

# A EXPERIÊNCIA DA ESPERA NO CINEMA DE FLUXOS CONTEMPORÂNEO

THE EXPERIENCE OF WAITING IN CONTEMPORARY FLOW AESTHETICS  
CINEMA

**Erly Vieira Jr**  
**PPGA/POSCOM-UFES**

Este artigo pretende analisar, dentro do chamado “cinema de fluxo” contemporâneo, os mecanismos que envolvem sensivelmente o espectador a partilhar da experiência da espera vivenciada pelos corpos filmados. Para isso, serão analisados os filmes *Que horas são aí?* (Tsai Ming-Liang, 2001), *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006) e *Gerry* (Gus Van Sant, 2002).

Palavras-chave: realismo sensório; cinema e corpo; cinema contemporâneo; cinema de fluxo.

*This paper investigates, in the contemporary cinema that critics have labelled “flow aesthetics”, the ways of sensitive engagement which translates the waiting experience of film characters with the spectatorship. For this purpose, it analyses the works of Tsai Ming-Liang (What time is it there?, 2001), Karim Aïnouz (Love for sale/ Suely in the sky, 2006) and Gus Van Sant (Gerry, 2002).*

*Keywords: sensory realism; cinema and body; contemporary cinema; flow aesthetics.*

Independente do que possa ou não acontecer, a espera é que é magnífica  
(André Breton, *L'Amour Fou*)

Muito tem se falado sobre a emergência de um conjunto de filmes, a partir do final da década de 1990, marcado pela adoção de um olhar microscópico sobre o espaço-tempo cotidiano e por uma experiência afetiva pautada pela presença de uma sensorialidade multilinear e dispersiva. Parte da crítica cinematográfica, para se referir a tais filmes, adotou o termo “cinema de fluxos” ou “estética do fluxo” (expressão cunhada por Stéphane Bouquet, num artigo publicado na *Cahiers du cinéma*, em 2002). Neles, a elipse temporal e a ambigüidade conduzem a um dispositivo de produção de incertezas, intensificado pela composição de imagens e ambiências que desarmam o espectador, instaurando uma nova relação do olhar que convida a primeiramente sentir, para apenas depois racionalizar. Estamos aqui nos referindo a trabalhos de cineastas tão distintos entre si quanto Hou Hsiao Hsien, Apichatpong Weerasethakul, Claire Denis, Jia Zhang-Ke, Karim Aïnouz, Pedro Costa, Lucrecia Martel, Tsai Ming-Liang, Lisandro Alonso, Gus Van Sant e Naomi Kawase, entre tantos outros.

Observa-se aqui a ideia de um “realismo sensorio” (VIEIRA JR, 2014), que acredito emergir intimamente desse cinema de fluxo. Vejo-o como uma espécie de desdobramento daquilo que Karl-Erik Schøllhammer, ao empreender seu mapeamento dos novos realismos nas artes e literatura contemporâneas (dialogando diretamente com algumas ideias de Hal Foster), denomina “realismo afetivo” – no qual a obra de arte torna-se real “com a potência de um evento que envolve o sujeito sensivelmente no desdobramento de sua realização no mundo” (SCHØL-

LHAMMER, 2005: 219).

Ao dissolver a fronteira entre a realidade exposta e a realidade esteticamente envolvida, esse “realismo afetivo” traria a ação do sujeito para dentro do evento da obra. E, no caso do “realismo sensorio”, o que engendraria tal experiência seria o fato de convidar-nos a experimentar uma sensorialidade multilinear e dispersiva, provocada pela própria corporeidade que emana da materialidade do filme – entendendo aqui, como concebe Vivian Sobchack (1992), o filme como um corpo não-antropomórfico, embora bastante concreto, já que os meios audiovisuais fazem uso de procedimentos corpóreos, inerentes à sua linguagem (a escuta, a audição, a mobilidade corporal, a emulação de uma taticidade da imagem) para convocar sensivelmente o espectador.

