-lazer configuram uma aproximação com o campo sensível benjaminiano.

Ao evocar aqui a contribuição do filósofo francês Gilles Deleuze, considero inicialmente dois aspectos fundamentais: tentarei escapar ao máximo de uma aplicação das reflexões deleuzianas em cima do objeto, ao contrário, o texto filosófico me serve como ponto de partida para esboçar uma proto-sistematização do meu pensamento que implicará na construção de novas formas de me relacionar com a obra em questão o segundo aspecto.

O projeto esboçado pelo autor em *Cinema 1 e 2*, que implica em pensar o campo cinematográfico como aquele que possibilita a expressão de novos meios filosóficos, ou seja, as obras fílmicas trazem em si questões que ultrapassam a dimensão estética e vincula-se à metafísica e à ontologia. Essa ideia já havia sido exposta em *Diferença e Repetição* e será plenamente incorporada em *O que é filosofia?* Levar em conta este movimento que Deleuze faz para pensar o cinema nos faz rever, a partir de outro modo de articulação do pensamento, quais singularidades e sistematicidades conceituais estão em jogo na narrativa fílmica.

A reflexão de Deleuze acerca dos dois regimes de imagens – a imagem-movimento e a imagem-tempo – aponta, se pensarmos nesta transição como algo externo, para o advento da II Guerra Mundial, no qual há uma autonomia da imagem cinematográfica, e, neste sentido, como um acontecimento histórico exterior pode influenciá-la. De alguma maneira o que distinguiria os dois tipos de imagens seria a sua relação com o tempo. Na imagem-movimento o tempo é experienciado indiretamente, através do movimento. A imagem-tempo contrariamente apresenta o tempo de forma direta sem a mediação do movimento

Um outro ponto que me chama atenção é que não considero as duas imagens opostas e que a passagem de uma para outra não representa uma ruptura. É o que Rancière vai defender ao elencar apontamentos sobre os livros *Imagem-movimento* e *Imagem-tempo*:

A ruptura do “esquema sensório-motor” não aparece, de modo algum, como um processo que se possa designar através de caracteres precisos na constituição de um plano ou na relação entre dois planos. Sempre, com efeito, o gesto que libera as

potencialidades as encadeia de novo. A ruptura está sempre ainda por vir, como um suplemento de intervenção que é ao mesmo tempo um suplemento de desapropriação. (...) A oposição entre imagem-tempo e imagem-movimento é assim uma ruptura fictícia. Sua relação parece bem mais uma espiral infinita.<sup>64</sup>

Há uma diferença de lugares conceituais que deve ser percebida com relação à leitura de Rancière sobre Deleuze. Primeiro, que enquanto Deleuze defende que a forma substantiva do pensamento que a imagem-tempo formula paga tributo à teoria modernista. No entanto, para o autor de *A Partilha do Sensível*, o conceito de modernidade artística é redefinido a partir da ideia de regime estético da arte:

“O que opõe esse regime ao regime representativo clássico é com efeito uma ideia diferente do pensamento sobre a obra na arte. No regime representativo, o trabalho da arte é pensado sobre o modelo da forma ativa que se impõe à matéria inerte para submetê-la aos fins da representação. No regime estético, essa ideia de imposição voluntária de uma forma a uma matéria é recusada. A potência da obra passa a identificar-se a uma identidade dos contrários: a identidade do ativo e do passivo, do intencional e do não-intencional”<sup>65</sup>

Deleuze pretende ao abordar o universo de imagens cinematográficas recolocar a percepção nas coisas, constituir uma “ordem” da arte que devolve o mundo a sua desordem essencial. A classificação taxionômica pretendida das imagens do cinema é na verdade a história de uma restituição das imagens-mundos a elas mesmas. É uma história de redenção (RANCIÈRE, 2000. p. 9).

Nas suas reflexões, Deleuze aponta a relação existente entre o espaço e o movimento a partir do comentário à tese de Bergson. Sobre o movimento podemos pensá-lo a partir de um duplo: o da imagem e o em si. Assim, infere-se que o movimento reproduzido pelo cinema é artificial, se pensarmos que ele representa a articulação de 24 quadros por segundo. Já o movimento percebido não é artificial pois o captamos como um todo, sem partes decompostas. Do ponto de vista da percepção cinematográfica, o movimento não é acrescentado à imagem, ele se encontra em cada imagem. (MACHADO, 2010, p. 250).

---

<sup>64</sup> RANCIÈRE, Jacques. De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema. Tradução: Luiz Felipe G. Soares. Artigo publicado no site [www.intermidias.com](http://www.intermidias.com). Acesso em 21 de dezembro de 2011.

<sup>65</sup> RANCIÈRE, Jacques. De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema. p. 16. Tradução: Luiz Felipe G. Soares. Artigo publicado no site [www.intermidias.com](http://www.intermidias.com). Acesso em 21 de dezembro de 2011.

Para nossa reflexão interessa-me o conceito deleuziano de espaço qualquer. Vinculado à noção de afeto, este conceito está também na gênese da constituição da imagem-tempo. As suas duas características, de acordo com Roberto Machado, ao sintetizar o filósofo francês, são: por um lado, é um espaço tátil, singular, não homogêneo, desconectado, que perdeu suas coordenadas como relações métricas; por outro lado, é um espaço de conjunção virtual, puro lugar do possível, que abole as distinções espaciais, permitindo que qualquer plano possa adquirir o estatuto de primeiro plano. (MACHADO, 2010. p.263) Neste espaço qualquer a potência do inter-mundo e a também a da subjetividade em jogo é alçada e ressignificada.

No movimento de retorno a *Viajo* e pensando a intersecção das linhas temporais e espaciais pode-se inferir que a erraticidade, qualidade daquele que encarna a errância, é composta peremptoriamente pelo encontro que se dá na transitoriedade e na fluidez de uma ambiência física, percebida singularmente, e existencial, no qual ocorre um alargamento da experiência ontológica tendo em vista que o ser que habita o mundo passa a senti-lo de modo instável e as relações compostas pelo sujeito e objeto passam a ser redefinidas incorporando indeterminação. A temporalidade para o errante é matéria que constitui essencialmente a sua relação instável com o mundo, visto que ela é redefinida como uma dobra e como uma coextensividade duplicada na vivência. Na espacialidade construída na errância vê-se que o ir ao encontro do sujeito que se objetifica e vice-versa produz uma abertura para um mundo no qual o fora é a interioridade do dentro e também se duplica de um dentro coextensivo. Neste proposição a errância produz, a partir da mudança e da movência, um conhecimento acerca do mundo no qual reúne-se e abriga-se na indeterminação. A espacialidade pode ser considerada como um modo singular de representação da articulação de conteúdos contidos nela e que vão em direção aquele que o experimenta a partir de um desenho formado pela afetação.

### 3. COMEDORES DE LÓTUS: A EXPERIÊNCIA TEMPORAL COMO DEVIR

Começo este capítulo remetendo-me a dois mitos gregos: Orfeu e Ulisses. A alusão a esses personagens, clássicos e fundantes na cultura ocidental não se inscreve em nenhuma tentativa de apropriação sociológica, antropológica ou psicanalítica, ao contrário, evocar as suas trajetórias diz respeito a um movimento de conciliação, de diálogo, entre arte, ciência e filosofia. Sendo assim, é no universo mítico que podemos desenhar as bases e as chaves de compreensão que envolvem um movimento, um estar no mundo que se configura no trânsito, na deriva, na busca, no desencontro, na viagem...

Orfeu, cantor da Trácia, médico, poeta, encantava todos os seres da criação com a música da sua lira. Filho de Apolo, herda do pai o gosto de tocar o instrumento de cordas e, segundo a narrativa mágica, até as árvores apaixonavam-se ao ouvi-lo executar seu objeto sonoro. Apaixonado, casa-se com Eurídice e testemunha a morte roubá-la de si. Diante deste destino trágico e do luto desmesurado: “Orfeu cantou o seu pesar para todos quantos respiravam na atmosfera superior, deuses e homens e, nada conseguindo, resolveu procurar a esposa na região dos mortos” (BULFINCH, p. 224, 2004). O herói mítico vai a mundos distantes em busca de algo. Na viagem para reencontrar o amor perdido passa por paisagens inóspitas, cruza reinos, desce ao inferno. Lá ressuscita a esposa, mas é golpeado novamente no trajeto da volta. Eurídice morre pela segunda vez deixando o poeta em um estado de tristeza permanente. Desolado e constantemente assediado por outras mulheres, passa a cantar sua dor aos quatro ventos. É morto pelas virgens trácias.

Ulisses é outra narrativa que tem a viagem como leitmotiv. De acordo com o relato poético de Homero, na *Odisséia*, após o final da Guerra de Tróia acompanhamos o retorno do herói a Ítaca. No trajeto de retorno à cidade natal ratificado pelo desejo de reencontro com o filho Telêmaco e a esposa Penélope, Ulisses desbrava mares, entra em contato com culturas distintas, perde os tripulantes dos seus navios, se aventura em função dos imprevistos trazidos pela natureza, passa agruras, perde-se, entra em perigo. Depois de dez anos de viagem retorna à sua terra e recupera a sua família. Se fôssemos mergulhar no universo mitológico observaríamos que em grande parte das narrativas que compõe a mitologia grega as histórias envolvem viagens. Neste sentido iríamos nos defrontar com vários outros personagens. No entanto, entre Teseus, Perseus e Édipos e nas imagens arquetípicas que cada mito origina e que são reduplicadas, atualizadas e retroalimentadas ao longo da história, chegaríamos ao tempo contemporâneo a nós e diante disso perceberíamos que há algo que se repete na trajetória existencial do herói mítico: haverá uma viagem que ele enfrentará e que o colocará em um processo de ressignificação existencial. Considerando o quanto a cultura ocidental se alimentou da mitologia clássica e, especificamente, grega, para a consolidação de modos de vida, de ideias, de modelos de pensar e diante da descrição dos enredos dos mitos e da constatação dessa recorrência, cabe-nos perguntar: de que maneira na contemporaneidade a arte absorveu este traço das narrativas míticas?

Sabe-se que no campo narrativo instituído na cultura escrita há uma repetição e uma permanente referência à associação de uma jornada do herói à ideia de viagem e também de destino errante. Dentro de um campo sensível formado pelas reverberações destes pensamentos, mundos e matrizes narrativas são reduplicados fazendo referência ao trânsito empreendido por estes personagens. Considerando o nosso objeto de estudo, refinando ainda mais nossa indagação e apresentando o nosso campo de interesse a melhor questão que caberia neste momento seria: e o cinema contemporâneo, expressão artística que hibridiza discursos estéticos, filosóficos e históricos, como absorve o mundo sensível criado em torno da ideia da viagem e do trânsito?

No dezeno aos Lotófagos arribo,  
Que apascenta uma planta e flor cheirosa.  
Jantamos, feita aguada; envio arauto  
Com mais dous a inquirir de pão que gente  
Lá se nutria. Aos três em nada ofendem,  
Mas lhes ofertam loto; o mel provando,  
Os nossos o recado e a pátria esquecem,  
Querem permanecer para o gostarem.  
Constrangidos e em lágrimas os trago  
E amarro aos bancos; apressado os outros  
Sócios recolho, a fim que do regresso  
A doçura falaz os não deslembre  
(Homero, Livro IX).

Voltando à descrição épica de Homero, encontramos entre as várias ilhas que Ulisses desembarca uma que nos chama a atenção, a dos Comedores de Lótus. Ali os seus habitantes tinham o costume de ingerir a flor de lótus e como consequência entravam em estado de sono, transcendendo a realidade e apagando da memória as referências espaço-temporais. Àquela experiência possibilitava uma espécie de processo de ressignificação existencial, já que essa abertura para o novo favorecia outra relação com o mundo. Talvez aponto nesta ilha quando entro em contato com as imagens fílmicas ou, ainda, quando o cinema, através de suas narrativas, oniricamente, viabiliza um contato com uma espécie de memória coletiva e arquetípica, ao evocar visualmente personagens, trajetórias, existências nas quais há uma ruptura com a referencialidade espacial e temporal, que altera o seu próprio existir, possibilitando uma relação singular com o mundo sensível. Sobre a primeira possibilidade, a da dimensão onírica, observamos que vários teóricos do campo ou apenas interessados nele, desde das primeiras correntes ligadas à tradição formativa, passando por referências como Epstein, Robert Desnos e chegando a Edgar Morin, por exemplo, discorriam sobre esta possibilidade.

“Do desejo do sonho participam o gosto e o amor pelo cinema. Na falta de aventura espontânea que nossas pálpebras deixarão fugir ao despertar, vamos às salas escuras em busca do sono artificial e talvez do estimulante capaz de povoar nossas noites solitárias.” (XAVIER, p. 317)

Robert Desnos, poeta francês surrealista, traz a defesa de um veículo poético que emana um “realismo superior” ao reivindicar para si a esfera poética e do sonho. Morin, em certo sentido, também faz este movimento em *O cinema e o homem imaginário*. Já no que diz respeito à perda de

referencialidade espacial e temporal, localizamos aqui a possibilidade de partida para compreendermos o jogo que é viabilizado no encontro mediado pelo filme em si. A dimensão onírica do cinema aponta para a experiência do trânsito na viagem, visto que na experiência do sonho somos alçados a uma outra realidade construída a partir de percepções múltiplas que vão as dobras do mundo pré-existente, reconhecível e cognoscente. É como se diante da narrativa fílmica houvesse uma grande possibilidade de sermos lançados em outro mundo. O tempo no cinema e a geografia que derivam dele apontam para um estado de suspensão das certezas, da fixidez, do categorizável, e nesta interrupção somos convocados à trans-substantivar a nossa experiência, a nossa ideia de real, o mundo sensível. É no desenho temporal arquitetado pela aura cinemática que envolve a imagem e a dimensão da representação que há a brecha para a experiência sensível. É desta forma que cruzamos com as narrativas fílmicas que encenam as histórias Gerry, Suely/Hermila, Cris e tantos outros que o cinema moderno e contemporâneo reduplicou.<sup>66</sup>

### 3.1 *Mundos, fluxos e paisagens*

Um filme é sempre mais ou menos um esboço. Por que insistir nos detalhes? É inútil. Em outras palavras, seria preciso fazer o filme, olhá-lo, estudá-lo, criticá-lo e depois filmá-lo uma segunda vez. E uma vez refilmado, seria preciso revê-lo, reestudá-lo, recriticá-lo e refilmá-lo uma terceira vez. É impossível. O filme é sempre um esboço – e dele você deve tirar o máximo. Quando um filme acaba, uma experiência acaba, outra começa. (Roberto Rossellini)

Mundo dos sentimentos. Caos. Instabilidade. Vertigens. Sim, o cinema incorporou estas sensações, tentou dar forma a esses torvelinhos, a essas pulsões que constituem o humano, que o reverberam no mundo. Na escritura cinética do fluxo, a *esteticidade* das imagens revela-se na busca, via representação, das sensações puras e das experiências surgidas e realçadas no instante pré-significante<sup>67</sup>, constituindo-se num regime estético afetivo, no

---

<sup>66</sup> Os personagens citados fazem parte do seguintes filmes, respectivamente: Paris, Texas (Win Wenders, Alemanha: 1984), Viajo porque preciso, volto porque te amo (Marcelo Gomes, Brasil: 2010), Gerry (Gus Van Saint, Estados Unidos: 2002), O céu de Suely (Karin Ainouz, Brasil: 2006) e Paisagem na neblina (Theo Angelopoulos, França, Itália, Grécia: 1988).

<sup>67</sup> Pré—significante: para nós pensar a ideia de pré-significante indica-nos compreender um movimento que extrapola a vinculação semiótica que o termo poderia ter e associa-o a um regime de signos

qual a materialidade somada à interface das paisagens sonoras e visuais favorece a uma espécie de linguagem artística ubíqua que evoca e reconecta ao mesmo tempo as dimensões plásticas, ontológicas e perceptivas. Esse cinema *fluxus* reinvidica em si mesmo as potências do olhar que emergem no movimento, na circulação das forças, na dimensão transcendente do plano fílmico. Este como um lugar. Como um tempo. Espaço que condensa luz, texturas e cores, capta os sentimentos do mundo e seus movimentos, provoca esse ressignificar do olhar. Nestas obras, que veiculam o desejo de representar o Acontecimento, encontramos-nos com um certo pensamento heraclítico à medida que a aparência de estabilidade das coisas e do ser é colocada em xeque.

Sensorial por excelência, o bloco sensível que forma o conjunto destes filmes constitui-se numa trajetória que abandona a racionalização das formas no mundo e as identidades fixas. Descartando qualquer tentativa de apreensão intelectual, a poética que nasce no contexto de maleabilidade indica a construção de uma imagética que se alimenta da duração, pois o inscrito nessa experiência possibilita a imersão em um universo no qual um olho errante vagueia no entre espaço de um estado temporal rarefeito. Esse é formado por uma superfície lisa em que vários fios intencionais são emaranhados e sendo assim, a prerrogativa do sentido escapa, pois já não há o desejo de substantivar ou impor um sentido ao mundo, e sim, o que existe é um mergulho no presente assignificante, mas absoluto por natureza. “O cinema de fluxo renuncia a consciência ligante, à identidade, à síntese em prol da “rapsódia de percepções” da flutuação generalizada, da filmagem bruta do escoamento do real” (Bouquet, 2002, p.47).

Destituído do pressuposto da fixidez das coisas e mergulhado no fluido no qual escorre o real, esta vertente cinematográfica tenta, considerando a metamorfose, filmar o mundo em que as coisas ainda não receberam nomes. Neste sentido, a experiência fílmica assume-se como a materialização de blocos de afetos observados por um olhar imerso no mundo que contempla, se perde e encontra uma espécie de sensorialidade singular viabilizada pelo encontro fenomênico com os fragmentos de vida encenados.

O cinema de fluxo se constrói na mistura, na indistinção em último grau, na própria insignificância das coisas. O que importa não é conceber um sentido, mas um ritmo – o ritmo, aqui, é “a forma assumida pelo pensamento do mundo, o que é escoamento perpétuo, fluxo, variabilidade, constante” (Bouquet, p.47)

Nestas narrativas da vidência o olhar lançado através da convocação a uma outra espectralidade encontra-se com as personagens submetidas às leis de afecção<sup>68</sup>. O encontro com estes filmes me leva a um mundo materializado por passagens e deslocamentos. Neste conjunto de espaços, corpos e seres testemunho o escoamento de imagens, algo sem fim, infinitamente. Nesse movimento sou testemunha, religo-me comigo, ativo a minha ontologicidade e reassumo o meu lugar no mundo. Nesta imersão que ocorre ante o contato com estas escrituras visuais um dado me chama atenção: a indicernibilidade. Sim, ali na confluência da tela comigo as identidades se apagam, não há alteridade e o eu e outro se tornam um só.

O conceito de cinema de fluxo com o qual dialogo parte da reflexão apresentada pelo escritor e crítico do *Cahiers du Cinéma* Stéphane Bouquet em dois artigos – *Les flux sans visage* e *Plan contre flux* publicados em março e junho de 2002, respectivamente. Conforme atesta o pesquisador Luiz Carlos de Oliveira Jr., o corpo de filmes, que alinhavam o campo sensível costurado pelo conceito, refere-se não há um estilo ou traço, mas um comportamento do olhar que desafia as noções tradicionais de *mise en scène*. Para mim, afastando-me um pouco das discussões sobre encenação e aproximando-me do bloco de afetos inscrito nestas produções, que passa por filmes distintos pertencentes a cinematografias múltiplas, incluindo produções de Gus van Sant, Theo Angelopoulos, Win Wenders, Abbas Kiarostami, Claire Denis, Cao Guimarães, Karin Aïnouz, Marcelo Lordello, Marcelo Gomes, entre tantos, e que designa uma possibilidade de vivenciar uma experiência estética singular surgida no encontro com um fenômeno de natureza fílmica que produz a ressignificação de um processo existencial.

---

<sup>68</sup> Chamo aqui de leis de afecção um conjunto de afectos “que são precisamente estes devires não humanos do homem, como os perceptos (entre eles a cidade) são as paisagens não humanas da natureza”, DELEUZE, 2010, p. 200), sendo assim as leis de afecção seriam blocos de sensações formados por potências-devires que transbordam tudo o que passam por eles, tornando-se outros. Neste sentido, não poderíamos dissociar perceptos, afectos e o conceito, segundo o pensamento deleuziano, pois eles são potências que vão da arte à filosofia e vice-versa.

### 3.2 Imagens no tempo

*“O tempo é o sentido da vida”*

Paul Claudel

A esta altura é importante traçar alguns alinhavos teóricos com vistas ao aprofundamento da questão de base: pensar o tempo na imagem e incorporá-lo à experiência estética promovida pelo cinema. Para este empreendimento, o de pensar filosoficamente e esteticamente o tempo na imagem móvel, mergulho no pensamento deleuziano acerca da temporalidade na imagem cinematográfica. Preliminarmente, no entanto, é de suma importância apresentar as raízes epistemológicas que impregnam o meu pensamento ao refletir sobre a temporalidade no cinema. Antes de mais nada, na reflexão metafísica do tempo interessa-me a sua condição ontológica, que dá indícios para a aproximação de filmes contemporâneos que tentam materializar este conceito, que é central na constituição do discurso filosófico.

Responder o que é o tempo é uma tarefa árdua, no qual se debruçaram muitos filósofos, cientistas e artistas ao longo dos três últimos milênios. Muitas formulações já foram feitas. Inúmeras investigações tentaram compreendê-lo buscando decifrar a sua natureza, significado, origem, finalidade... Como dito anteriormente, a compreensão do tempo aqui passa essencialmente pela experiência estética e sendo assim, encontro no tempo transcendental kantiano e na sua forma sensível - que combina imaginação e entendimento, ordenamento e permanência -, possibilidades de se pensar que à inscrição paradigmática derivada do pensamento de Kant acrescentaríamos um caráter ontológico. À reflexão do filósofo de Königsberg foi acrescida uma compreensão de dados que favorecem a percepção do tempo mínimo, particular. É como se a essência dele hoje estivesse contida na singularidade.

Neste sentido, dentro da experiência promovida pelo fenômeno cinemático, observo que a arquitetura temporal montada no plano fílmico é legitimada dentro de uma dinâmica de participação do espectador que em um movimento ascendente de concentração e interiorização do ser, ou seja, a

temporalidade inscrita na tela faz com o que o homem o reconheça, viva-o, incorpore-o e o abra para si como futuro e campo de possibilidades, articulando-o com o passado e os eventos exteriores.

Enquanto conceito, destaco ainda, propedeuticamente, que o tempo resulta de uma elaboração mental da experiência subjetiva do homem na sua relação com o mundo, a qual na sua dupla vertente, externa e interna, como devir e duração, favorece a sua percepção do movimento e sentimento de permanência, com a característica do tempo nele mesmo que construirão ontologicamente a sua noção (BLANC, 1999, p.127-128). Neste movimento é importante notar que a acepção do tempo adotada aqui passa por um olhar fenomenológico que, entre outras coisas, conduz a uma percepção e posterior indagação, alimentada por uma circularidade e esta também se nutre de uma consciência humana do tempo que escapa às estruturas e se filia a uma tessitura sensível e conceitual fluída. Neste sentido, a expressão da experiência temporal que o vislumbro se substantiva no devir – alternância cíclica de contrários, um ser que é no modo do não-ser, quer porque já foi, quer porque ainda não é tudo o que pode ser, só sucessivamente o realizando, na brevidade do instante passageiro para logo deixar de o ser (BLANC, p. 122, 1998). Portanto, o devir seria para mim um conceito indissociável da temporalidade.

Na tradição instituída a partir dos fragmentos de Heráclito, a contribuição vem de uma existencialidade<sup>69</sup> que incorpora o movimento perpétuo e busca apreender o instante único, revelando a realidade ontológica. O movimento é compreendido, aqui, como algo integrado ao tempo e se relaciona com a experiência de permanência no ser, que a consciência faz e é ratificado através dos fluxos das vivências.

A natureza fenomênica do tempo foi associada à experiência da mudança e também ao sentimento de duração, ou seja, ela seria constituída no misto de mundo e de alma. O tempo interno e vivido, bem como a consciência de duração dotada de intenção e conteúdo, encontra-se entre a presentificação

---

<sup>69</sup> Chamamos de existencialidade uma predisposição do ser de romper com a regularidade e constituir-se a partir de escolhas livres. Neste sentido, o termo pode ser compreendido como uma substantivação de uma qualidade ligada ao universo ontológico.

da sua dimensão fenomenológica e a aura metafísica que se apresenta como possibilidade e atualização.

Experiência externa do devir e interna da duração constituem a base, por assim dizer, ontológica e material, para a constituição intelectual e linguística de um horizonte temporal que, articulando o tempo cósmico e psicológico, sirva de instrumento para a orientação do homem no mundo e sua intervenção prática no curso dos acontecimentos. (BLANC, p. 125)

Considerando o caráter subjetivo da experiência temporal e, simultaneamente, conciliando as vertentes vinculadas ao devir e à duração inferimos, por exemplo, que o eu da vivência temporal se apresenta como ato co-criador que se renova, se ressignifica e se transforma incessantemente, formando uma gênese contínua. Em outro sentido, poderíamos também afirmar que o tempo penetra todas as coisas e considerando-o do ponto de vista fenomenológico, inscrevendo-o dentro de um pensamento merleau-pontiniano observaríamos a sua estrutura e conseqüentemente pode-se pensá-lo a partir de três níveis: 1. O tempo do mundo – que corresponde à cronologia medida a partir dos instrumentos que contabilizam a sua passagem (relógios, calendário, ampulhetas, etc.); 2. O tempo interno – vinculado à duração e às sequências de atos e experiências mentais; 3. Consciência do tempo interno – é o estar consciente de ou a consciência de tal temporalidade interna.

No primeiro nível, o tempo no mundo, seria o tempo transcendente ou objetivo. Ligados aos processos mundanos, cotidianos, corriqueiros, pode ser mensurado e tornar-se público e verificável. Está intimamente ligado a uma espacialidade, visto que o lugar em que habitamos pode denotar a medição que este nível temporal venha a ser aferido. Já o tempo interno é reconhecidamente imanente e subjetivo, pois conecta-se aos eventos da vida da consciência. “Atos e experiências intencionais<sup>70</sup> seguem uns aos outros, e podemos também chamar de volta certas experiências mais importantes através da memória” (SOKOLOWSKI, 2010, p. 142). Neste plano temporal

---

<sup>70</sup> Fenomenologicamente – atos e experiências intencionais podem ser compreendidos como cada ato de consciência, cada experiência que é correlata com um objeto. Cada intenção tem seu objeto intencionado. O conceito de intencionalidade está no cerne do pensamento fenomenológico husserliano e deve ser compreendido inicialmente aplicado a uma teoria do conhecimento. Intenção, portanto, significa a relação de consciência que nós temos com um objeto.

nossas intenções e sentimentos são ordenados espacialmente no tempo interno. Nesse não há padrão de medida e o que se experiencia de dentro é vivido intimamente. Semelhante às recordações que se tem da viagem realizada em um tempo passado, haveria neste nível temporal uma espécie de restabelecimento da percepção, no entanto, as sequências e as durações que compõe este evento não passariam pela regulamentação da cronologicidade. Tal qual a lembrança de um sonho. Uma outra forma de tempo, a terceira – da consciência do tempo interno - , refere-se a consciência de si e teria a “função” de responder pelo que nós experienciamos no segundo nível. Neste estrato há algo de absoluto e fluído na apresentação da sua natureza. É nele que os fenômenos se realizam.

Diz-se que o tempo passa ou se escoa. Fala-se do curso do tempo. A água que vejo passar preparou-se, há alguns dias, nas montanhas, quando a geleira derreteu; no presente ela está diante de mim, ela vai em direção ao mar onde se lançará. Se o tempo é semelhante a um rio, ele escoa do passado em direção ao presente e ao futuro. O presente é a consequência do passado, e o futuro a consequência do presente. Essa célebre metáfora é na realidade muito confusa. (MERLEAU-PONTY, , p. 551)

O tempo para Merleau-Ponty, seguindo o seu pensamento na obra *Fenomenologia da Percepção*, especificamente no capítulo “A temporalidade”, é o sentido de ser do mundo e da subjetividade, visto que o primeiro encarna o próprio tempo e a segunda é o tempo em si, ou seja, a experiência temporal é veículo possível para a percepção e para dotação de significado que o ser constrói no mundo a partir da sua interioridade, o ser-no-mundo. Para o filósofo francês, a percepção mediará a relação mundo (natureza) e subjetividade (história), favorecendo o vínculo entre sujeito e mundo, alma e corpo. Ele elenca ainda o tempo natural, “tempo da natureza com o qual coexistimos” (p.517) e o tempo histórico. Os dois têm uma relação e se estruturam reciprocamente. O tempo natural dialoga com a subjetividade, pois parte-se do pressuposto de que não há tempo nas coisas.

O conceito de temporalidade apresentado e construído na obra *Fenomenologia da Percepção* indica que esse opera como experiência fundante para o acesso à verdade. Como o tempo é uma dimensão do

acontecimento<sup>71</sup> e este se inscreve na consciência, ele é, portanto, a porta de entrada para a construção do conhecimento e conseqüentemente será o veículo no qual o saber adquirido irá expressar-se. Se a minha experiência como ser-no-mundo é um devir e considerando que, enquanto sujeitos corpóreos que torna pleno a vivência, posso dizer, então, que a minha existência é tempo, descartando assim a ideia de que ela seria no tempo. A temporalidade está no coração do ser-no-mundo. Como elo entre eu e o mundo, a experiência temporal apresenta uma certa ambigüidade, já que ao mesmo tempo que me aproxima, distancia-me do mundo e afrouxa a minha relação com ele, ou seja, a minha consciência é presa a um tempo que se move e se apresenta independente dela. A consciência, neste caso, seria vinculada ao corpo e ao mundo.

A perspectiva fenomenológica acerca do tempo foi bastante absorvida pelos estudos de cinema a partir dos 40. Considerando, por exemplo, os ensaios de André Bazin nessa década percebe-se o espírito que se predispunha a pensar o universo cinematográfico a partir de um flerte muito claro com o campo filosófico. Juntam-se ao co-fundador da *Cahiers du Cinema* teóricos como Albert Laffay, Jean-Pierre Meunier e Jean Mitry, por exemplo. Esta geração de críticos e teóricos pós-guerra interessa-se por questões que envolvem uma veia ontológica ao debruçar-se sobre o objeto cinema, partindo da percepção do sujeito diante da imagem cinematográfica e da articulação desses com os aspectos filmico-narrativos.

Voltando à reflexão baziniana, por exemplo, em seus primeiros textos, sobretudo, em *Ontologia da imagem fotográfica*<sup>72</sup>, percebe-se um alinhavo no

---

<sup>71</sup> Adotamos aqui a conceituação de acontecimento a partir de uma raiz estóica arqueologizada por Gilles Deleuze no qual haveria duas séries distintas: a dos seres (dos corpos) e a dos acontecimentos (dos incorpos). Em *Lógica do Sentido* o autor relacionará o acontecimento ao sentido. “Macieira-enquanto-percebida”, podemos considerar também para a compreensão do nosso pensamento o Acontecimento no sentido Heideggeriano, no qual o *ereignis* assume um caráter triplo: acontecer, apropriar-se de, captar com o olhar.

<sup>72</sup> Nos textos reunidos para a edição brasileira do livro “O que é cinema?” há na introdução feita por Ismail Xavier a evocação ao pensamento de André Bazin e a relação deste com as questões que envolvem a duração e o fluxo do tempo. O crítico e teórico francês atribui à imagem cinematográfica o poder de preservar a autenticidade da duração e trazer a espessura de um instante vivido. Em “Ontologia da imagem fotográfica” o autor infere o papel das artes plásticas na “vitória sobre a morte” e na “defesa contra o tempo”. Para ele, fixar artificialmente as aparências do ser é salvá-lo da correnteza da duração: apurá-lo para a vida”. Ao longo do tempo a função mágica da arte foi destituída e ocorre a sublimação, através do pensamento lógico, da necessidade de exorcizar o tempo. Neste sentido, já não se acredita mais na identidade ontológica de modelo e retrato, mas sabe-se que o modelo e o retrato nos ajudam a recordar nossa identidade ontológica e nos salva de uma segunda morte espiritual.

que diz respeito a uma espécie de transferência ontológica da existência que se materializa no mundo para a imagem. Segundo o teórico, não é mais um “apelo” à sobrevivência do homem e sim a criação de um universo ideal à imagem do real, dotado de destino temporal autônomo. A compreensão teórica da natureza que envolve a representação no cinema e a reflexão acerca do imbricamento entre imagem e mundo é circunscrita pela aura do existencialismo sartriano. Na sua ontologia fenomenológica, o filósofo francês aponta que a consciência atinge o ser no fenômeno e neste sentido ele rompe com a tradição kantiana que considerava que o ser (numeral) se ocultava atrás dos fenômenos, para Sartre em *o Ser e o Nada*, o ser é transfenomenal, visto que anuncia no fenômeno como além deste fenômeno.

“É o ser dessa mesa, desse maço de tabaco, da lâmpada, mais geralmente o ser do mundo que implicado pela consciência. Ela exige somente que o que aparece não exista somente enquanto aparece. O ser transfenomenal do que é para a consciência é ele próprio em si.” (BAZIN, p.27)

Neste sentido, observamos que o pensamento baziniano acerca da imagem alimenta-se desta ambiguidade que reside na relação do ser com o fenômeno. Neste sentido, a ambiguidade, conceito chave no pensamento do mentor intelectual da geração que compunha a *Nouvelle Vague*, refere-se a ontologicidade da imagem reverberada na constituição entre mundo e imagem, possibilitando a emergência de uma relação espectral que espelha o ser do mundo. “O modo ambíguo é o modo do ser do mundo em sua abertura indeterminada para o sujeito, constituindo-se como tal nessa relação” (RAMOS, p. 26)

### 3.3 À beira da estrada, *Eles voltam*

**FIGURA 18** – Cris é abandonada na estrada, em *Eles voltam* (2012)



**FONTE:** Lordello, Marcelo. *Eles voltam*.

Ao acompanhar a trajetória de Cris de *Eles voltam* (2011), filme de Marcelo Lordello, sou conduzida pelos caminhos da personagem, mergulho na sua errância. A narrativa fílmica apresenta a jornada de uma adolescente que juntamente com o irmão Peu é abandonada em uma estrada pelos pais. Na tentativa de retornar pra casa, a jovem passa por diversas situações e lugares, como um assentamento de agricultores sem-terra, localizado na zona rural, uma casa na praia e uma outra de veraneio no mesmo local.

À beira da estrada (figura 18) há um clima de indicernibilidade no ar e a passagem do tempo impresso nas sequências revela isso. Os sons, a claridade solar, a luz do filme apontam que naquele instante tudo irá se romper e como consequência o sentimento de perda de alguma maneira invade a imagem. Primeiro é a bateria do celular que está prestes a descarregar, depois o irmão mais velho desaparece, em seguida ocorre a pernoite no mesmo local (às margens da estrada), no final da película a apreensão com relação à recuperação dos pais, tudo indica uma perda, quer seja ela de sentido, quer seja de certezas, de rumo, de referências. A partir deste contexto se inicia o caminho/jornada da protagonista. Diante do nada, do ermo de uma paisagem, a personagem principal sai e vai em busca de algo que em certa medida infere-se ser a casa, os pais, o afeto. No entanto, essa procura não fica clara, visto que tudo é impregnado de imprevisibilidade e o que se sabe é que ela está perdida, desamparada, no meio de uma paisagem, que aquele momento lhe é

desconhecida. Ao final da narrativa as minhas suposições iniciais também são desconstruídas, já que a expectativa de retorno ao espaço doméstico e ao convívio com familiares e a materialização da mesma não finalizam a busca de sentido incorporada pela personagem, conforme exporei a seguir.

A certa altura, o ambiente pré-definido, fixo e repleto de certezas (sendo essas instituídas a partir da relação sujeito-objeto, na qual o primeiro assume o meu lugar como espectadora e o segundo indica aquilo que é observado) passa a ser esquadrinhado pela narrativa fílmica que se apaga, passando a ser instaurado um jogo fluído, instável. Essa ludicidade viabiliza, conseqüentemente, que o filme se corporifique em mim e especularmente imirja na obra. De Cris, nas primeiras sequências, no prólogo<sup>73</sup> de aproximadamente 17 minutos, sabe-se pouco. Ela transborda e representa uma espécie de silenciamento existencial diante do mundo. O olhar da câmera ratifica isso. Planos estáticos, longos, inicialmente abertos e que aos poucos se fecham, se aproximam da protagonista, de mim, revelam este lugar ontológico<sup>74</sup> que a transpassa. Perceber aquele universo inicialmente distante e que com o corte, que indica um átimo de tempo no qual transita o mesmo olhar entre duas paisagens, aproxima-se do personagem-corpo no mundo convergindo para a sensação que se encontra na situação existencial da adolescente, ou seja, a paisagem enquadrada traz em si um desejo, um apelo à compreensão que é confirmado no momento em que o plano passa a ter como centralidade o homem. A reiteração deste traço estilístico conduz à elaboração de uma sensibilidade trazida a partir da itinerância entre o olhar que testemunha distante e o que observa próximo, perto. Neste contraponto

---

<sup>73</sup> Chamo de prólogo a sequência, bloco narrativo inicial que abre o filme e no qual se apresenta a situação problema que o roteiro irá desencadear. Com 17 minutos e 13 segundos de duração ele inicia-se no momento em que surgem os primeiros planos na tela com o carro cortando a paisagem e trafegando numa rodovia e do qual descem dois adolescentes. Ele termina no momento em que a personagem Cris decide voltar pra casa e ir em busca dos pais sozinha. Neste instante surgem os créditos iniciais do filme na tela.