Se, por um lado, o movimento/migração dos corpos no mundo contemporâneo encontra uma fértil tradução nas construções sensorias e espaço-temporais do chamado “cinema de fluxos”, outra categoria também é retratada por essa vertente audiovisual, a partir de uma interessante reconfiguração: trata-se da condição de espera, tão necessária aos corpos em trânsito, já que ela faz contraponto à própria necessidade do movimento. Em vez de partirmos do lugar-comum de se conceber a espera como uma proliferação de não-lugares, de caráter temporário, esvaziados de sentido e destinados apenas ao fluxo de pessoas e imagens, o conjunto de três filmes a ser aqui analisado propõe a leitura de tais espaços como locais de resignificação da experiência cotidiana, ou seja, de produção de diferenças e “heterotopias”. Aproprio-me aqui do termo cunhado por Michel Foucault para se referir a esses espaços diferenciados, porém jamais utópicos, ressignificados e sobrepostos aos espaços físicos, instaurados pelos sujeitos na própria concretude cotidiana-

na: uma construção incessante de platôs, panoramas, paisagens que são experimentados sensivelmente pelo espectador e traduzem a experiência da espera através da materialidade e corporeidade, inerentes à própria linguagem audiovisual.

Podemos perceber isso, por exemplo, sob a chave de certa poética da desconexão, estabelecida por Tsai Ming-Liang, entre corpos e espaços, de modo a apresentar, ao mesmo tempo, uma visão distópica das relações humanas no demasiadamente acelerado mundo contemporâneo, mas também permitindo perceber inesperados parentescos entre os usos desses espaços em pontos distintos do planeta, como o jogo que se estabelece entre as cidades de Taipei e Paris, em *Que horas são aí?* (2001).

Já *O céu de Suely* (2006), de Karim Aïnouz, pensa os espaços como instâncias desencadeadoras do processo de reescrita do corpo empreendido por Hermila. Aqui, a “pausa” (entre dois movimentos migratórios, um anterior e outro posterior aos eventos retratados pelo filme) não mais é vista através de uma redutora visão de “tempo morto”, mas sim como plenitude de afetos que, apesar de transitórios, reforçam a necessidade dos corpos se colocarem novamente em movimento.

Por fim, nesse conjunto de narrativas dissensuais (FRANÇA, 2003), temos um processo de esgotamento dos limites corporais ao qual se submetem os dois protagonistas homônimos que dão título ao filme *Gerry*, realizado em 2002, por Gus Van Sant, em que a perambulação pelo deserto conduz a uma espécie de experiência-limite, que me remete ao sentido do gasto soberano proposto pelo filósofo francês Georges Bataille.

Ressalto ainda outra dimensão simbólica que se constitui nesses espaços, ao se permitirem atravessar por paisagens midiáticas (APPADURAI, 2004) diversas: seja no diálogo com Os

*incompreendidos*, de Truffaut, ao qual o personagem Hsiao-Kiang assiste, em seu quarto, no filme de Tsai; ou o caráter transcultural das versões brasileiras de sucessos do *hit parade* internacional, vertidas para o ritmo do forró, que são ouvidas por toda Igatu, em *O céu de Suely*; ou ainda as menções a programas de TV e videogames, feitas pelos dois protagonistas do filme de Van Sant. Tais irrupções do midiático, acredito, constituem-se como marcas de um tempo presente (o mesmo em que nós, espectadores, também estamos), o que nos aproxima das experiências vividas pelos personagens (mesmo na condição limítrofe proposta por *Gerry*, dado caráter extraordinário do evento retratado) e nos remete ao espaço-tempo da esfera cotidiana, tão atravessado pelas paisagens midiáticas, em que estabelecemos nossa experiência com o mundo contemporâneo.

### Os corpos distópicos de Tsai

Podemos considerar os filmes *Que horas são aí?*, *A passarela se foi* e *O sabor da melancia*, realizados entre 2001 e 2005, como uma espécie de trilogia, dentro da obra do malaio-taiwanês Tsai Ming-Liang, não apenas pela repetição de personagens e atores, mas também por uma série de questões comuns que os atravessam.<sup>1</sup> Neles, acompanhamos dois personagens, Hsiao-Kang e Shiang-Chyi, em seus respectivos mundos

---

1 Tsai Ming-Liang já costuma trabalhar com um mesmo ator (Lee Kang-Sheng) como protagonista desde seu filme de estreia, *Rebeldes do deus neon* (1992). Seus personagens todos possuem o mesmo nome: Hsiao-Kang, embora não se trate, necessariamente de um mesmo personagem em todos os filmes (Tsai costuma ser bastante ambíguo quanto a isso). Contudo, nesse conjunto de três filmes, várias características do personagem, bem como de Shiang-Chyi (a personagem feminina, interpretada por Shiang-Chyi Chen) são mantidas, bem como as respectivas profissões e o vínculo que une os dois personagens.

cotidianos e nos esporádicos episódios que os aproximam. No primeiro filme, há um encontro: ele é um vendedor ambulante de relógios, nas ruas de Taipei, e ela, uma cliente em vias de viajar para Paris. No segundo, um desencontro: a mulher retorna a Taipei, mas nem o vendedor, nem a passarela onde ficava sua barraca, estão mais lá – o rapaz agora participa de um teste de elenco num filme pornográfico. No terceiro, enquanto Hsiao-Kang já está consolidado nessa nova carreira, um colapso no sistema de abastecimento de água na cidade (aliás, situação recorrente na filmografia de Tsai) possibilita uma nova série de reencontros entre os mesmos dois personagens.

Em comum, os três filmes compartilham de uma mesma visão distópica, de certa forma presente em toda filmografia de Tsai, que costuma traduzi-la numa peculiar inserção dos corpos no espaço-tempo narrativo: filmados em seus atos mais banais e patéticos (preparar alimentos, urinar, manusear objetos domésticos ou sofrer insônia), tais corpos perambulam por espaços vazios, desconectados entre si, em tomadas prioritariamente internas (ou em raras externas que recusem o sentido de uma paisagem “organizada”, como visto na análise anteriormente empreendida sobre *A passarela se foi*). Essa representação visual, calcada na desorientação espacial, é marcada por uma série de procedimentos da linguagem audiovisual, identificados por Ban Wang, em seu artigo “*Black holes of globalization*” (2003): os planos-sequência, dando uma dimensão temporal plena e minuciosa da *mise-en-scène*, muitas vezes reduzindo o ritmo interno da cena a uma espécie de entorpecida morosidade; bem como a preferência pelos planos gerais, em que os personagens apareçam diminuídos e relegados aos cantos, ou a visões parciais (ou totalmente encobertas) de seus corpos, acentuados por uma desorganização

dos objetos cênicos, amontoados em cozinhas, salas, quartos de despejo ou minúsculos estabelecimentos comerciais repletos de prateleiras abarrotadas, de modo a obstruir a liberdade de movimento dos corpos em cena. Some-se a isso uma recusa quase sistemática por planos que sirvam para situar espacialmente os cômodos de uma casa – como, por exemplo, entradas e saídas de portas que permitam visualizar algo mais dos corredores ou planos que acompanhem os personagens movendo-se de um quarto a outro, o que resulta numa impossibilidade para o espectador em traçar mentalmente uma planta dos apartamentos e estabelecimentos comerciais (REHM et al, 1999) em que se concentram as ações de cada filme. Com isso, teríamos um layout físico dos espaços “marcado por uma pobreza de movimentos, significados e esperanças” (WANG, 2003).

Tal poética de obstruções e desconexões espaciais, como afirmamos anteriormente, está associada a uma visão “pós-melancólica” (WU, 2005), num diálogo cosmopolita entre ressacas distópicas afins no contexto da globalização (o que não deixa de ser também uma heterotopia de resistência ao não-reconhecimento mundial de Taiwan como nação soberana). E é na predileção de Tsai pelos espaços vazios e/ou em desuso, ao mesmo tempo em que desafia a nostalgia que estaria contida neles, que se dá a transmutação do corpo do personagem de Lee Kang-Sheng numa espécie de “anti-herói” (BRA-ESTER, 2003) do dia-a-dia, sem maiores eventos espetaculares (a não ser pelos imaginários contrapontos ao cotidiano, presentes nos números musicais de *O sabor da melancia*), condição bastante característica dos novos sujeitos urbanos que transitam pelos grandes centros urbanos contemporâneos.