<sup>74</sup> Chamo lugar ontológico um certo espaço sensível formado por uma pré-disposição em mergulhar no mundo a partir de uma interrogação filosófica que se constitui na busca de um ser bruto e indiviso no qual o seu estado de latência e transcendência lhe impõe a quebra de um referencial de qualquer pressuposição dualística e canônica. Neste sentido o nosso pensamento dialoga com a trajetória merleau-pontyana posta, sobretudo, em *O Visível e o Invisível*. Na obra, o filósofo francês rumo para uma ontologia selvagem, pré-reflexiva que, segundo Marilena Chauí, revelam a busca da raiz, da origem das relações corpo-mundo, corpo-linguagem, mundo sensível-mundo cultural. “A descoberta do ser selvagem é a descoberta de um “ser de abismo”, que não pode ficar encerrado, mas que se manifesta e se ultrapassa numa modificação infinitamente aberta e nova.” (CHAUI, 1989, p. XIII)

encontra-se a relação do sujeito, que imerso no mundo materializado pela paisagem enquadrada pela câmera, percebe o outro e a natureza para em seguida encontrar-se consigo. É assim que na ruptura encenada no final do prólogo, o dispositivo cinematográfico fica parado observando de longe Cris levantar-se e sair caminhando pelo acostamento da estrada até deixar o quadro por completo. Em seguida ocorre uma sucessão de planos rápidos e próximos, muito fechados, que trazem uma composição da nuca, do perfil (direito e esquerdo) e do rosto de Cris. Sou carregada, neste instante, para dentro da narrativa não apenas pelos procedimentos estilísticos do dispositivo cinematográfico, mas também pela canção extradiegética executada por Milton Nascimento e que tem a seguinte letra: com sol e chuva você sonhava/ que ia ser melhor depois/ você queria ser o grande herói das estradas/ tudo que você queria ser./ sei um segredo/ você tem medo/ só pensa agora em voltar/ não fala mais na bota e no anel de Zapata/ tudo o que você devia ser/ sem medo<sup>75</sup>. A música ratifica nos versos finais – tudo que você queria ser/ tudo que você devia ser/ sem medo – um projeto que vai se configurando ao longo do filme e que indica um desejo de imersão no mundo que ultrapassa, ou melhor, transpassa todas as categorias fixas que envolvem não apenas o processo de cognoscibilidade diante da natureza que circunda o homem, mas, sobretudo, diz de uma existencialidade que impregna os entes e os mundos naquela topografia arranjada e instituída pelo filme. É como se ao decidir caminhar pela estrada e tentar voltar, a personagem ingerisse a flor de lótus e como consequência iniciar-se-ia o movimento de transubstanciar o real. Ali, ao ouvir uma pista musical que apenas eu escuto e ao testemunhar os movimentos de ambulação da menina o mundo dela e o meu se inter-relacionam, ocorrendo uma espécie de simbiose afetiva, pois eu me nutro do mundo contido na tela e minha afetividade povoa de sentido a narrativa.

Tanto no prólogo quanto nos demais blocos do filme há uma nítida opção pela encenação formada pelo silêncio. Nos planos iniciais essa escolha fica evidenciada, pois naqueles instantes só ouve-se ao longe, sutilmente, barulhos de carros que atravessam a estrada. Sequencialmente a polaridade

---

<sup>75</sup> A canção “Tudo que você podia ser”, de Lô e Márcio Borges integra o lendário álbum Clube da esquina lançado em 1972. Apenas no final do filme, na sequência em que Cris passeia de taxi com uma amiga pelo centro do Recife, haverá a incorporação de mais uma música “Tu me acostumaste” (1957), do cubano Frank Domingues, interpretada por Dalva de Oliveira.

entre os sons dos motores dos automóveis e o silêncio dos personagens é acentuada. Os diálogos são escassos entre os dois jovens e a informação que se procura – a justificativa do por que eles estão ali – só ocorrerá aos 21 minutos. Ela na sequência em que observo o menino que passa de bicicleta pela rodovia, depois de um intervalo de um dia, e volta a ver Cris no mesmo local de antes, como que paralisada. Ao perceber a menina sozinha ele tenta informar-se do por que ela permanecer ali. Sem sucesso na primeira tentativa de contato, o adolescente, morador de um assentamento rural de sem-terras, insiste na conversa, oferece água e aí ocorre um breve diálogo entre os dois. Nele, sabe-se que ela e o irmão foram abandonados na estrada pelos pais em função de uma discussão entre eles e que o irmão teria ido a um posto em busca de ajuda. A informação que dá resposta a razão, motivo da personagem está sozinha será reiterada ao longo da história mais três vezes: em conversa com Elaine, a menina sem-terra; com Dona Fátima, espécie de faz tudo, moradora da praia e com contatos no Conselho Tutelar; e com Priscila, a vizinha da casa de veraneio dos pais de Cris; O retorno a esse tema parece querer confirmar junto ao espectador um certo sentido para a jornada vivida pela protagonista. No entanto esse excesso de didatismo<sup>76</sup> acaba trazendo a impressão de que há uma contradição entre o que é dito oralmente e o movimento da própria câmera no transcorrer de toda peça, pois mesmo depois de resolver o conflito principal evocado nesses diálogos – o retorno à casa – a sensação de errância incorporada pela protagonista permanecerá, como trarei em breve.

Voltando, no entanto, ao primeiro quadro do filme, há a indicação de que a errância vivida pela menina se substantiva na temporalidade. Sim, constato isso, na primeira imagem, que é um plano abertíssimo no qual a paisagem composta é formada por pequenas serras que se encontram na terceira camada do quadro. A câmera parada, estática, aproxima-me do estado

---

<sup>76</sup> O retorno repetido à justificativa que faz referência ao motivo de Cris esta sozinha e que aqui coloco como sendo de um excesso de didatismo pode ser também entendido como uma espécie de incoerência entre o roteiro e a direção geral e fotográfica, tendo em vista que há no filme todo um movimento estético que rompe com o padrão clássico cinematográfico que indica que as situações dramáticas devem ser compreendidas cartesianamente através da adesão a um jogo lógico ancorado na relação causa-consequência. Em *Eles voltam* seja pelo comportamento da câmera, pela encenação e pela dimensão temporal impressa esteticamente através das imagens de cada sequência colabora para um distanciamento com relação à adoção deste modelo narrativo incorporado desde a década de 30 e veiculado canonicamente pelo cinema clássico.

contemplativo e esta é a percepção que tenho diante desse plano de abertura. Já na segunda imagem, observo ao longe uma estrada que corta a geografia física e em seguida testemunho um carro que para e do qual descem dois adolescentes. No quadro seguinte sou informada que o casal de adolescentes – Cris e Peu – foi abandonado pelos pais. A ausência de justificativas que explicassem, nestes dois planos, àquela situação deixaria de alguma maneira o espectador clássico<sup>77</sup> inquieto, foi esta sensação que senti. O que haveria acontecido? Para onde eles irão? Continuo com a sensação de estranheza. Sozinhos, eles incomodam. O desamparo deles, de certa forma, é o meu. O tédio, a angústia e a espera tomam conta da tela através dos planos estáticos, do tempo dilatado. Essa espécie de estranhamento que me acomete acentua-se, mas a sensação é que o reverbero porque ele está contido na tela, ele encontra-se na encenação, mas também em mim. E aqui compreendo que a encenação, enquanto conceito inscrito no campo cinematográfico, é a articulação da tecnicidade, do cenário, da iluminação, do figurino, da maquiagem e da atuação dos atores dentro do quadro, tudo somado ao coeficiente estético. Na relação entre os planos, sugere David Bordwell, e na construção estilística que pode advir dela surge esta variante da mise-en-scène. À técnica, acrescento algo que vem do sensível, que me permite vislumbrar a conciliação entre uma forma que denota uma poética e outra que aponta para uma esteticidade, conforme aponta Jacques Aumont ao discorrer sobre o conceito de encenação fílmica através do qual, em uma espécie de pulsão hermenêutica indica um mergulho no que é específico da linguagem cinematográfica e na dobra desta especificidade.

É a relação dos personagens no espaço, no primeiro bloco narrativo do filme *Eles voltam* e o estranhamento dos seus corpos na paisagem fílmica ante à câmera, que convidam a esquadrihar uma topografia que indica o modo como o mundo na imagem é ressignificado, imantado à atmosfera dos comedores da flor de lótus e como a adolescente Cris - na fragilidade dos seus gestos, do seu movimento, no seu desconforto com a presença da câmera -

---

<sup>77</sup> Chamo de espectador clássico aquele que seguindo intuitivamente a gramática fílmica americana canônica traz consigo duas características: 1. um certo desejo de didatismo em que a imagem audiovisual deveria ser construída e ordenada através de recursos sonoros e visuais nos quais dariam uma certa logicidade e conteria em si informações que facilitariam a imersão no universo encenado. 2. A segunda característica encontrada neste espectador clássico que vislumbramos diz respeito

corporifica este estranhamento. Depois de discutir com o irmão a posse do seu celular e de ficar à beira da estrada sozinha durante horas a fio, virando a noite, inclusive, visto que o irmão havia saído para procurar os pais, esta percepção é ainda mais acentuada. O personagem Peu, irmão mais velho de Cris, aparece em dois momentos distintos da narrativa. O primeiro é no prólogo quando ele desce do carro com a irmã e ao longo dos planos constata-se que a relação dos dois é tensa e pontuada por brigas. O adolescente representa um ser que não apresenta muito afeto e que tem a sua experiência de mundo mediada pela tecnologia digital (celular, videogame, internet). Essa ideia é ratificada na parte final do filme quando a câmera subjetiva, ao incorporar o olhar de Cris, visualiza Peu jogando videogame de manhã cedo, alheio à gravidade da situação dos pais e à tensão familiar. Em resposta a própria crise desencadeada pela possibilidade de morte dos pais, ele mostra-se agressivo, fato que pode ser percebido no plano em que ele grita com avó afirmando que não irá à escola. Na sequência final há os dois personagens em plano médio sentados lado a lado, separados apenas por uma pequena mesa no corredor do hospital no qual os pais estão internados.

Voltando ao quadro vejo que o silêncio predomina este momento da narrativa, os dois estão jogando game nos seus celulares e o observa-se que é através de imagens da estrada realizadas no dispositivo móvel da menina que a conversa que indica a possível a possível chave de compreensão para o fato do primogênito não ter retornado ao local, abandonando a irmã. No entanto, sem esboçar nenhuma compassividade, mostrando-se em certa medida distante, Peu desculpa-se dizendo que “havia sido mal” não ter voltado para apanhá-la na rodovia. Um novo silêncio se instala e o último plano, um plano e contraplano dos dois personagens denota a polaridade de percepção e afetividade existente entre os dois, já que Cris decide entrar no quarto para ver a mãe e o irmão permanece jogando videogame.

O meu olhar, ratificado pelo enquadramento da câmera, que dos planos abertos dos primeiros momentos do prólogo oscilam para planos próximos, muito perto dos personagens. A ausência de movimento do dispositivo cinematográfico, bem como os cortes delicados, que se apagam entre as mudanças de quadros, ratifica e acompanha o surgimento e a construção da

sensação de desamparo da personagem. O desamparo latente é a porta de entrada para a experiência de errância que se desencadeará na narrativa via trajetória dramática da protagonista. Voltarei ao conceito de errância no momento próximo (capítulo seguinte), no entanto, assumindo uma postura metodológica rizomática, rascunho o bloco de sensações que envolve esta pré-disposição existencial, destino do ser de ir em busca da verdade ontológica.

**FIGURA 19** – Cris espera o retorno dos pais e do irmão à beira da estrada, em *Eles voltam* (2012)



**FONTE:** Lordello, Marcelo. *Eles voltam*.

Cabe esta inclusão a esta altura, pois a experiência da temporalidade circunscrita na imagem cinematográfica de *Eles voltam* conduz de alguma maneira a um estar no mundo substancializado por um nomadismo existencial. Diante do abandono imposto, ali, sozinha, sentada num banco à beira da estrada Cris iniciará a sua jornada. Neste instante uma certa disposição interna, subjetiva, floresce e ela passa a se movimentar dentro do quadro de um modo diferente do inicial. Deixa de ser conduzida pelo desejo do irmão, que àquela altura não voltou para resgatá-la, e passa a movimentar-se de modo distinto. Um indício disso é o plano seguinte em que ela registra fotograficamente a paisagem. Aquela experiência mediada pela câmera do celular indicaria uma tentativa dela de ver o mundo sob outra perspectiva, a partir de outro olhar. Em certa medida este mundo que escapa no entardecer captado pelas câmeras, a de Cris (celular) e a minha, que é a soma do meu olhar com a imagem trazida pela lente cinematográfica, aponta para uma possível redefinição de um projeto ôntico<sup>78</sup>. Neste instante a câmera cinematográfica muito próxima da personagem circula ao seu redor no intuito de penetrar no seu mundo, mergulhar no seu universo particular. A personagem, de acordo com o dispositivo cinematográfico, ainda expurgará mais um tempo a experiência de ser abandonada, de estar sozinha no meio da estrada. O escurecer, ou melhor, o breu total que invade e toma toda a tela somado à referência sonora com barulho de insetos, carros cortando a rodovia e uma espécie de choro baixo na segunda camada de som deixa-me estado de suspensão por não saber o que derivará dali. Instantes seguintes, ali no mesmo banco à beira da estrada, depois de ser interpelada pelo rapaz de bicicleta, ela vai em busca de algo, talvez voltar pra casa, quem sabe reconciliar-se com seus afetos/família? Talvez se encontrar no mundo ou se perder dele... Não fica claro narrativamente o desejo da personagem e isso alimenta a errância contida no filme. Este prólogo obedece a designação clássica do termo ao enunciar o tema central da narrativa: o movimento de errância da protagonista no mundo. À deriva cada passo somado a cada plano, cada encontro empreendido pela menina, cada movimento de câmera, cada

---

<sup>78</sup> Chamo de projeto ôntico uma predisposição ontológica/existencial encarnada pela personagem principal do filme e que é ratificada pela esteticidade que é gestada na imagem através dos cortes, do enquadramento, do posicionamento da câmera, da montagem, da temporalidade dos planos, mas, sobretudo, da experiência surgida no contato com a obra fílmica.

situação dramática, cada espaço visitado, cada corte, cada situação dramática resultam na impregnação da aura errante do filme.

Em certo sentido, percebo que essa espécie de desenho narrativo já havia sido esboçado no filme anterior de Marcelo Lordello, o longa-metragem *Vigias* (2010). Nesse documentário, que marca a estreia do diretor em projetos de longa, há uma tentativa de se desenhar uma cartografia afetiva da cidade partindo da noite e dos olhares dos vigias. O projeto fotográfico do filme, que tem entre as suas principais características a contenção e o minimalismo, revela algo que será reutilizado em *Eles voltam*: a busca através do cinema de um olhar, ou melhor, de um sentido de mundo se apresenta para além das aparências, dos discursos pré-instituídos. Dadas as devidas distinções entre as produções e considerando que eles pertencem a modos de enunciação diferentes, documentário e ficção, vejo que os dois filmes encontram no silêncio e numa certa opacidade do olhar a construção de um gesto singular do dispositivo cinematográfico que revelará um outro ser-no-mundo. O procedimento de câmera, que se coloca bem próximo aos personagens, a opção por uma montagem que esquadrinha o tempo e o espaço a favor de um mergulho íntimo, bem como, o desejo por revelar a relação do homem no mundo ficam evidentes nos dois projetos. Tanto no primeiro como no segundo filme há um dos planos em que os personagens observam o mundo por dispositivos eletrônicos. No doc., as câmeras de vigilância aparecem para trazer para perto o universo ao redor, aquilo que circula os vigilantes, que passam a madrugada nas guaritas dos edifícios em que trabalham. Já na ficção, Cris faz um vídeo da estrada em que foi abandonada e no final do filme o retorno a estas imagens significará justamente a tentativa dela reconstruir memorialisticamente a experiência a fim de resgatar o que talvez tenha sido perdido. Em outro momento, percebe-se que a referência a uma dimensão espacial que subordina o ser, mas também apresenta a possibilidade de libertá-lo é trazida à tona. Esta ideia pode ser percebida, por exemplo, na última sequência de *Vigias*, quando já de manhã acompanho o retorno dos vigilantes às suas residências através de uma câmera que mapeia uma geografia através do caminhar dos trabalhadores. No entanto, esta cidade desenhada apresenta-se sobre outra perspectiva, pois ao amanhecer o espaço

assume outras cores, formas e sons, tudo impregnado de afetividade e desejo, materializado no retorno ao lar.

Na sua peregrinação solitária Cris, em *Eles voltam*, passa por um acampamento de agricultores, em outro local é abrigada por uma senhora e passa a realizar trabalhos domésticos, chega a uma casa de praia de uma conhecida. Vagueia pelo mundo. A câmara testemunha tudo estaticamente como se estivesse paralisada e à disposição da personagem. Não há movimento externo, porque tudo aponta para uma interioridade, uma ebulição íntima, e o dispositivo cinematográfico aqui reverbera este estado de espírito, de consciência. Os planos continuam sendo longos como que se quisessem denotar um tempo outro, não-cronológico, subjetivo. Tempo rarefeito. Dilatado. Estaria diante dos cristais do tempo<sup>79</sup>? Seriam aquelas imagens reflexos do meu/nosso cosmo? Diante das indagações que poderiam suscitar o meu encontro com o filme, com o trânsito de Cris, lembro, por exemplo, do início do capítulo IV de *Imagem-tempo*, no qual Gilles Deleuze convida o leitor a cartografar ontologicamente a natureza da imagem cinematográfica nascida na era moderna do cinema e ressignificada individualmente no encontro diante da tela e dos mundos vividos que emanam dela. “O cinema não apresenta apenas imagens, ele as cerca com um mundo. Por isso, bem cedo, procurou circuitos cada vez maiores que unissem uma imagem atual a imagens-lembrança, imagem-sonho, imagem-mundo.” (DELEUZE, 2007, p. 87)

É assim, por exemplo, na primeira sequência depois do prólogo na qual acompanho Cris chegar ao acampamento sem-terra na garupa de uma bicicleta conduzida pelo adolescente desconhecido que a ofereceu abrigo, alimento e água na estrada. Há uma sensação de tensão no ar derivada pelo fato dela deixar-se levar por uma pessoa que nunca viu. Essa tensão dramática acentua a aura de especulação acerca do destino da protagonista e simultaneamente favorece ao envolvimento afetivo com a narrativa. A câmera que a acompanhava no trajeto de bicicleta pela rodovia com imagens trepidas, instáveis, e com a permanente sensação de movimento. Essa, por sua vez, acentua-se ao aproximar-se da entrada do assentamento. Depois de

---

<sup>79</sup> Cristal do tempo é um conceito apresentado pelo do filósofo francês Gilles Deleuze, que vê o tempo como que se dividindo entre um passado que perdura e um presente em movimento. No cristal, criado pela “imagem-tempo” do cinema moderno, há a coexistência de uma imagem real, do presente, com uma imagem virtual, do passado.

acompanhar a personagem sendo acolhida no acampamento e alimentar-se com uma discreta voracidade a câmera flagra também de modo discreto o diálogo entre a mãe e o filho sobre a hóspede. Eles especulam sobre o porquê da menina estar naquele local. Diante da justificativa que o jovem traz a tona e da descrença com relação à versão de Cris a sensação de suspensão continua, pois como não há algo plausível que indique a verdade, a certeza de algo para a mãe e o filho tudo fica meio tenso em função de não sabermos o que irá acontecer dali para adiante. Confirmando a tensão, surge a figura de Elaine, que inicialmente revela-se desconfiada e até incomodada com a presença da “estranha” que, segundo ela, mexe-se muito a noite e fala muito dormindo. Estas primeiras palavras trocadas com Cris traduzem uma certa antipatia que a menina de seus 10, 11 anos revela. Acredito que a personagem de Elaine é simbólica na jornada que se inicia para Cris naquele momento. O diretor me conduz para perceber a pequena sem-terra a partir de uma relação de oposição em relação à narradora, visto que ela é apresentada na primeira sequência em plano e contra-plano em relação à protagonista. Pode-se dizer à primeira vista que as polaridades residem no fato de uma ser da urbana, cidadina, a outra esta no ambiente rural. Enquanto uma está inserida dentro de um contexto burguês a outra vive no ambiente periférico dos trabalhadores sem-terra. Mas não são apenas as diferenças de posições sociais, econômicas e culturais que estão evidenciadas a partir da relação entre as duas. Há algo maior que talvez não consiga definir no início da sequência, mas que ao final se tornará claro pra mim. Volto à questão em breve. Continuemos.

As polaridades e as tensões iniciais são muito enfatizadas pela posição da câmera e pelo jogo de cena das atrizes. No entanto, há algumas características da jovem agricultora que se mostram bastante importantes para o processo de transformação do olhar e da percepção que irá iniciar-se em Cris. No primeiro diálogo travado entre elas, por exemplo, a menina tenta descobrir que sonhos a visitante teve e pergunta-lhe se na noite anterior ela havia tido pesadelos, pois deduziu isso em função da inquietude dela. Em tom de interrogação ela indaga sobre o nome completo da estrangeira e pede-lhe que escreva no seu caderno. Da família que acolheu a irmã de Peu só saberei o nome de Elaine, que se apresenta como Elaine Maria de Moura, Moura de

pai, Maria de Mãe e Elaine de vó, conforme seus dizeres. Depois da apresentação formal encaminhada pela jovem anfitriã ela se mostra altruísta e, solícita, leva Cris a um local para efetuar uma ligação de celular para seus pais. A tentativa de contato frustrada com os que se perderam, os pais, aumenta a sensação estranha vivida pela protagonista. No entanto, é a menina anfitriã que irá revelar a ela uma janela de saída. Sendo assim, essa sequência do encontro entre as duas é fundamental na trajetória da jornada errática encarnada pela jovem peregrina tendo em vista que aos poucos as diferenças vão sendo apagadas e Elaine passa a apresentar o local a ela falando da rotina, do número de famílias assentadas. Confessa a sua história familiar e depois disso tudo vai ganhando uma outra dimensão e densidade. Afetivamente, pela voz, memória e olhar da nova colega, Cris passa por uma espécie de portal ali, no meio de uma paisagem natural, na qual vivencia a experiência estética de mergulho naquele espaço e diferente do seu. Elaine a conduz pelas veredas de um terreno descampado mostra-lhe animais soltos no pasto, diz-lhe pra não ter medo. Aos poucos elas vão adentrando mata. Primeiro a câmera parada em plano aberto vê as duas meninas caminhando pelo pequeno caminho de terra e como pista sonora há o relato da agricultorazinha que fala da sua família e das tragédias que envolvem sua história. Ali naquela breve conversa de apresentação saberei que ela trabalha com a terra – planta macaxeira, milho, feijão..., “esses negócios de alimento”, como relata. Sentada no chão entre folhas secas Cris roça os pés e mãos contra o terreno e observa a copa das árvores. A câmara muito próxima, quase colada ao corpo dela acompanha seu rito de iniciação. Nela os sons da natureza convidam à contemplação e proporcionam pela temporalidade uma experiência outra com o mundo. Com um movimento circular, uma panorâmica, iniciamos, eu e Cris, a jornada.

**FIGURA 20-** Cris e Elaine exploram o terreno em que se encontra o assentamento, em *Eles voltam* (2012)



**FONTE:** Lordello, Marcelo. *Eles voltam*.

Deste modo através do convite à contemplação e à imersão em outro mundo, inicia-se a jornada de peregrinação da jovem e ao mesmo tempo a narrativa mostra que estou diante de uma visibilidade e visualidade do tempo distinta, diferente. Sim, o tempo rarefeito impresso nos planos, presente em vários momentos, revela que talvez pudesse acessar então, a imagem-cristal, espécie de duplo ou reflexo que congrega a imagem atual e virtual, sendo a primeira dotada de visibilidade de limpidez e a segunda de invisibilidade e opacidade

A imagem-cristal é a imagem atual que tem uma imagem virtual que lhe corresponde como um duplo ou um reflexo; a imagem-cristal é uma imagem atual – visível e límpida – que cristaliza com sua imagem virtual – invisível e opaca. Deleuze valoriza, nessa imagem, a ideia de circuito. A imagem-cristal é um circuito entre uma imagem atual e uma imagem virtual distintas, mas indiscerníveis. (MACHADO, p.276)

É assim que aparecem as imagens que envolvem o elemento água na tela. No filme destaco dois momentos. O primeiro ocorre quando Cris mergulha na piscina da casa à beira mar de Priscila. Ali a possibilidade de retorno ao lar se torna mais concreta, pois a moça já é uma antiga conhecida sua e de sua família. Essa nuance dramática contida no roteiro e que me leva a pensar que o fim está próximo, revela, acima de tudo, que no ciclo vivido pela personagem

aquele encontro, apesar de apontar para o fim mostra justamente o contrário, pois não será o retorno à casa que alterará a disposição existencial da personagem.

Com a câmera submersa na água observo de modo meio turvo, com a visão não tão nítida, que a menina encontra-se na piscina nadando. Ela vai e volta dentro d'água. A fluidez que surge em função da presença da água toma toda a tela. Fluída é a vida e nossa percepção, penso. Fluída é a apreensão do tempo e a experiência sintetizada na sua temporalidade. Em conversa com Priscila a protagonista ouve sobre a vida, sobre relacionamentos, sobre planos para o futuro. Priscila diz que está fazendo mestrado, mas que não vê sentido em nada e que a sua vida é monótona, repetitiva. As duas apresentam alguma semelhança elas intercalam um certo vazio no olhar e fazem movimentos que refletem o desejo pela busca de algo, tudo reafirmado pela experiência da temporalidade.

A segunda sequência que escolhi para relatar a presença da água e a representação da sua natureza simbólica dentro filme é quando, depois de visitar uma casa inacabada, espécie de obra em ruínas que Jennifer, a moradora de Tamandaré, apresenta as duas meninas da cidade. Jennifer é filha Fátima, senhora que foi chamada pelo grupo de sem-terras para encaminhar a menina ao Conselho Tutelar da cidade mais próxima do assentamento. Ela ajuda a irmã na feira e a mãe na faxina da casa de veraneio. A mãe a trata com austeridade. Vive uma vida sem expectativas e sonho com a capital. Apesar disso, diz que o local é bom, mas o seu único problema é que não tem um shopping Center. Depois que Cris se esconde e encontra a casa vizinha a sua é Jennifer que vai buscá-la no outro dia pela manhã. Informada que a menina voltaria para casa com Priscila ela apresenta as duas a construção em ruínas.

É preciso que o tempo se cinda ao mesmo tempo em que se afirma ou desenrola: ele se cinde em dois jatos dissimétricos, um fazendo passar todo o presente, e o outro conservando todo o passado. O tempo consiste nessa cisão, e é ela, é ele que se vê no cristal. A imagem-cristal não é o tempo, o mas vemos o tempo no cristal. Vemos a perpetua fundação do tempo, o tempo não cronológico dentro do cristal, Cronos e não Chronos. (DELEUZE, p. 102)

Como testemunha, sou convocada a uma experiência de vidência que se constitui numa espécie de indiscernibilidade entre o Eu versus outro e

também entre o Eu versus o mundo. A trajetória de personagens como Cris promove uma escrita móvel e especular em que passado e presente se encontram, no qual o fugidio se materializa entre o virtual e o atual.

### *3.4 Pensar o tempo na teoria cinematográfica*

Por que as pessoas vão ao cinema? (...) Acredito que o que leva normalmente as pessoas ao cinema é o tempo: o tempo perdido, consumido ou ainda não encontrado. O espectador está em busca de uma experiência viva, pois o cinema, como nenhuma outra arte, amplia, enriquece e concentra a experiência de uma pessoa – e não apenas a enriquece, mas a torna mais longa, significativamente mais longa.” (TARKOVSKI, p. 72)

Mas que tempo é este? A esta altura o esforço visa pensar a temporalidade cinematográfica a partir de uma formulação teórico-poética. Pego carona por exemplo o pensamento de Andrei Tarkovski para escapar da premissa contida no senso comum de que o cinema é a arte do tempo e elaborar um pensamento que o considera a partir de três níveis diferentes: O tempo empírico – a experiência temporal do espectador; O tempo impresso - o tempo é a natureza do plano; e o tempo esculpido – tarefa do cineasta. (AUMONT, 2012, p. 34). Na temporalidade que advém da empiria há, no sujeito-espectador e na busca por algo que se compreende como perdido, uma centralidade. A experiência cinematográfica possibilitaria o reencontro com aquilo que estava em vias de cair no esquecimento e com o despercebido. A relação instituída nesta dimensão do tempo passa pela memória, pela experiência e é fecundada na conjunção do passado com o presente, neste entre-tempo que se abre. O tempo presentificado é percebido ontologicamente no contato com a imagem durante a projeção. Ele sai do plano abstrato e transcendente e ganha, através da projeção, na imanência, um corpo, uma materialidade.

Diante da tela, Tarkovski apontará outro nível do tempo, o impresso, que se vincula à natureza do plano. Nele, o cinema dá forma ao acontecimento. “A imagem torna-se verdadeiramente cinematográfica quando (entre outras coisas) não apenas vive no tempo, mas quando o tempo também está vivo em seu interior, dentro mesmo de cada um dos fotogramas.” (TARKOVSKI, 2010,

p.78). O cinema seria a expressão artística que por sua natureza traduz como nenhuma outra forma de arte “a consciência dos fatos e das estruturas estéticas existentes e em mutação com o tempo”. A força da forma cinematográfica encontra-se, portanto, no tempo do acontecimento, sendo esse compreendido aqui como uma espécie de incorpóreo que está em dois planos. No presente cronológico, em que há percepção do plano em si, em que a coisa acontece, e na eternidade, no *aion* dos estóicos. Com relação ao tempo esculpido, o cineasta russo diz que ele fundamenta-se na “dimensão essencial do psiquismo humano e no constituinte fundamental da imagem cinematográfica”. Para o cineasta russo, o cinema tem o dever ético e estético de se relacionar com o tempo alterando-o, mas também respeitando a sua dimensão que se alimenta do real.

É este tempo evocado na narrativa de *Eles voltam* e no processo de errância iniciado por Cris. Nele, ela observa o mundo, ouve histórias – como a da menina do acampamento de sem-terra que lhe fala da vida no campo, da natureza, dos animais, da rotina. A vida naquele instante é impregnada de uma sensação diferente, talvez única. O mundo apresenta-se em passagem. O silêncio mesclado com a estranheza com que a personagem observa tudo e faz sua caminhada revelam esse sentimento. Ao lançar este outro olhar para a paisagem, através do comportamento da câmera e do jogo de cena, tudo para ela passa a ter um sentido novo. E neste caso, é interessante considerar este exercício de olhar<sup>80</sup> que a personagem empreende. Para tanto, a música tema do filme, *Tudo que você podia ser*, de Milton Nascimento, dá também as pistas para o que estrada e o que ela produzirá de sentido. “Sol e chuva. Na sua estrada. Mas não importa, não faz mal. Você ainda pensa e é melhor do que nada. Tudo o que você podia ser ou nada”, diz os versos que ouvimos ao subir os créditos com o nome do filme no encerramento do prólogo. As inúmeras possibilidades e os devires que entram em irrupção estão inscritos também nesses versos do músico mineiro.

Os olhos amam a beleza e a variedade das formas, o brilho e a amenidade das cores [...] não me dando descanso, como o dão as vozes dos cantores, que por vezes e por todos os lugares em que mee encontro no decorrer do dia, investe contra mim de mil maneira a

---

<sup>80</sup> Considero que na experiência cinematográfica o exercício de olhar do personagem é também o nosso, já que ao estabelecermos diante da tela o pacto de ficcionalidade, há uma fusão entre sujeito e objeto. Diante do plano fílmico o meu olhar, o meu corpo, cola-se à tela, ao mundo cinemático que surge dela.

acariciar-me, até mesmo quando me ocupo noutra coisa que dela me abstrai. Insinua-se com tal veemência que, se, de repente, me for arrebatada, procuro-a com vivo desejo. Se ausenta por muito tempo, minha alma cobre-se de tristeza. (SANTO AGOSTINHO, p. 230)

Janela da alma, espelho do mundo. A apatia<sup>81</sup> revelada nos gestos da personagem se contrapõe ao exercício da câmera que insiste em manter os planos fixos, que reitera o tempo todo o comportamento que se origina na atitude ontológica de reencantamento com o mundo. E o olhar da câmera, que é o meu, somado à ruminação da vidência do espectador me conduz à “inspiração, expiração e respiração no Ser”<sup>82</sup>, ou seja, o ato de olhar traz consigo a relação vidente-visível no interior do próprio visível. No lugar da cisão do Ser tem-se a fissão do Ser, pois no interior do sensível um novo sensível se põe a ver outro sensível<sup>83</sup>. Reencarno em Cris, o seu mundo é o nosso (o mundo privado abre-se para o mundo comum), tudo passa a ser transubstanciado. A paisagem contida em cada plano fílmico apresenta-me a constelação provisória e aberta de sentido.

Agora, talvez, se sinta melhor tudo o que essa palavrinha carrega: ver. A visão não é um certo modo do pensamento ou da presença a si: é o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo. De assistir de dentro a fissão do Ser. Ao término da qual, e só então, me fecho sobre mim. (MERLEAU-PONTY, p.81)

No entanto, é interessante observar que ao exercício do olhar dessacralizado, uno, irredutível, acrescentou-se a temporalidade. Tempo como experiência. Como estar no mundo. Temporalidade que se encontra com o olhar produzindo como consequência um conhecer. Observamos isso através da narrativa construída por Marcelo Lordello. Nesta direção, pode-se inferir que a escolha por este comportamento de câmera converge para o que Merleau-Ponty diria: a temporalidade está no coração do ser-no-mundo. O tempo é o elo entre nós como sujeito e o mundo dos objetos que percebemos e assim observamos pela janela do cinema a jornada de Cris.

---

<sup>81</sup> A apatia de Cris aponta para uma certa disposição no qual tudo está esvaziado de sentido. Somos convidados diante desta ausência de energia e da perda de significado a tomar a vestir o seu corpo e a tomar o seu olho para que continuarmos na experiência que a narrativa fílmica nos coloca.

<sup>82</sup> Expressões merleau-pontianas que indicam as descrições rigorosas da pintura como filosofia figurada da visão.

<sup>83</sup> E O Olho e o Espírito Merleau-Ponty indica que a pintura é transubstanciação do sensível, tornando-se a passagem da carne do mundo na carne do pintor para que dela se faça presente um novo visível, o quadro, visível do visível, feito por um vidente que participa da visibilidade. A pintura para o filósofo francês, é filosofia figurada da visão, pois nos ensina a olhar quando nossos olhos veem. “O pintor transforma sua visão em novo visível que nasceu para o mundo”. Marilena Chauí, O Olhar, p. 60, 2003.

### 3.5 Fenomenologia: a estética da existência

Sou um campo, sou uma experiência. Um dia, e de uma vez por todas, algo foi posto em marcha que, mesmo durante o sono, não pode mais deixar de ver ou de não ver, de sentir ou de não sentir, de sofrer ou de ser feliz, de pensar ou de repousar, resumindo, de ‘se explicar’ com o mundo. (MERLEAU-PONTY, p. 465)

Eis o enigma: meu corpo é simultaneamente vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, também pode olhar-se e reconhecer naquilo que então vê o “outro lado” de sua potência vidente. Ele se vê vendo, ele se toca tocando, é visível e sensível para si mesmo. É um “si” não por transparência, como o pensamento, que pensa tudo assimilando-o, constituindo-o em pensamento – mas um ‘si’ por confusão, narcisismo, inerência daquele que vê naquilo que vê, daquele que toca naquilo que toca, daquele que sente naquilo que é sentido (...). (O olho e o espírito, )

Para Merleau-Ponty, a relação entre corpo e mundo é de ordem estética, refere-se à percepção e aos sentidos. Cada um deles propaga e interpenetra a sua interioridade, ininterruptamente, indefinidamente. É como se eles encerram em si a vida perceptiva e o mundo sensível. Tudo converge e funda um lógos<sup>84</sup> estético que dará origem ao cultural e ao histórico e que viabiliza a intersubjetividade e a incorporeidade. Este ser que se constitui na anterioridade das fixações, dos referenciais instituídos e das pré-formulações evoca a construção de um outro mundo calcado na experiência sensível. É assim, por exemplo, que encontro a personagem Hermila/Suely, do filme brasileiro *O Céu de Suely* (2010), dirigido por Karim Aïnouz.

**FIGURA 21** – Em flashback, Suely/Hermila lembra do tempos amores com Mateus, em *O céu de Suely* (2006)

---

<sup>84</sup> Para Merleau-Ponty o lógos aponta para o sentido que não relaciona-se exclusivamente com uma Razão em si que se revelaria via conhecimento e subjetividade transcendental. O lógos é dotado de sentido a partir do momento em que “o mundo da vida” ou experiência se abre, originando o seu próprio significado..



**FONTE:** AÏNOUZ, Karin. *O Céu de Suely*.

Na primeira sequência do filme vejo através de uma imagem precária, pouco nítida, trêmula, uma jovem que em voz *off* relembra a sua história de amor com Mateus, pai do seu filho. Na narração há a ênfase para a lembrança ligada ao período em que ela ficou grávida. No mesmo instante um homem que aparenta ter por volta dos 20 anos entra em quadro. Eles dançam, brincam no meio de um terreno ermo e nós escutamos a canção extra-diegética que inicia com os seguintes versos: “Que bom seria ter seu amor outra vez. Você me fez sonhar, trouxe a fé que eu perdi”. A música intitulada “Tudo o que eu tenho” é uma versão em português interpretada por Diana, cantora da Jovem Guarda, de “*Everything I Own*” da banda americana *Bread*, famosa nos anos 70. O fundo musical somado ao posicionamento da câmera livre, ora circular, sempre em movimento, na mão, me faz entrar afetivamente na história de Hermila/Suely. Ali, diante daquela imagem, sou convocada a testemunhar as memórias da personagem, observando a paisagem afetiva que a compõe. No prelúdio da narrativa do que virá a ser “*O céu de Suely*” (Karin Aïnouz, 2006), as primeiras imagens, captadas em Super 8, se opõem ao quadro seguinte que apresenta em primeiríssimo plano um rosto. Nele sou interpelada por uma espécie de interseção entre os planos de subjetivação e significação. O rosto e a sua escritura do mundo. E aquele de Hermila tão potente de significação com sua textura, sua pele e cor difusas, com sua inapreensibilidade.