Nesse sentido, todo um jogo de pequenas ironias entre Taipei e Paris se faz presente em

*Que horas são aí?*, ao lidar com o sentido de desconexão espacial que norteia as construções internas das cenas ambientadas nas duas cidades. Em primeiro lugar, reforço que tal condição, quando operando num âmbito intersequencial, faz com que nos seja quase impossível localizar a exata rota de cada personagem na cidade, algo já recorrente nos filmes de Tsai (REHM et al, 1999). Esse desnorteamento, ao mesmo tempo em que rompe com as já desgastadas referências visuais da paisagem urbana embalada para consumo turístico (no melhor estilo monumentalizador dos cartões-postais que, durante décadas, fomentaram um imaginário global acerca de uma cidade como Paris), permite-nos perceber insólitos paralelos entre eventos que se desenrolam na esfera banal e efêmera do cotidiano. Por exemplo, a atitude, deveras cômica, de Hsiao-Kang, ao obsessivamente acertar a hora dos relógios de Taipei com o fuso horário francês, numa tentativa apaixonada de reter alguma presença da cliente com a qual ele conversou brevemente em apenas duas ocasiões (mas que, de alguma forma, o afetara consideravelmente). Ou ainda, quando o jovem, recolhido em seu quarto, assiste a uma fita de vídeo com cenas do filme *Os incompreendidos*, de François Truffaut, cuja ação transcorre numa Paris dos anos 50, que já não é a mesma em que, na sequência seguinte, Shiang-Chyi tenta em vão driblar a insônia num solitário quarto de hotel, de ruidosa e desconfortável vizinhança.

Aliás, essa comunicação indireta entre os dois personagens se dá em diversas outras cenas, em seus momentos mais corriqueiros: ele se embesbeia numa cidade, ela tropeça em outra; ele assiste ao filme de Truffaut, ela encontra com o ator que interpreta o protagonista Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud) num cemitério, que lhe dá seu número de telefone – o que (se levamos em consideração o paralelo entre os

personagens Hsiao-Kang e Doinel, como alter-egos semi-autobiográficos de seus criadores) acaba por se configurar numa bem-humorada brincadeira intertextual entre os filmes de Truffaut e Tsai. Contudo, se Doinel assume-se como um anti-herói inconformista, em forte sintonia com as utopias do cinema moderno, Hsiao-Kang traduz, com seu andar trôpego, desajeitado e quase sonâmbulo, uma vontade de se estabelecer novos diálogos, novos encontros a partir do que sobrou da experiência melancólica contemporânea.

### **A reescrita do corpo: de Hermila a Suely**

Na casa de sua amiga Georgina, sentada em frente a uma geladeira aberta, para afugentar a temperatura insuportável de Iguatu, Hermila está cansada de tanto esperar. Não mais suporta aguardar um amado que jamais retornará, muito menos o sonho de construir um lar na grande metrópole, a venda (um a um, lentamente) dos bilhetes de uma rifa de uísque, ou a possibilidade de aceitar a proposta de João para embarcar num novo relacionamento, incapaz de reverter esse sentimento de um tempo que, de tão espesso, parece nunca passar. Ela está exaurida de toda essa “cenografia da espera” (BARTHES, 2000; 144), e sente-se plena de vontade de se mover, seguir seu rumo e deixar para trás essa angústia toda que a cerca.