[...] um rosto: sistema muro branco-buraco negro. Grande rosto com bochechas brancas, rosto de giz furado com olhos como buraco negro. Cabeça de clown, clown branco, pierrô lunar, anjo da morte, santo sudário. O rosto não é um invólucro exterior àquele que fala, que pensa ou que sente [...]. Uma criança, uma mulher, uma mãe de família, um homem, um pai, um chefe, um professor primário, um policial, não falam uma língua em geral, mas uma língua cujos traços significantes são indexados nos traços de rostidade específicos. O rosto constrói o muro do qual o significante necessita para ricochetear, constitui o muro do significante, o quadro ou a tela. O rosto escava o buraco de que a subjetivação necessita para atravessar, constitui o negro da subjetividade como consciência ou paixão, a câmera, o terceiro olho. Ou será preciso dizer as coisas de outro modo? Não é exatamente o rosto que constitui o muro do significante, nem o buraco negro da subjetividade. O rosto, pelo menos o rosto concreto, começaria a se esboçar vagamente sobre o muro branco. Começaria a aparecer vagamente no buraco negro (DELEUZE E GUATTARI, p. 32).

É pela rostidade que o mundo de Hermila é revelado. Tento decifrar pela paisagem geográfica que o compõe quais e o quê as formas/linguagem enunciam à câmera. Para além da primeira camada da imagem enquadrada, há um fundo sem definição que aponta de alguma maneira a relação existencial alinhavada pela personagem e que será percebida ao longo do enredo. Cada detalhe que forma o olhar, o sorriso, as linhas de expressões, o perfil, as formas da boca e do nariz, o desenho do rosto expressa o modo como é representado aquele universo íntimo da protagonista. Em vários dos primeiríssimos planos que me defrontam ao longo da narrativa observo um olhar distante, uma expressão facial que conota um sentimento de ausência.

Este Eu e o Outro no filme é representado pela oposição, pela instabilidade, pelo desejo permanente de movimento. Desejo de não pertencer a lugar nenhum, de viver em deriva, aqui e ali, quase que ao mesmo tempo. Estas primeiras sequências que ocorrem dentro do ônibus que conduz a protagonista para sua cidade natal, Iguatu, traduzem o sentimento de aprisionamento e tédio no qual ela está imersa. Os planos abertos com a câmera parada traduzem uma tentativa de acentuar a divergência entre uma espécie de dinâmica afetiva que nutre a personagem e o ritmo cíclico e lento que envolve a vida da cidade. O local que abriga a personagem no seu retorno é distante do mundo, longe de tudo, conforme apreendo pelo olhar da câmera. Ali o tempo é outro, tudo é meio parado, como sugere uma das personagens. O cotidiano se repete e isso aponta para uma espécie de sensação de

aprisionamento que a protagonista em que esta imersa. Viver ali para que significa um achatamento.

**FIGURA 22** – Suely/ Hermila chega a Iguatu com o filho, em *O céu de Suely* (2006)



**FONTE:** AÏNOUZ, Karin. *O Céu de Suely*.

Cidade e corpo entrecruzam-se permanentemente, produzem paisagens, ressignificam percepções e estares no mundo. Nessa tensão há um pano de fundo que conduzirá a minha observação em torno do filme: o desejo por uma vida-lazer. Projeto proto-existencial que nutre, via visualidade fílmica, um estar no mundo que se traduz pela transcendência e oxigena-se no devir, devir-mundo, devir-corpo. Esta chave conceitual ajuda-me a refletir e dialogar acerca da experiência e da temporalidade encarnada em certo cinema produzido contemporaneamente e que traz a errância como substrato para a cinematicidade contida na tela.

A partir deste panorama sensível composto no fluxo e no desejo de presentificação próprio da imagem cinematográfica é que irei traçar as inúmeras possibilidades de aproximação com uma cine-escritura contemporânea. Este espaço que o filme abre na tela, mas, sobretudo, em mim substantiva um olhar singular meu para o contato com aquele universo fílmico. Aqui, entre o intuitivo e o rizomático, sendo o primeiro, aquele que pretende dar centralidade à intuição como porta de entrada ao fragmento de mundo que se

constitui através da relação corpo e espírito e o segundo diz respeito ao rizomático, no sentido que este modelo epistemológico contribui para perceber o fenômeno desenhado narrativamente à medida que escriturarei as várias possibilidades de aproximação simultâneas, heterogêneas e interconectadas, formando imagens plurais.

[...] diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. O rizoma não se deixa reconduzir nem ao Uno nem ao múltiplo. Ele não é o Uno que se torna dois, nem mesmo se tornaria diretamente três, quatro ou cinco etc. (IDEM, p. 32, v. 1)

O *Céu de Suely*, que configura visualmente a partilha deste quadro imagético-conceitual, auxilia-me a compreender o cinema como disparador conceitual que escapa do pressuposto exclusivo que se vincula à ideia de representação. Neste caso, o cinema emerge na fratura entre o mimético e o real, favorecendo a trans-substantivação perceptual, por exemplo. Ao rifar seu corpo, a personagem faz um movimento de tentar ressignificar a sua existência para poder entrar em um outro espaço, outra temporalidade. Os movimentos de Suely somados aos da câmera pressupõem o encontro com o que não está previsto, com o que ainda não foi vivido, mas que se nutre do presente. No primeiro bloco narrativo do filme observa-se um tempo suspenso que se abre para mim. É como se o *off* da personagem remetendo-se a um passado e a força estesiológica das imagens que reflete o presente puro, jogando-me em um entre-tempo.

Não são apenas os relatos das memórias ouvidas que conduzem a um outra dimensão sensível. É todo um jogo de trans-substantivação que se inicia quando são articuladas todas as estruturas instituídas da linguagem cinematográfica, ou seja, a composição dos planos, o que há neles, o movimento e o posicionamento da câmera. Com tudo isso, vou me aproximando de Hermila, mergulho no seu cotidiano e adentro no seu espaço afetivo, sua existência.

#### 4.0 DEVIR IMAGEM

No percurso teórico-conceitual que estou inscrevendo é interessante fixar a esta altura do texto o pensamento de Gilles Deleuze acerca do tempo e da experiência, tudo inserido no campo cinematográfico. Para mim esta rede epistêmica que concilia o pós-estruturalismo com a abordagem fenomenológica interessa à medida que os dois movimentos apontam em linhas gerais para a problematização dos limites do conhecimento e voltam o olhar para os fenômenos fronteiros, rompendo com as estabilidades que envolvem os processos de significação e referencialidade.

Em relação ao mapeamento das raízes filosóficas que nutrem o pós-estruturalismo<sup>85</sup> e que historicamente dialoga com a tradição aberta por Edmund Husserl ao absorver, por exemplo, o método fenomenológico de buscar a verdade ou a essência, via uma intencionalidade ou uma subjetividade. Sendo assim, poderia inferir que nesse sentido houvesse uma ruptura com uma tradição vinculada a um determinismo causal que instituíra a regularidade das relações sujeito-objeto na construção e no acesso ao conhecimento. Sinteticamente poderia afirmar que há uma compreensão do sujeito, da intersubjetividade<sup>86</sup> e do Eu dentro de um contexto histórico, linguístico e experiencial mais ampliado. É como se a existência e a linguagem cotidianas levassem para além das fronteiras, do sujeito e da consciência, mas mesmo assim, continuassem a operar dentro desses limites. Nessa reflexão sobre a experiência humana e sobre os modos como as coisas se apresentam ao mundo, via ela mesma, ou seja, na centralidade do problema dos aparecimentos, é importante notar também o enraizamento no método kantiano transcendental.

Pensar o sujeito no mundo e o modo como ele tem acesso ao conhecimento através da experiência fenomênica permite conectar e talvez transferir para o campo cinematográfico e para a reflexão sobre a constituição

---

<sup>85</sup> Ao nos referir ao pós-estruturalismo deleuziano estamos levando em consideração que o movimento filosófico ocorrido na França na década de 1960 é bastante amplo, heterogêneo e para efeitos didáticos pode ser compreendido a partir dos seus pensadores.

<sup>86</sup> Compreendemos a intersubjetividade a partir de um pensamento desenvolvido por Merleau-Ponty na *Fenomenologia da Percepção* e que envolve uma estrutura de vida intencional relacionada ao cogito e que se revela em situação. Na obra *A prosa do mundo* (1974), no capítulo V, *A percepção de outro e o diálogo*, Merleau-Ponty nos indica que a intersubjetividade depende “síntese de acoplamento” regida pela reversibilidade da percepção e do movimento ou do falar e do ouvir, e, mediante a qual, na percepção silenciosa do outro ou no diálogo, “tudo o que eu faço eu o faço fazer e tudo o que ele faz ele me faz fazer”.

da imagem algo que informa a singularidade da relação que se estabelece com os filmes e ao mesmo tempo algo que incide sobre a constituição existencial do ser, formando uma espécie de devir-mundo, pois a base para este diálogo é o tempo todo atualizada e nesse percurso ocorre dele ora se atualizar, ora se virtualizar. Voltar-se ao cinema como máquina conceitual foi o movimento feito por Deleuze nos dois volumes que dedica à análise da imagem cinematográfica.

Deleuze dentro de minha compreensão, constrói uma crítica à fenomenologia, entre outros, com relação ao corte móvel e à definição da imagem-tempo e que carece ser melhor analisada para que não se caía na conclusão precipitada de considerar tanto Merleau-Ponty, quanto Bergson (autor que Deleuze dialoga para pensar o cinema) como “aliados ambíguos”, conforme atesta Fernão Ramos em Imagem-Câmera.

O “corte móvel” deleuziano que a elaboração cinematográfica introduz na imagem aponta para a emergência de um tempo abstrato que se destaca do que se move para além da sua trajetória. É a noção de “corte móvel”, central na teoria cinematográfica. Proporciona uma crítica a teria com raízes fenomenológicas, situando a distância do autor em relação a essa abordagem. (...) Para a fenomenologia, segundo Deleuze, o cinema surge na contracorrente da ancoragem do sujeito percipiente no mundo. Ao erguer em norma a “percepção natural”, institui um foco estático, baseado numa consciência intencional em situação. O “privilegio” que a fenomenologia daria à percepção natural faz como que ela ainda veja o movimento “poses” sucessivas, “simplesmente existenciais, em vez de essenciais”. (RAMOS, p. 87)

Mas afinal, o que é a percepção para Merleau-Ponty? Se for tomado como ponto de partida o conceito desenhado na Fenomenologia da Percepção, a percepção é a minha abertura e iniciação ao mundo. No processo, ela apresenta um objeto ou fenômeno diretamente para mim e esse objeto é sempre dado numa mistura de presenças e ausências.

O sujeito perceptivo é o lugar dessas coisas, e o filósofo descreve as sensações e seu substrato como se descreve a fauna de um país distante – sem perceber que ele mesmo percebe, que ele é sujeito perceptivo e que a percepção, tal como ele a vive, desmente tudo o que ele diz da percepção em geral. Pois, vista do interior, a percepção não deve nada àquilo que nós sabemos de outro modo sobre o mundo, sobre os estímulos tais como a física os descreve e sobre os órgãos dos sentidos tais como a biologia os descreve. (MERLEAU-PONTY, p.278)

Neste movimento relacional há também um envolvimento direto pré-reflexivo, que escapa das elucubrações teóricas da ciência e da filosofia, tentando assujeitar a nossa existência. Como experiência direta das coisas para a atribuição de significados, a percepção seria a primeira camada experiência e concerniria a seres existentes num ponto de tempo e do espaço, por oposição ao conceito ou à ideia. Diante do exposto, pensar o tempo na imagem cinematográfica é tentar trazer dois aspectos que o envolve e que são inerentes a sua natureza.

A geografia do pensamento de Deleuze, que trabalha com a heterogeneidade de objetos, alinhava filósofos de tradições distintas, mergulha na transdisciplinaridade dialogando com a biologia, psicanálise, matemática, física, arte – literatura, pintura, teatro e cinema possibilita a esta reflexão um modelo metafísico, bergsoniano por excelência<sup>87</sup>, que ressignifica o exercício epistemológico e conduz a inferir um ato filosófico e estético como criador e criativo. Ao produzir e inventar conceitos passo a me relacionar com os objetos, os filmes, de modo singular e evito os maneirismos da contemplação absoluta, do distanciamento esvaziado e de uma leitura não-afetiva. Neste casamento com o objeto fílmico observo que entre sensações, afectos e perceptos emerge devires conceituais. As imagens no cinema materializam formas de pensamento. Neste exercício de pensar o cinema filosoficamente encontra-se a imagem-movimento e a imagem-tempo. Apesar de me deter no segundo tipo de imagem, já que a minha atenção esta centrada na reflexão sobre a temporalidade, é interessante considerar também a imagem-movimento em função da sua coexistencialidade ao regime estético nascido no cinema moderno e também por considerar que, segundo Deleuze, a ela subordina o tempo.

O que distingue, portanto, fundamentalmente os dois tipos de imagem é sua relação com o tempo: enquanto a imagem-movimento dá uma representação indireta do tempo, isto é, mostra o tempo através do movimento, representa o curso empírico do tempo, a imagem-tempo apresenta o tempo diretamente, dá uma apresentação direta do tempo, uma apresentação do tempo puro, livre do movimento. (MACHADO, p.248)

---

<sup>87</sup> Compreendo aqui a metafísica bergsoniana como sendo um sistema que reverbera uma ontologia no qual os conceitos de multiplicidade - atual, virtual - e duração apresentam-se. É na filosofia do movimento, na construção dos seus conceitos que o ser eclode, portanto, via o método intuitivo, pensar as teses sobre o movimento em Bergson, especialmente, em *Matéria e Memória*, é reconstituir uma ontologicidade que privilegia as essências móveis, o tempo, e espacializa a existência.

Na contracorrente das apropriações canônicas lacanianas e saussurianas que impregnaram a teoria do cinema desde os anos 60 que instituíam um encarceramento lingüístico à materialidade do cinema o autor se aproxima de uma semiótica que extrapola o sógnico<sup>88</sup> estritamente e que inclui o cinético, o afectivo e o perceptivo, como foi referido acima. Nos fios tecidos entre teoria do cinema e filosofia o elemento que indica o processual é o que germina e dá forma à experiência cinematográfica. Neste percurso há uma ênfase no elemento fluído que se atualiza o tempo todo no movimento e na duração. Bazianiano por excelência, aponta uma predileção pelo plano-sequência, pelo tempo morto, pela *voyance*<sup>89</sup> e pelo interstício.

Narratologia e estilística dão acesso a uma experiência cinematográfica que refunda o tempo e além destes dois aspectos acrescentaria a dimensão ontológica de tradição baziniana. Na história taxionômica do cinema de Deleuze o que me interessa são as rupturas e os novos espaços criados, visto que o entre-planos fundados nesses intervalos, os espaços temporais, favorecem a constituição de potências existências no qual o trânsito surge como motor. É assim, por exemplo, que encontro Zé Renato de Viajo porque preciso, volto porque te amo.

#### 4.1 O corpo errante: *Gerry*

**FIGURA 23** – Automóvel conduz os personagens ao deserto que assistirá a jornada errática da dupla, em *Gerry* (2002).

---

<sup>88</sup> Ao nos referirmos ao sógnico aqui estamos dialogando com uma compreensão nascida dentro da semiótica perceana.



**FONTE:** VAN SANT, Gus. Gerry

O primeiro plano-sequência de *Gerry* (Gus Van Sant, 2002) me convoca a observação. Nele, encontro um carro transitando em meio a uma estrada cortada por montanhas verdes e por um céu aberto. Não há indicações de lugares, no qual placas localizariam aquele espaço para o espectador. Não é necessário isso, aquela paisagem está em qualquer lugar, ela serve de mediadora não só de um discurso fílmico, mas sobretudo de que reflete a minha própria existência. A câmera fotografa um plano aberto que dá conta de um carro, no qual se vê dois personagens de costas. Naquele exato momento não sei ainda quem são, não há indícios de onde partiram ou ainda para onde vão. Talvez esta ausência de informações permaneça até o final do filme e aí que reside a grande chave que singularizará a obra. Esta opção do diretor dialoga com uma das principais evocações que o cinema contemporâneo faz: é no não-dito que a linguagem cinematográfica se ressignifica e acima de tudo conduz o espectador a preencher de sentido, favorecendo assim, a ida às bordas da experiência sensível. Há ainda nestas imagens de abertura da produção dirigida pelo cineasta americano Gus Van San duas características: um jogo de aproximação e distanciamento com relação ao carro, ligados à velocidade do veículo, e o uso da câmera fixa. A primeira me indica a fluidez da nossa observação em relação ao mundo. Estaria sempre diante dos objetos

articulando um movimento de ir e vir, que me faz pensar na precariedade da minha percepção, mas acima de tudo, me remete a inalcançabilidade das minhas tentativas de apreender o mundo sensível. Paralelamente, o recurso de fazer o registro sem movimento de câmera indica que o meu olhar, a maior parte das vezes, é fixo, sustentado pelo tripé das certezas que não me possibilita ver o todo.

Nas primeiras sequências do filme não há diálogos. Em poucos cortes o automóvel para, dois personagens descem do carro e começam a andar em um vale montanhoso. Dois jovens que se chamam Gerry – saberei disso no desenrolar do filme – que seguem caminhando sem um objetivo específico, sem rota e sem metas. Perambulam em silêncio ante o mundo natural, sem mediação. Neste vaguear, a câmera os acompanha, inicialmente em planos abertos, como uma espécie de testemunha que tenta captar de longe a trajetória da dupla de protagonistas. A repetição da incidência dos registros imagéticos, no qual os dois atores sempre estão enquadrados juntos, revela que há uma cumplicidade entre eles, uma espécie de parceria que aos poucos vai se apresentando e se estreitando, ação derivada do processo de caminhada.

**FIGURA 24** – Personagens perdidos percorrem o deserto, em *Gerry* (2002).



**FONTE:** VAN SANT, Gus. Gerry

O caminhar ali indica um devir que constantemente favorece a uma alteração, modificação do sentido, da percepção diante do mundo. Cada novo passo alcançado aponta para o que é fugidio e encaminha para novos mundos, apresentando afectos diferentes, sensações estranhas, inimagináveis até aquele instante. Toda esta experiência sensível é mediada pelo corpo e é aqui que a a reflexão tenta articular um olhar que busca de alguma maneira mapear o conceito de corporeidade a partir do trânsito.

#### *4.2 Da existência como passagem: as imagens-vertigem*

A atividade cotidiana de mobilidade me liga a lugares distintos, saímos de um ponto e chegamos em outros. Vamos e voltamos. Somos andarilhos por natureza. Gostamos da experiência da caminhada, de realizar percursos, de entrar em contato com paisagens familiares e de nos envolver com as não-familiares, ao sabor do desconhecido. No entanto, andar aqui não indica um ato físico, comum às nossas vidas. Refere-se a um empreendimento interno que me coloca num trânsito incessante, numa *flânerie* existencial sem rotas definidas, sem expectativas acerca do ponto de chegada, sem prazos. É esse sintoma derivado do estar-no-mundo que encontro numa cinematografia recente, produzida nos últimos trintas anos. São as vidas encenadas em

passagem, no qual tudo é transitório, tudo acontece no fluxo. A vida como mera passagem.

Uma câmera parada. Um homem de meia idade performando diante do dispositivo cinematográfico. Sentado, em plano médio, observo ele acender um cigarro e começar a fumar. De repente um corte, e o novo quadro inicia-se com uma fala em que deus, espíritos, infinito, sol, estrelas, a existência de criador, uma divindade antropomórfica, misturam-se a flashes no qual fatos da sua vida são pincelados. Estranhamento. O diferente ali é que todo o discurso parece-me desconstruído, nada se conecta, tudo sem um nexo lógico, racional. Posteriormente, três planos que se abrem à medida que a fala do personagem vai se prolongando. Preâmbulo. Sem informações, paisagens surgem na tela. Planos abertos apresentam uma vegetação à beira da estrada, cortada pelo asfalto. Sons ambientes ligados à ideia de natureza – pássaros, folhas tremulando ao sabor dos ventos – são interrompidos, cortados por automóveis e caminhões que entram na primeira camada sonora como se quisessem interromper a minha contemplação diante daquele ambiente visual e melódico. É assim que surge o outro personagem. Caminha com dificuldades, porta um cajado, parece alheio ao mundo, mexe em pedras, brinca com elas. Estranhos objetos. Novamente, com aquele senhor em quadro sou convocada ao regime de vidência. Continuo sem informações. Mas qual seria o sentido delas àquela altura? Talvez ajudassem a racionalizar as imagens que são ofertadas. Mas pra quê?

Em *O Andarilho* (Cao Guimarães, 2006) sou convidada ao silêncio, pois mesmo quando os personagens falam para a câmera não sou eu que me torno sua interlocutora. Não há interlocução. Figuro como testemunha de um mundo no qual as almas são acometidas de uma espécie de afasia. Sozinhas elas vivem à margem dos processos de cognoscibilidade e talvez seja aí que resida a grande chave para a percepção de um mundo recriado, visto que a ausência da linguagem padrão, institucionalizada pelo nosso cogito cotidiano me leva a entrar e porque não permanecer em um universo singular, no qual habitam vidas estéticas, existências em passagem. É a relação entre ambiente natural,

experiência e linguagem, indissociáveis por natureza, diz André Brasil<sup>90</sup>, que me permite habitar esteticamente o mundo, recriando-o, inventando-o.

**FIGURA 25** – Personagem habita as estradas, em *O andarilho* (2007)



**FONTE:** GUIMARÃES, Cao. *O Andarilho*.

No documentário de Cao Guimarães o esforço de traduzir poeticamente e esteticamente aqueles corpos em trânsito está contido, entre outros na temporalidade dilatada, na câmera fixa, na falta de informações adicionais que suspendem a ancoragem. Às vezes anseio por uma pan<sup>91</sup> para que possa dar sentido à imagem. No entanto, o dispositivo de Cao Guimarães diz justamente o oposto da minha busca: o sentido da imagem está contida nela, na sua plasticidade e no quadro em si. É como se o processo de significação fílmica fosse exclusivamente centrípeto. É na câmera fixa em oposição ao movimento dos personagens, que na maioria dos planos aparecem andando, movimentando-se, no embate entre o andarilho e a estrada somada à impressão de certa crueza da imagem que o mundo de passagem nasce. Ele

<sup>90</sup> O pesquisador André Brasil da Universidade Federal de Minas Gerais publicou o texto Quando as palavras cantam, as imagens deliram no qual analisa o filme *O Andarilho* de Cao Guimarães. O artigo compõe o material crítico que acompanha a obra e encontra-se no site do diretor e multiartista mineiro.

<sup>91</sup> Chamamos de pan ou panorâmica um movimento de câmera fixo no qual o dispositivo tecnológico gira em torno do seu próprio eixo. Este movimento pode ser para os lados – direita e esquerda ou para na vertical – pra cima e pra baixo.

surge ali diante de mim e me fala da relação entre caminhar e pensar, me fala do deslocamento constante das coisas, dos pensamentos transitórios, das imagens e sons efêmeros, como diz o epíteto que se encontra no site do diretor ao se referir ao filme.

Ali, à beira da estrada, sou compelida a perambular junto com os personagens. Como eles, passo a gestualizar, corporificar, estetizar um mundo. Desgarrados de nós. A câmera fixa me sensibiliza, pois naquele ambiente do intervalo, da forma, do mundo plástico, sensorial, perceptivo e existencial me reconecto com uma experiência imagética diferente. As texturas, a cartela de cores, o jogo de camadas, a ausência de profundidade de campo ou a sua hiper-presença, tudo causa estranhamento. O som monocórdico, ao mesmo tempo dissonante, formado de cordas e percussão vibra, ecoa em mim, impondo um ritmo próprio. Ritmo único, tempo único. Tempo singular, dilatado. Heterogêneo por natureza. Nele se misturam seres e incorpóreos, formando um acontecimento. Esse é uma espécie de gargalo que singularmente ultrapassa o plano do significado, ligado à idealidade, e efetua-se no espaço-temporal.

O ambiente sonoro e a paisagem visual cortada por uma estrada, como uma veia, abrem espaços de visualidade, no qual assumo como co-criadora, já que tudo em mim – o caminhar, o gesto, a forma – passa a ser estetizado pelo olhar da câmera, pelo nosso modo de habitar, auto-habitar. Representar.

Mas, a importante operação que o filme consegue fazer é transformar o desgarrado – em relação a alguma norma exterior – na totalidade do filme e das vidas daquelas pessoas. O desgarrado deixa de ser desgarrado de algo: eles são o mundo mesmo. 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. (MIGLIORIN, p.4).

Perdido de nós mesmos, o trânsito encenado pelos andarilhos-personagens do documentário de Cao Guimarães é o meu. Naqueles espaços quaisquer – espaço tátil, singular, não homogêneo, desconectado, que perdeu suas coordenadas como relações métricas. Ao mesmo tempo que é um espaço

de conjunção virtual, puro lugar do possível, que abole as distinções espaciais, permitindo que qualquer plano possa adquirir o estatuto de primeiro plano (MACHADO, 2010, p. 263).

A certa altura do filme, no terço final, uma sequência me chama a atenção em função da sua potência. Depois de acompanhar, ao amanhecer, um dos personagens na sua rotina, na qual ele estende suas roupas, guardadas num saco, lava o rosto num banheiro de beira de estrada e caminha no meio da rodovia, enquanto o observo em plano aberto, percebo que estou diante de uma das imagens mais instigantes do documentário, pois, ali, nas ações cotidianas tão banais, reside as rotas de fuga que marcam a encenação daquelas vidas. O quadro seguinte, no qual observo um inseto em primeiro plano, sem profundidade de campo e com as camadas imagéticas localizadas atrás do animal borradas, funciona como quadro intervalar, espécie de licença poética do diretor que tenta associar a relação, como já foi referido, homem, natureza e linguagem. Neste interstício experiencio a sensação de habitar um mundo pré-cognitivo, o mundo-da-vida do fenomenólogos – ordinário e subjetivo, o que desafia a nossa capacidade de apreender em categorias definidas antecipadamente. Assim, de repente, num corte seco vejo entrar em quadro no plano aberto um homem que empurra uma carroça. Aos poucos vou compreendendo que aquela é a sua casa, nela encontra tudo o que carece para viver na estrada – utensílios domésticos para cozinhar, alimentos, roupas... Em busca de um mergulho que condense significação subjetiva a câmera cinematográfica, que inicialmente registra o personagem alimentando-se, passa a observar os seus pés. Naquela imagem duas texturas encontram-se: a do terreno, formada por barro, poeira e por restos de vegetação, e a da sandália gasta, que leva os pés negros, envelhecidos e maltratados do andarilho. Uma dupla visualidade que promove experiências distintas, como se a propriedade tátil da imagem favorecesse uma sensação de aproximação e simultaneamente de descoberta. Sonoramente continuo ouvindo o seu mastigar e os estalos do fogão à lenha improvisado. Sucessivamente cada plano neste bloco narrativo vai apresentando signos que escapam da banalidade atribuída ao seu uso cotidiano e chegam à fronteira que relaciona o mundo pré-fabricado, objetivo, e o construído por nós via experiência individual.

**FIGURA 26** – Personagem percorre as estradas auto-encenando sua própria vida, em *O andarilho* (2007)



**FONTE:** GUIMARÃES, Cao. *O Andarilho*.

O modo delicado como a câmera registra aquele ambiente e como constrói aquela paisagem, promovendo uma torção do real, somado a uma experiência temporal que é cruzada pelo trânsito (dos personagens e dos carros que passam na auto-estrada) indica-me que estou diante não da imagem-delírio/ imagem-miragem apontada por André Brasil, mas da imagem-vertigem. A primeira, segundo o pesquisador mineiro, seria a materialidade de algo que escapa, algo que só se potencializa na duração, que se desconecta do mundo cartesiano e se legitima na linguagem:

Em *Andarilho*, eles deliram. A fala escapa, se desgarra para regiões em que a linguagem se rarefaz. Andar e delirar e, ao fazê-lo, falar uma linguagem errante, que torneia os assuntos e objetos, mas que se desprende, escapando sem cessar ao entendimento (ao mero entendimento). Aqui, também as imagens deliram. Ganham uma temporalidade distendida, dilatada. Imagens-miragem, nascidas do encontro com o calor do asfalto e da terra vermelha. (...)

Assim como o transe, o delírio não é um discurso louco, inconsciente, irracional. Ele leva a linguagem ao limite da consciência, ao limite do entendimento. Ao fazê-lo, amplia estes limites: do cognoscível e da própria linguagem. (BRASIL, p.132.)

Para mim, no plano fílmico, ao habitar esteticamente o mundo, como fazem os andarilhos de Cao Guimarães, há a possibilidade de escapar dos assujeitamentos institucionalizados por representações canônicas que envolvem a materialização de imagens, em que o que predomina é uma relação lógico-causal ancorada numa relação com a câmera que se instaura cronologicamente e incorpora um mecanicismo imagético encontrado no quadro, no plano e na montagem. Adentrar no fluxo das situações dispersivas encenadas plástica e poeticamente no filme que estou debruçada e considerar os vários intervalos que existem entre os planos, favorecendo uma experiência imagética errante é pensar a constituição das próprias imagens como vertigens. Essas últimas são planos de abertura criados na imanência que escapam às regularidades e aos paradigmas modernos instituídos e pressupõem uma outra forma de inscrição no mundo formada por instabilidades e por uma ode à desrazão:

A desrazão proporciona a vivência de princípios reorganizadores através de instantes caóticos que impõem a dissipação de fronteiras cognitivas, dos espaços do pensamento conhecido, de marcas viciadas, permitindo uma profunda experiência criativa que aqui podemos compará-la com a experiência estética. Essa forma de experiência estética faz surgir uma nova estrutura, ou um novo conjunto complexo de inter-relações causais que constituem um novo cenário de concepção. Rupturas cognitivas vertiginosas em espaços de percepção por onde, obrigatoriamente, algo de novo emerge. (DUARTE, 38)

Sendo assim é na desrazão, compreendida aqui como portas de acesso às formas de revelação existentes em espaços sensíveis que se projetam nas fronteiras de territórios modernos legitimados por identidades fixas. Aparecem como uma vertigem. Imagem-vertigem. Materialização ocorrida por uma suspensão das referências espaciais e temporais. Rupturas. No interstício “da crise” brotam possibilidades de experimentação, nascem experiências estéticas. O torpor de vertigem é um momento propício à emergência de realidades distintas, nos diz Eduardo Duarte. Como sintoma, apresenta-se de maneira inesperada e, sendo assim, nessa espontaneidade para a sua realização ele traz a sensação de uma perda de referencialidade, entrando no processo infinito de desterritorialização, reterritorialização e transterritorialização, conseqüentemente. Diante disso poderia inferir que há neste choque promovido pela experiência da vertigem algo que

aproximaríamos do conceito de sublime. Pensar o conceito de sublime dentro deste contexto não é um exercício fácil. Ao contrário, demanda um esforço para perceber que ele encontra-se enredado em jogos discursivos de diversos campos do conhecimento ao mesmo tempo em que o senso comum esvazia o seu sentido. Assim, refleti-lo contemporaneamente aponta para uma dupla tentativa: revisitar “um dos lugares” da sua formulação e ao mesmo tempo ressignificá-lo, estabelecendo conexões com a possibilidade de pensar esta categoria materializada em manifestações artísticas, como o cinema, por exemplo.

O termo sublime implica antes de tudo traçar as múltiplas formas que ele apresentou ao longo do tempo. Segundo Abbagnano (2001), em sentido próprio e estrito, o sublime é o prazer que provém da imitação (ou da contemplação) de uma situação dolorosa. Com esse sentido, essa noção vem diretamente do conceito aristotélico de tragédia - que deve provocar "piedade e terror"; por isso, como diz Aristóteles, o poeta trágico "deve propiciar o prazer que nasce da piedade e do terror por meio da imitação". Esta ideia vinculada à dor persistiu em vários momentos da trajetória secular do conceito. No entanto, é interessante pensar aqui que ele está ainda enraizado a uma produção ligada à cultura trágica. Nesta acepção, o prazer diante da dor, da angústia, do terror e, sobretudo, do que escapa à apreensão racionalizante do mundo foi incorporado e o sentimento que deriva dele batizado de sublime. A experiência do sublime vinculada à dor resulta do processo de conscientização subjetiva da finitude física e da infinitude racional.

No segundo livro da *Crítica da Faculdade de Juízo* (2010), Kant retoma o tema tratado por ele anteriormente em *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime* (1.764). Nesta nova leitura, o filósofo retrabalha alguns apontamentos e incorpora diferenciações entre eles. Na Analítica do Sublime ele estabelece comparações entre este e o belo com o intuito de poder apresentar suas diferenças fundamentais. Entre os principais pontos de distinção estão: o belo diz respeito à forma do objeto, a uma espécie de imitação, se partirmos da perspectiva platônica. Ao contrário, o sublime pode ser encontrado em um objeto sem forma e na maioria das vezes, segundo o filósofo prussiano, ele representa uma ilimitação. Outro ponto de divergência é

a questão de que o belo apresenta um conceito indeterminado do entendimento e o sublime um semelhante à razão. Ele ainda coloca que ao redor da complacência os dois se organizam de maneiras díspares, já que o belo trabalha a representação da qualidade e o segundo a da quantidade. Nestas linhas o que percebemos é que ao tentar demarcar as diferenças, Kant propõe simultaneamente rever o que já havia escrito sobre o sublime e acrescentar algumas variáveis fundamentais para relacionar-se com o conceito: a ideia de infinitude, indeterminação e quantidade. Esse tripé plasmou a gênese do sublime kantiano e pensá-lo ainda hoje faz com que se estabeleça esta base para poder montar qualquer tipo de referência acerca dele e, conseqüentemente, sua relação com a natureza, ou melhor, com o mundo natural.

Na relação entre sujeito e objeto vemos que eles passam por um processo de fratura, pois a tríade que envolve aquele espírito é articulada justamente a partir de noções fugidias – infinitude, indeterminação e quantidade. No entanto, aqui, a infinitude não é apresentada no sentido cosmológico e sim aproxima-se de um lugar transcendente ainda não cooptado pela racionalidade.

Os pólos vida e morte também foram rediscutidos neste texto de Kant. A ideia da vida liga-se ao prazer positivo, ao belo. Em outra direção há o prazer negativo, a inibição das forças vitais.

Enquanto o belo comporta diretamente um sentimento de promoção da vida, e por isso, é vinculável a atrativos e a uma faculdade de imaginação lúdica, o sentimento do sublime é um prazer que surge só indiretamente, ou seja, ele é produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais e pela efusão imediatamente consecutiva e tanto mais forte das mesmas, por conseguinte enquanto comoção não parece ser nenhum jogo, mas seriedade na ocupação da faculdade de imaginação. (KANT, p. 90)

Há duas observações que podem ser retiradas a partir do excerto acima. A primeira diz respeito à vinculação da morte ao sentimento de sublimidade. Ela indicaria a adesão ao discurso trágico aristotélico quando ele apresenta na sua Teoria da Tragédia o modelo clássico deste gênero e as três condições para a sua existência: possuir personagens de elevada condição (heróis, reis, deuses), ser contada em linguagem elevada e digna e ter um final triste, com a

destruição ou loucura de um ou vários personagens sacrificados por seu orgulho ao tentar se rebelar contra as forças do destino. A presentificação da morte ou suspensão das forças vitais é incorporada na Analítica do Sublime, conforme perspectiva freudiana ao desenhar o conceito de sublimação. (FREUD, 1976, p.252) Outra observação que deriva do trecho é a relação entre o conceito apontado por Kant e a faculdade da imaginação. Ela é “a aspiração ao progresso ao infinito” em oposição à faculdade da razão, que é uma pretensão à totalidade absoluta. Este sentimento faz com que a imaginação seja confrontada com o seu próprio limite, forçada a atingir seu estágio máximo, sofrendo uma violência que a leva ao extremo do seu poder.

“Ante o imenso, a imaginação experimenta a insuficiência deste máximo, “ela busca ampliá-lo e recai sobre si mesma”. (...) A imaginação aprende assim que é a razão que a impele até ao limite do seu poder; forçando-a a confessar que toda a sua potência nada é relativamente a uma Ideia”(DELEUZE, p. 26)

O sublime estabelece assim uma relação subjetiva entre imaginação e razão. Inicialmente este vínculo apresenta-se como um desacordo, conforme afirma Deleuze no seu trabalho monográfico sobre a filosofia crítica de Kant. É no descompasso entre as duas faculdades que surge a impressão de dor. A sensação deve-se acima de tudo a presença da impossibilidade. No entanto, em seguida, tal desacordo é apaziguado e nasce, a partir da dor, uma espécie de prazer. O enfrentamento que a imaginação se depara prova a sua capacidade, impõe seu limite, no entanto, é nesta circunstância que nasce o seu desejo de superar-se. Portanto, quando, ao evocar o sublime, enfatiza-se a dor, detêm-se apenas o primeiro instante do processo que envolve a sublimidade, esquecendo que no jogo contínuo desta trajetória encontra-se o desejo de superação e, conseqüentemente, o reencontro com o prazer. Diante do exposto pode-se inferir que o sentimento que provoca o estado de sublimidade e que não é encontrado na natureza e sim nas ideias, conduz a uma fratura e lança o sujeito no devir.

Sob o nome de Analítica do Sublime, uma estética desnaturada, melhor: uma estética da desnaturação, vem quebrar a boa ordem da estética natural e suspender a função que ela assume no projeto de unificação. O que desperta “o sentimento do espírito”, que é o sentimento sublime, não é a natureza, artista em formas e obra das formas, mas a grandeza, a forma, a quantidade em estado puro, uma presença que excede o que o pensamento imaginante pode apreender,

de um só golpe, numa forma – o que ela pode formar. (LYOTARD, p. 56)

Sendo assim, ao considerar a experiência que a imagem-vertigem possibilita no que se refere ao sublime como fenômeno, sobretudo, estético. A imagem-vertigem seria um portal no qual um arrebatamento levaria para uma existência em que o cotidiano e seu fluxo é percebido de forma singular, distinta das convenções racionalistas.

#### *4.3 Viajar, perder países: o caminhar como performance*

Um rosto em meio a um ambiente escuro abre o filme *Jornada para o Oeste* (2014), do diretor malaio Tsai Ming-Lang. Em primeiríssimo plano sou apresentada sossegadamente a um homem de meia idade que se encontra deitado. Ali, aqueles instantes que se estendem numa duração muito particular juntamente com o silêncio, a câmara parada, fixa, diante daquele rosto desconhecido questões clássicas que surgem: quem é ele? o que estaria fazendo? Essas são as primeiras dúvidas que me vem à mente diante daquela imagem. O personagem imóvel sendo captado frontalmente pela câmera naquela aproximação total, naquele plano longo somado à quebra inesperada do silêncio composto pela paisagem sonora vinda do seu arfar nos remove dos lugares das certezas, da previsibilidade esperada diante da sucessão de imagens na experiência fílmica. Assim sendo, esta outra porta de entrada para a relação com o mundo sensível apresentado na obra de Ming-Lang, me faz perceber as texturas do rosto daquele personagem desconhecido. Rugas, pequenas cicatrizes e uma barba por fazer transpõem os planos de significação do filme para o meu universo íntimo, ou seja, as informações contidas na tela passam a ser signos que reverberam o jogo especular, ôntico e estético, que será produzido no transcorrer das sequências. Estando tão próxima a ele é quase impossível não ceder a um impulso da consciência de tentar penetrar-lhe nos recônditos de sua alma.

Como espectador de um plano desdramatizado e de uma situação dentro de uma previsibilidade de uma gramática fílmica que instituiu um

esquema sensório-motor, que converge para um adensamento da percepção subjetiva e objetiva, quase sem distinção, passo a habitar a partir dali um circuito inscrito por um olhar desejante que imprime outra perspectiva ao jogo espectral. Diante da tela, adentro numa experiência de imagem-afecção, pois a potência e o espaço virtual criados ali dão àquela imagem uma expressividade na qual as múltiplas camadas que envolvem as relações de espectralidade e de plasticidade refletem uma série formada ao mesmo tempo de micromovimentos e de uma superfície reflexiva imóvel. A imagética que brota dali tem sua existência mediada por um close, por um rosto que apresenta a particularidade da expressão fixa e o contrapeso, que é quebrado nas pouquíssimas vezes em que pisca seu olho.

(...) estamos diante de um rosto reflexivo ou refletor enquanto os traços permanecerem reunidos sob o domínio de um pensamento fixo ou terrível, mas imutável e sem devir, de certo modo eterno. (DELEUZE, p.117)

O corte que leva ao próximo plano me coloca diante de uma nova imagem, com um personagem diferente que apresenta outra dinâmica e habita a tela de maneira distinta. Nela, um homem com vestes budistas, que porta um manto tibetano castanho avermelhado, encontra-se em pé com os dedos em *jñana mudrá* ou *jnana mudra*, posição feita com as mãos, na qual os dedos indicadores e polegares formam um círculo que, simbolicamente, para a cultura budista e hinduísta, significa o gesto do conhecimento. Ele encontra-se num local que se apresenta em ruínas, uma espécie de espaço abandonado, ermo, em que a iluminação é precária e apenas réstias de luz aparecem através de um pórtico, localizado no canto esquerdo da tela. O aspecto sombrio é atenuado pelo contraste da tonalidade da roupa do personagem. A câmera permanece fixa, tal qual o plano anterior, no entanto, o enquadramento é outro, já que o quadro foi aberto e a posição aqui está mais distanciada. Dali, observo lentamente o personagem mover-se, como um caminhar. Presenciar o desfilar do pé ante pé, minimamente apresentados, coreografados, faz com que eu seja abduzida para aquele mundo. O ritmo de seus movimentos empresta outro sentido à ação e nós ali defronte do meu incômodo com o contato com esta outra dinâmica, torço, para que a velocidade seja modificada. Entretanto, constato ao final da exibição do média-metragem que nosso desejo não será

atendido e de algum modo esta não-negociação terá uma razão de ser, como apontarei em breve. Assim, diante desta imagem acompanho em silêncio absoluto o monge andar para a esquerda.

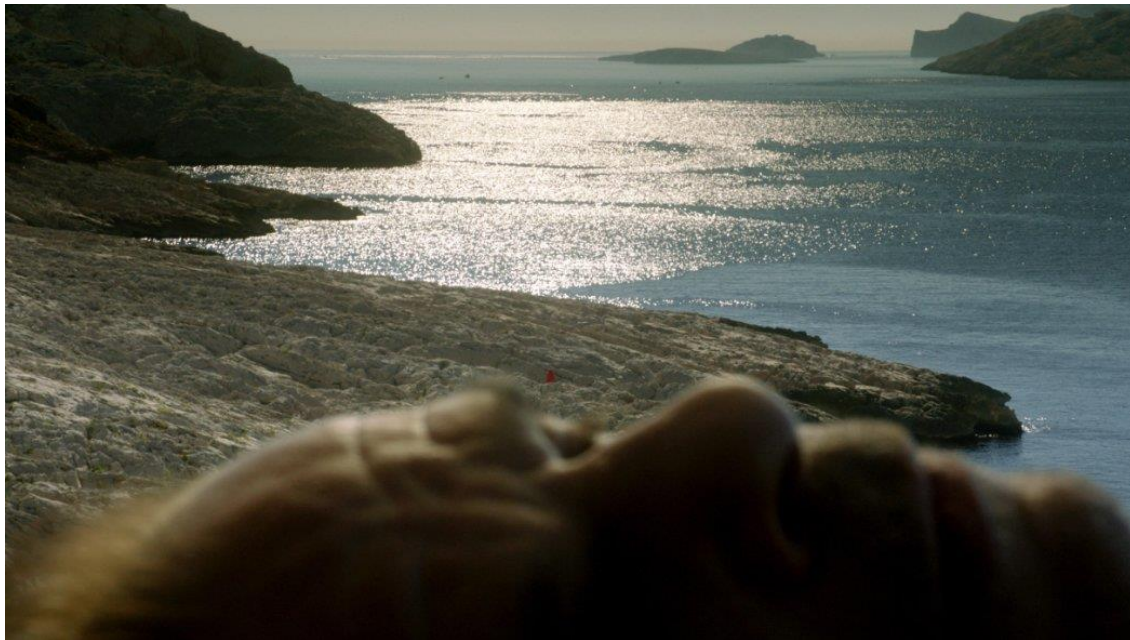
Conhecer. Esta talvez seja a chave conceitual que engendra e substantiva a experiência errática do personagem. Ele ensaia um caminho como um ato provisório que oportuniza a aparição das coisas, que provoca a emergência do sentido que aparece na vinculação estrita do ser e do fenômeno. Conhecer como derivação de uma intencionalidade que surge da relação entre a consciência e o objeto na experiência fenomênica. Em *Jornada para o Oeste* o monge encarna a evocação simbólica da predisposição de uma atitude cognoscente reverberada através da temporalidade e também da espacialidade orquestrada por um movimento encenado como vestígio. As diferentes paisagens que o transeunte corta, como a da calçada em que ele passa diante de uma vitrine com um manequim exposto e que ele cruza longitudinalmente e que faz contraponto com a rua habitada por carros e veículos em movimento ou o plano da escada que dá acesso ao metrô subterrâneo, colocam em xeque as formas de vida encenadas por aqueles que passam pelo personagem, pois o seu ritmo frenético, veloz, a indiferença àquela presença me informa que talvez àquela altura, a da narrativa, promove um modo de aparecimento das coisas e do ser das coisas diferente da atitude natural em certa medida perspectivada pela cultura ocidental.

Nós podemos tornar evidente o modo como as coisas são; quando fazemos assim descobrimos objetos, mas também descobrimos a nós mesmos, precisamente como dativos de revelação, como aqueles para os quais as coisas aparecem. Não somente podemos pensar as coisas dadas para nós na experiência, mas podemos compreender também a nós mesmos enquanto a pensamos. (SOLOWISKI, p.12)

Um corte inesperado, que ocorre antes do personagem concluir a ação, leva para o próximo plano, no qual acompanhamo-no subindo as escadas, degrau por degrau na mesma cadência anterior. A impressão que a câmera não saiu do lugar inicial e apenas moveu-se em torno do seu próprio eixo, como uma espécie de panorâmica horizontal, é falaciosa, visto que da perspectiva anterior não seria possível visualizar o vão da escada. No entanto, a sensação de imobilidade provocada pelo dispositivo cênico-cinematográfico

impregna a minha percepção à medida que a experiência da duração se acentua. Novamente o corte ocorre inesperadamente.

**FIGURA 27** – Figura do monge desaparece na paisagem, em *Jornada para o Oeste* (2014)



**FONTE:** MING-LIANG, Tsai. *Jornada para o Oeste*.

Diante dessas duas imagens apresentadas nos planos iniciais nada podemos inferir, pois o universo plástico apresentado nos dois planos-sequência não se relacionam, não haveria elementos de coesão entre eles. A ausência de dados de informação (diálogos, sons, movimento de câmera) que favoreceriam a minha imersão pela entrada clássica na obra também ratifica esta sensação de inapreensibilidade que brota da tela e se aloja em mim. Entretanto, dois planos depois, espécie de terceira natureza<sup>92</sup>, parece-me resultar numa imagem síntese. Ali os dois personagens estão em quadro, só que em camadas diferentes, distantes um do outro. O primeiro surge de perfil em close e atrás dele, através da profundidade de campo, consigo observar formações rochosas que se encontram detrás do rosto. Elas dividem o campo com o céu azul e somadas a essas indicações visuais escuto o som de aves,

---

<sup>92</sup> Chamamos terceira natureza por considerar que os dois planos de abertura descritos apresentam naturezas distintas que podem ser compreendidas como a polaridade encontrada no filme entre o ocidente e o oriente ou entre os dois personagens que se apresentam de modo diferente a partir do comportamento da câmera.

que parecem voar naquele local juntamente com o barulho do movimento de águas. Miúdo, entre as rochas, constato que há um ponto vermelho a mover-se. O quadro e a minha sensação diante dele assemelham-se ao jogo/ilustrações “Onde está Wally?” (ver figura 27), pois a curiosidade aguça-se diante da visão do ponto vermelho e antes dele aparecer fico procurando-o ludicamente. Mas talvez não seja o jogo estabelecido na imersão que revela a potência deste instante, neste plano e na sucessão dos outros que se seguem. O que me convida ao exercício do olhar mais apurado e desejante, de ser mais próximo à obra, é a repetição de uma série de procedimentos que marca todos os planos do filme. Em função disso detalhei acima, pormenorizadamente, as duas sequências iniciais e a quarta, que infiro ser, como afirmamos, uma espécie de síntese/fusão.

O filme *Jornada para o Oeste*, como disse, é um média-metragem ensaístico e experimental. Ele encerra uma trilogia de Tsai Ming-Lang composta por dois curtas, “Walker” (2012) e “*Walking on Water*” (2013). Os procedimentos técnicos e estéticos dos filmes se repetem: uma câmera parada e fixa, um personagem vestido de monge deslocando-se por lugares tão diferentes como Taiwan (China) e Marselha (França). A duração dos planos apresenta-se bem lenta, longa. As imagens, em função da iluminação (saturação de cores, luzes), da textura e do enquadramento, trazem uma plasticidade acentuada, tudo proporcionado pela experiência temporal prolongada e suscitada em cada tela.

Dentro de uma estilística que costura todos os três projetos internamente há uma estrutura que emana a contradição entre o gesto e a paisagem, ou seja, a encenação do ator com a câmera promove um ponto de fuga em relação aos elementos cênicos que são incorporados no quadro fílmico. Como exemplo, posso citar a imagem de abertura do primeiro projeto “Walker”. Nele, o personagem do monge encontra-se de costas descendo uma escada num compasso lento, que se repetirá em todos os planos das obras que compõem este trabalho seriado. A monotonia que deriva dele aponta para um prolongamento do tempo e é rompida quando meu olhar flerta com um movimento que surge numa réstia de luz, da qual inferimos através das pistas sonoras que aquilo lá fora deve ser uma rua. O movimento dela com carros,

transeuntes, sons diversos e também com silêncios faz com que o incômodo da dilação dos passos seja atenuado. No entanto, a repetição da estratégia nos planos seguintes promove um sentimento contrário à primeira impressão e é aí que reside a chave de compreensão do texto cinemático. Dentro ainda do universo particular construído pelo quadro observo que as luzes dos letreiros luminosos com anúncios publicitários, o movimento dos automóveis, dos trens, dos ônibus, dos caminhões, como o Mobile Service, famoso veículo que vende sorvete nas ruas de Hong Kong. O comércio móvel se contrapõe à dança construída pelo personagem nas ruas da cidade moderna, urbana e high tech.

A dualidade contida em cada plano é sustentada por uma alternância infinita, por uma constante polarização que expõem tudo o que há no universo ou, como prescreve a doutrina taoista, o Yin e o Yang. Neste sentido, a oposição se complementa e funciona como algo que extrapola a dimensão fílmica atingindo a ontológica e, para tanto, de acordo com o diretor, isto só será possível através do desbravamento possibilitado pelo caminhar. Na face contígua e ao mesmo tempo equidistante deste pólo está a proposição da contemplação através da duração dos planos. Como no taoísmo, o processo de ressignificação existencial só se dá através da experiência de percorrer um caminho em que as certezas são abandonadas e no qual, conseqüentemente, ocorre um esvaziamento com vistas ao despertar da consciência. É assim que surge a sensação diante desta apreensão provocada pela sucessão de planos com o mesmo procedimento. Esta forma de estar no mundo via intuição sensível é sustentada pelo desejo de esvaziamento proposto filmicamente através da não-relação do personagem com o espaço, com os objetos, com os outros corpos que passeiam na tela, com a paisagem. A ausência de sentido na trajetória do movimento do monge<sup>93</sup>, na relação entre os planos, propicia uma forma distinta, porque não dizer diferente de apreensão do conhecimento e do mundo. O monge cruza o espaço cênico, mas antes dele sair do quadro o corte acontece numa tentativa de retirar de mim qualquer chance de conectar os fios e de operar cognitivamente por junção, atendendo a um procedimento ancorado na lógica cartesiana. Com o corte surgindo de surpresa - não

---

<sup>93</sup> Entendemos aqui que a trajetória e o movimento construído pelo personagem andante opera em dois sentidos: o primeiro refere-se ao próprio caminho traçado pelo monge nas ruas e espaços geográficos. O segundo sentido que abarca a ideia de trajetória diz respeito à impressão de uma ritualização do gesto de caminhar exacerbada na cadência lenta dos movimentos empreendidos pelo personagem.

abrupta, pois não há oportunidade para rupturas enfáticas – o nosso pensamento não obedece a uma logicidade e a uma ligação entre as partes convencionais, ao contrário, não conseguimos fixar o logos que habita em nós e no mundo, nos sujeitos e nos objetos, e acabamos deslizando através das sensações, das ideias, das formas. Diante disso é interessante considerar que:

Unifique sua atenção. Não escute com o ouvido, mas escute com o coração (sin); não escute com o coração, mas escute com a alma (kī, hálito). Que o que ouvir não ultrapasse suas orelhas, que seu coração se concentre. A alma estará então vazia (hiu) e captará a realidade. A união com o Princípio (Tão) só se obtém mediante o vazio, e esse vazio é o jejum do coração”. (CHUANG TSEU apud Marcondes Filhos, p.77-78)

### 3.4 O caminhar como uma performance

**FIGURA 28** – Monge caminha no centro de uma cidade contrastando com a paisagem e temporalidade dos corpos, em *Jornada para Oeste* (2014).



**FONTE:** MING-LIANG, Tsai. *Jornada para o Oeste*.

Movimentando-se no lento caminhar, tal qual uma coreografia, como afirmo acima, o monge institui esteticamente uma performance. Nela, o corpo do personagem adensa epidermicamente a subjetividade contida no mundo e

na tela e, simultaneamente, media as relações público e privado, ou seja, os gestos repetitivos que organizam os planos e, conseqüentemente, as sequências, traduzem uma forma de vida que escapa de uma sistematicidade pública, inferência que pode ser constatada nas sequências que ocorrem na via pública – avenidas, calçadas, ruas, praças, pois observamos o contraponto do desenho temporal e a sutileza dos movimentos inscritos pelo protagonista em oposição aos transeuntes e habitantes comuns dessas metrópoles que com o ritmo frenético, acabam muitas vezes não se dando conta da presença daquele monge, ignorando o ato performático. Apenas em poucos momentos a câmera registra a percepção do público à presença do personagem. O contraponto entre as duas situações, enfatizando a primeira em que não há reação diante daquele corpo, significa que ao representar um modo de vida distinto com outro ritmo, tempo, outra forma de habitar o mundo o estranhamento se materializa e as diferenças entre as duas formas de existência se acentuam. Neste sentido, a performance encenada aproxima a obra de uma certa compreensão do que viria a ser um cinema contido no domínio do documentário<sup>94</sup>, já que há na imagem uma aura de registro de um acontecimento puro e simples, sem intervenção e este borramento de fronteiras entre o que seria ficção e documentário potencializa a própria narrativa. Este jogo híbrido incide no que diz respeito ao comportamento da câmera ante o real, a paisagem e o personagem sugere que esta atitude do jogo de cena no qual a câmera distante em atitude de observação do conjunto gestual.

Na dimensão que abarca a relação público e privado, refiro-me ao público a partir da sua relação com a paisagem e de uma espacialidade que a constitui, sendo assim, o gesto encenado e em conexão com o cenário promove uma descontinuidade. Ao caminhar o corpo que se expõe cria um modo particular de estar no mundo, um modo no qual o ordenamento é posto de lado e a repetição é ressignificada em função de uma outra constituição da representação, tornando o ação como passagem.

---

<sup>94</sup> Compreendemos aqui o documentário como sendo um ato inscricional estético vinculado ao campo cinematográfico no qual, “o tempo do filme se compõe com o tempo do mundo, que sempre deixa seu vestígio nas imagens, nos sons e nas falas” (Comolli, p. 44, 210).

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa tentei mapear afectivamente, a partir de filmes pertencentes a cinematografias múltiplas, os modos como a errância é representada e por que não dizer, encenada no cinema. Aos poucos pude perceber que ela possui várias faces e que nelas são apresentados inúmeros aspectos que envolvem a relação da produção cinematográfica com a dimensão ontológica. Diante da multiplicidade que traduz também o processo errático, visto ser ele envolvido numa dimensão afetiva e que abarca toda a complexidade da relação sujeito e objeto, pude modos de apresentar a sensibilidade errante que está colocada nos filmes. Defronte também dos personagens fílmicos tentei penetrar nas camadas que substantivam a experiência do corpo, do espaço e do tempo. Esses elementos foram fundantes para que eu pudesse estabelecer uma relação de afectação com as obras ao mesmo tempo em que produziam apontamentos que diziam respeito a compreensão do fenômeno da errância. Sendo assim, duas questões iniciais foram articuladas para que eu pudesse desenvolver a reflexão, a ancoragem nas dimensões ontológicas e fenomenológicas e o respaldo num pensamento estético produzido pelo próprio contato com os filmes.

Pensando a topografia que a experiência errática produz e considerando que esta está impregnada de uma ontologicidade, produzida na ressignificação da exterioridade em contato com a interioridade do ser, iniciei a investigação partindo de um filme que traz a viagem de duas crianças, Voula e Alexander, em *Paisagem na neblina* (Theo Angelopoulos, 1988). No processo que envolve a minha relação com a obra constatei que uma das facetas que envolve a aura errática que eu estava investigando é o desejo de encontro com algo que não habita a materialidade concreta e ordinária da existência. No filme os dois irmãos percorriam cidades e estações de trem em busca de algo que eles denominaram de pai e de Alemanha, mas que o tempo todo era apresentado dentro da narrativa como uma “justificativa” vazia de sentido, sem respaldo na

vida ordinária, visto que desde o início sabe-se que não há pai e que a Alemanha era puro espaço de devir. Eles incorporam a errância à medida que não sentem-se pertencentes ao mundo que habitavam e os que encontram ao longo do percurso que os levará para o local escolhido, Alemanha. Em estações de trem e nas estradas eles pareciam estar acolhidos, pois interessavam-se pelo movimento, pelas fronteiras, pelos meios e vias que os levariam ao desconhecido, ainda não vivido. É por isso que eles voltam à atenção para personagens como o jovem ator que os acolhe e o Gaivota. Eles não transparecem ter uma inquietação, neles não há nenhum gesto descompassado, mas seus olhos, junto com o movimento delicado dos seus corpos trazem uma espécie de nuance da errância, que é a lentidão com que se desfila no mundo. O tempo deles é dilatado e as cidades, no seu sentido macro, como um espaço macro, são investidas de um sentido diferente, visto que eles se estão atentos as coisas mínimas, aos detalhes, aquilo que fogem da convencionalidade, do já conhecido. Como folhas ao vento eles percorrem espaços urbanos, cruzam estradas e estações. O clima frio está sempre presente em suas vidas e forma com eles uma paisagem difusa. Como errantes, eles são alimentados a partir de outra relação com o mundo, sendo ela construída a partir de desejos que não obedecem a nenhuma instrumentalidade racionalizante e não seguem o modelo causa consequência, ou seja, mesmo tendo um pseudo-objetivo, eles peregrinam para um lugar que é puro espaço de devir.

Quando observo a trajetória e as inúmeras caminhadas de Expedito em *Transeunte* (2010) vejo que a errância de personagens como ele traz uma sensação de tédio. Voz sem expressão, monocórdicas, olhar vazio que entra em diálogo com um tempo dilatado sem busca. Expedito desfila para mim, espectadora, sua cotidianidade e cartografa o centro de uma cidade com suas inúmeras caminhadas. A câmera volta-se para o mínimo, convergindo para o olhar do senhor de meia idade. Ele está enlutado e parece ser essa uma situação que abre brechas para o processo errático. Ter a consciência da morte através do luto, viver a frustração, favorece o processo errático, pois parece ser esta também a questão de José Renato em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Marcelo Gomes e Karin Aïnouz, 2010). O luto fratura a

existência e os faz relacionar-se com o mundo de um modo diferente do vivido até então. Nesse processo eles não estão em busca de respostas, ao contrário buscam apenas mergulhar no mundo sem destino, erraticamente, para que o próprio mundo dê a eles condições de significações ontológicas. Neste sentido, o estado de luto desestabiliza-os, tornando o sentido dos objetos frágil e instável e esses são vetores da experiência errática.

A vida-lazer em *Viajo* representa uma chave conceitual que aponta para como a experiência da errância viabiliza novos estares no mundo. A vida-lazer anunciada por Patrícia, personagem que José Renato encontra na sua viagem pelo sertão, é um projeto existencial que é substantivado pelas afecções e experiências afectivas derivadas delas. A vida-lazer é um modo existencial singular que se traduz pelo mergulho em uma subjetividade que se desconecta das demandas instituídas pelas máquinas de guerra sócio-políticas e vincula-se a uma existência que se materializa no amálgama desses entre-lugares afectivos, como é o caso da personagem Suely, de *O Céu de Suely* (2006).

*Viajo* traduz uma experiência errante que se dá na ausência, na solidão e no contato com a natureza árida do sertão. Neste caso, parece-me, então, que a solidão e a ausência de algo, reconhecida ou não, introduz nos corpos um modo de perceber o sensível a partir de uma logicidade que é alimentada pela angústia e pela efemeridade do visível. É assim que vários quadros do filme evidenciam este regime de vidência que é errante, essencialmente. É assim também que certo cinema incorpora essa marca da contemporaneidade.

Nesses filmes o tempo é apresentado em cada um de modo particular formando uma constelação afectiva que substantiva uma temporalidade fugidia, dilatada, lenta, aiônica por excelência. No encontro do tempo com o espaço as rotas ontológicas individuais abrem-se constituindo novas formas de percepção e de afecção no mundo. Essas imagens são carregadas de uma sensorialidade que provoca em mim uma experiência estética carregada de sentidos diversos, entre os quais, aquele que indica que naquele instante passo a ser regida pelo regime estético que potencializa as formas e ressignifica a minha experiência ontológico como puro devir. Nesses filmes o tempo é coextensivo e nutre-se da sua própria movência formando um halo nunca visto antes ao redor dos objetos, promovendo.

Quando passa a considerar que tempo e espaço interpenetram-se no trânsito vivido pelos personagens fílmicos vejo Cris de *Eles voltam* (Marcelo Lordello, 2012) e percebo que dentro da sua jornada a errância aparece através da indicernibilidade, da sua não-resistência à dinâmica que forma a matéria do mundo. O processo errático de Cris é incorporado pela ausência de certezas e pela disponibilidade de trafegar outros mundos, aqueles que se encontram distantes de casa, do abrigo.

O dispositivo cinematográfico traz planos em que a contemplatividade surge como a marca sensível que alimenta também a errância. Estar contemplativo é associa-se a um regime temporal singular e colocar em diálogo uma subjetividade que busca a contenção e o minimalismo. O estado contemplativo convocado pela marca temporal contida no comportamento da câmera auxilia o mapeamento afectivo do espaço em confluência com o tempo. Diante da imersão que a contemplação desencadeia surgem uma visibilidade e uma visualidade distinta.

Quando encontro Suely/Hermila de *O Céu de Suely* vejo o quanto a errância não é apenas um processo externo de movimento, de caminhada e viagem. Ao contrário ela se dá também quando se está fixo, pois há uma nuance sua que traz a dimensão do desejo e de um mundo que é também fluido. A personagem comporta uma relação entre corpo e mundo guiada pela ordem estética e que dialoga com a percepção e a sensorialidade contida nas formas tangíveis que erupcionam na relação sujeito-objeto. No rosto de Suely o mundo é atravessado por sua rica significação, por suas texturas, pelo que há de ausente e que não está enquadrado. O rosto é um universo e nele encontram-se as marcas da alteridade que nascem na relação Eu e o Outro. Nele o desejo de não pertencer a lugar nenhum, de se viver a deriva, aqui e ali configura-se. O tédio invade-me a alma e mais uma vez mostra-se como ponto sensível da erraticidade. Tédio por não se sentir abrigado no mundo, por estar num entre-lugar existencial.

A errância que aflorou através dos contatos com os filmes trans-substantivou em mim o meu próprio olhar dando-me outras possibilidades de relação com o mundo sensível. Ela indica um devir-imagem, um modo de pensamento que se configura imagetivamente e que resulta numa experiência

cinemática fluida que refunda as dimensões ontológicas, temporais e espaciais contidas nos planos que trazem as narrativas fílmicas. Essa imagem em devir vem ao mundo para ser preenchida de sentidos e me impulsiona para ir às bordas da experiência sensível. Ela incorpora a transitoriedade e a instabilidade como marcas e media a minha relação com o mundo a partir do silêncio, de um novo regime de vidência composto de registros que parecem vagar de um universo a outro, sem objetivos específicos.

Deste modo, os dois amigos em *Gerry* (Gus Van Sant, 2002), filme homônimo, apontam a partir de seus corpos em contato com a paisagem desértica o olhar para a dimensão da corporeidade na experiência errática. O corpo que realiza a caminhada, que cruza mundos ao sabor do desconhecido configura-se não apenas na sua materialidade física. É mais que isso. Ele é o veículo que conduz, através do trânsito incessante, à percepção das formas e a desarticulação das coisas fixas. Ele incorpora a vida como passagem. Ele performa a vida na erraticidade, gestualizando e estetizando mundos. É assim que vi e acompanhei as jornadas dos personagens de *O Andarilho* (Cao Guimarães, 2006) e *Jornada para o Oeste* (Tsai Ming-Liang 2013). Eles estão ali observando, lançando olhares que me transpassam, que me incomodam e que me colocam diante de uma sensação que diz de uma habitar de um mundo pré-cognitivo. Esses corpos me desafiam quando entro em contato com a imagem-vertigem que eles produzem. Primeiro desconecto-me das forças que nascem do cartesianismo e passo a delirar com eles, como uma experiência caótica de habitação no mundo. Dos seus corpos em movimento emergem isso.

Esses corpos abrigam a errância a medida que revelam espaços sensíveis que apontam nas bordas, na região fronteira. Eles se desterritorializam em mim, na tela, no cosmos. São imprevisíveis e indeterminados. Condensam aquilo que a fenomenologia chama de corpo-sujeito, espécie de estrutura metafísica com poder de expressão e criação de sentido. Produzem realidades cognoscentes reverberam estares, convocam ao exercício do olhar calcado na duração e na aproximação. Corpos-mundo que movimentam-se sem sentido aparente, que desestabilizam a ancoragem em relação ao espaço, dando-lhe outras medidas, outras formas, outros sentires. A

corporeidade desses filmes borra as fronteiras da própria dinâmica fílmica, performando a minha observação, a sua gestualidade, tudo sustentado pela constituição de uma vida representada em passagem.

Diante do trajeto que eu empreendi junto a essa pesquisa posso afirmar que ao relacionar-me com o processo de representação da errância em produções do cinema contemporâneo pude observar várias características que indicam estar em contato com uma forma fílmica que absorve, incorpora e exterioriza visualmente e sonoramente paisagens ontológicas condensando potencializando uma dimensão do olhar que está impregnado de afectividade e que regido por uma percepção que se dá no fluxo dos acontecimentos encenados. Estes fluxos veiculam cartografias desejantes que formam blocos sensíveis que se contrapõem às apreensões intelectualizantes. Eles inscrevem uma poética que imerge nos processos erráticos, descartam as causalidades instituídas e emergem como formas singulares que abrigam contemporaneamente estares no mundo mobilizados e apresentados pelo cinema.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Trad. Antonio Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993. 86 p.
- ALTMAN, Rick. **Los gêneros cinematográficos**. Trad. Carlos Roche Soárez. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2000. 330 p.
- AUGÉ, Marc. **Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas, SP: Papirus, 1994. 111 p.
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável – cinema e pintura**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 272 p.
- \_\_\_\_\_. **A análise do filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia. 2009. (Coleção Mimesis) 216 p.
- \_\_\_\_\_. **O cinema e a mise en scène**. Trad.: Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2006. 194 p.
- \_\_\_\_\_. **As teorias dos cineastas**. 3ª ed. São Paulo: Papirus, 2012. (Coleção Campo Imagético) 146 p.
- BACHELARD, Gastón. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1988. 244 p.
- BAPTISTA, Mauro e MASCARELLO, Fernando. **Cinema mundial contemporâneo**. São Paulo: Campinas: Papirus, 2008. (Coleção Campo Imagético) 192 p.
- BAUMAN, Zigmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar. 1998. 276 p.
- BAZIN, André. **O que é o cinema?** Trad. Eloisa Araújo Oliveira. São Paulo: Cosac Naify, 2014. 413 p.

BENJAMIN, Picado, MENDONÇA, Carlos Magno Camargo e CARDOSO FILHO, Jorge (Org.). **Experiência estética e Performance**. Salvador: EDUFBA, 2014. 236 p.

BLANC, Mafalda Faria. **Metafísica do tempo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1998. Coleção Pensamento e Filosofia. 245 p.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Trad.: Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas, SP: Papirus, 2008. (Coleção Campo Imagético). 352 p.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia: (a idade da fábula): história de deuses e heróis**. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. 360 p.

CALVINO, Ítalo. **As Cidades Invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 152 p.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Coleção Todas as Artes). 196 p.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano. A arte de fazer**. Petrópolis: Vozes. 2000. V. 1 352 p.

CHAUÍ, Marilena. **Experiência do Pensamento: Ensaio sobre a obra de Merleau-Ponty**. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 326 p.

\_\_\_\_\_. **Textos selecionados: Maurice Merleau-Ponty**. São Paulo: Nova Cultural, 1989. (Coleção Os pensadores) 208 p.

DARTIGUES, André. **O que é a Fenomenologia?** Trad. De Maria José G. J. de Almeida. 10ª ed. São Paulo: Editora Centauro, 2008. 152 p.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense. 1995. 338 p.

\_\_\_\_\_. **A Imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. **Diferença e repetição**. São Paulo: Graal, 2009. 437 p.

\_\_\_\_\_. **Lógica do sentido**. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. 342 p.

\_\_\_\_\_. **Conversações**. Trad. Peter Pál Perbart. 2ª ed. São Paulo: Editora 34. 2010. (Coleção Trans). 239 p.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. **O que é filosofia?** São Paulo: Editora 34. 2010. 271 p.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs**. São Paulo: Editora 34. 2009. Volume 1. 93 p.

\_\_\_\_\_. **O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia.** Trad. Luiz B. L. Orlandi. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2011. (Coleção Trans). 529 p.

DIDI-HUBERMAM, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998. (Coleção Trans) 264 p.

DUPOND, Pascal. **Vocabulário de Merleau-Ponty.** Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. (Coleção Vocabulário dos Filósofos). 80 p.

FERRAZ, Marcus Sacrini **A Fenomenologia e ontologia em Merleau-Ponty.** São Paulo: Campinas: 2009; 336 p.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer (1920).** ESB. Rio de Janeiro: Imago, v.XVIII, 1976, p.17-92.

HESSE, Herman. **O viajante.** Milão, Mondori, 1993, p.254-55.

HOMERO. **Odisséia.** Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin, 2011. 584 p.

KANT, Immanuel. **Crítica a faculdade do juízo.** Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2010. 384 p.

LYOTARD, François. **Lições Sobre a Analítica do Sublime.** Trad. Constança Marcondes Cesar e Lucy R. Moreira Cesar. Campinas, São Paulo: Papirus, 1993. 224 p.

LABBUCCI, Adriano. **Caminhar, uma revolução.** Trad. Sérgio Maduro. São Paulo: Martins Fontes. 182 p.

LOPES, Denilson. **No coração do mundo: paisagens transnacionais.** Rio de Janeiro: Rocco, 2012. 224 p.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010. 340 p.

\_\_\_\_\_. **O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. 289 p.

MARCONDES FILHO, Ciro. **O princípio da razão durante – O conceito de comunicação e a epistemologia metafórica.** Nova teoria da comunicação III – Tomo V São Paulo: Paulus, 2010. 392 p.

\_\_\_\_\_. **O princípio da razão durante – Comunicação para os antigos, a fenomenologia e o bergsonismo.** Nova teoria da comunicação III – Tomo V São Paulo: Paulus, 2010. 256 p.

\_\_\_\_\_. **O escavador de silêncios**. São Paulo: Paulus, 2009. 572 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2011. 662 p.

\_\_\_\_\_. **A prosa do mundo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 192 p.

\_\_\_\_\_. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 192 p.

NOVAES, Adauto et al. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. 528 p.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas, SP: Papyrus, 2013. Coleção Campo Imagético. 224 p.

PELBART, Peter. **O tempo não-conciliado**. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Coleção Estudos). 192 p.

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. 842 p.

PICADO, Benjamin, MENDONÇA, Carlos Magno C e CARDOSO FILHO, Jorge (Orgs.). **Experiência estética e Performance**. In: BRASIL, André. A Performance: entre o vivido e o imaginado. Salvador: EDUFBA, 2014. 131-147 p.

RAMOS, Fernão Pessoa. **A imagem-câmera**. Campinas, SP: Papyrus, 2012. Coleção Campo Imagético. 192 p.

RAMOS, Fernão Pessoa.(Org).**Teoria Contemporânea do Cinema**. BORDWELL, David. Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005. p.25-70.

SARAMAGO, Lúcia. **A topologia do Ser: lugar, espaço e linguagem no pensamento de Martin Heidegger**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-RIO; São Paulo: Loyola, 2008. 340 p.

SOKOLOWSKI, Robert. **Introdução à fenomenologia**. 2ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2010. 240 p.

SILVA, Raquel do Monte. **Abril despedaçado: das montanhas albanesas ao sertão nordestino**. Dissertação. (Mestrado em Comunicação) Departamento

de Comunicação, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009. 106 p.

VASCONCELOS, Jorge. **Deleuze e o Cinema**. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna. 2006. 213 p.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 306 p.

XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983. 484 p.

#### ARTIGO DE REVISTA ELETRÔNICA

BERNARDET, Jean-Claude. “Viajo porque preciso, volto porque te amo – 5”. Disponível em: <[www.jcbernardet.blog.uol.com.br/cinema](http://www.jcbernardet.blog.uol.com.br/cinema)> Acesso em 28 de maio de 2011.

RANCIÈRE, Jacques. De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema.p. 16. Tradução: Luiz Felipe G. Soares. Disponível em: <[www.intermidias.com](http://www.intermidias.com)>. Acesso em 21 de dezembro de 2011.

BOUQUET, Sthephane. Les flux sans visage. **Cahiers du Cinéma**, n.569, jun. 2002<sup>a</sup>.

\_\_\_\_\_ Plan contre flux. . **Cahiers du Cinéma**, n.566, mar. 2002 b.

BRANDÃO, Alessandra. Viagens, paisagens, errâncias : notas sobre certo cinema latino-americano na virada do século XXI. **Rebecca: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**. São Paulo, v. 1, n.1, p. 73-98. jan/junho 2012.

#### FILMOGRAFIA:

ALICE nas cidades. Wim Wenders. 1974. Alemanha.

ELES voltam. Marcelo Lordello, 2012. Brasil.

GERRY. Gus Van Sant. 2002, Argentina, Estados Unidos.

JORNADA para o Oeste, Tsai Ming-Liang, 2014.

NO decurso do tempo. Wim Wenders. 1976.

O ANDARILHO. Cao Guimarães, 2006 Brasil.

O CÉU de Suely. Karin Aïnouz, Brasil. 2006.

O TRANSEUNTE. Eryk Rocha, 2010, Brasil.

PAISAGEM na neblina. Theo Angelopoulos, 1988. Grécia/França e Itália.

PARIS, Texas. Wim Wenders. 1984. Alemanha/Estados Unidos

VIAJO porque preciso, volto porque te amo. Marcelo Gomes e Karin Aïnouz, 2010, Brasil.