Hermila retira uma pedra de gelo do congelador, e coloca-a na boca, para mais uma (talvez a derradeira) espera: até que o cubo derreta totalmente e alivie um pouco mais o calor e o cansaço de se imaginar tanto céu. Ali, como diz a capa da edição brasileira, em DVD, do filme de Karim Aïnouz, céu é qualquer lugar onde se possa ser feliz, seja ele saturado de azul-acrílico, como na lembrança de um dia feliz na praia, com Matheus, ou a vastidão sufocante e raramente nublada que paira sobre a cidade cearense de

Iguatu, esse lugar de passagem, híbrido, mestiço, à beira da rodovia, onde tudo é passageiro. Ou, quem sabe o paraíso, território projetado, imaginado, inatingível, mas ainda assim tão sonhado. Hermila decide tornar-se Suely, e passa a vender bilhetes para outra rifa, de seu próprio corpo: “Uma noite no paraíso com Suely”. E talvez, com isso, haja a possibilidade de aceitar a transitoriedade de sua condição e criar seu próprio céu, a partir de uma reinvenção de si mesma, o corpo flutuante em meio à paisagem.

É nessa disjuntura entre a aridez de uma espera que se arrasta sufocante e a ansiedade por um paraíso imaginado, que o brasileiro Karim Ainouz irá construir a narrativa de *O céu de Suely*. O filme inicia-se com uma sequência de imagens em super-8: cores saturadas, película arranhada e desgastada, câmera na mão, bastante inquieta, o que resulta em imagens trêmulas, desfocadas, inclusive com alguns borrões. Num dia ensolarado, sob o céu aberto, de um azul bem forte, vemos uma mulher, com cerca de vinte anos de idade, de costas para a câmera, correndo na areia da praia deserta. Ela olha para trás, sorrindo, como se percebesse que a câmera a segue, e torna a correr. Não há som ambiente, de modo que, nos dez segundos iniciais, temos um incômodo silêncio, parcialmente preenchido com a entrada da locução em *off* de Hermila, a protagonista: “*Eu fiquei grávida num domingo de manhã. Tinha um cobertor azul de lâ escura. Mateus me pegou pelo braço e falou que ia me fazer a pessoa mais feliz do mundo. Me deu um cd gravado com as músicas que eu mais gostava. Ele disse que queria casar comigo. Ou então morrer afogado.*” Um rapaz, provavelmente seu namorado, também entra em quadro, correndo, e a abraça, num momento de típica intimidade, suspenso no fluxo temporal, como fotografia antiga num álbum de família.

À medida que a locução se desenrola, a câ-

mera acompanha o casal, primeiro correndo atrás dele, depois se aproximando em círculos, até enquadrá-los em *close*. Inicia-se então uma música (“Tudo que eu tenho”, de Diana, versão de “*Everything I own*”, do Bread), extraída do cancionero popular brasileiro da década de 70. A letra, deslavadamente romântica, confessa: “*Tudo que eu tenho, amor, é você*”, e suplica pela volta do amado que está distante. Nisso, as imagens em super-8 do casal correndo e brincando na areia da praia se dissolvem na luz esbranquiçada do sol intenso, e temos um corte desse conjunto de imagens, pertencentes ao domínio da memória íntima, para um tempo presente, repleto de sons e imagens realistas, no qual a mesma Hermila está num ônibus, retornando a Iguatu, no interior do Ceará, depois de um período em que tentou viver o sonho da cidade grande. A cabeça recostada à janela, um bebê ao seu lado e uma série de ações banais e cotidianas, executadas silenciosamente (sempre sob o bastante presente ruído do motor do veículo): ela bebe água, amamenta o bebê, fuma um cigarro, anda pelo corredor do ônibus...

A placa de boas vindas, na entrada da cidade, demarca visivelmente a mudança de cronotopo:<sup>2</sup> se antes as tomadas em super-8, de colorido saturado, na praia, manifestavam

---

2 O conceito de cronotopo foi elaborado por Mikhail Bakhtin entre 1936 e 1938 e apresentado postumamente nos artigos “Formas do tempo e do cronotopo no romance” e “O romance de aprendizagem na história do realismo”. Inspirado na física einsteiniana, Bakhtin ressalta a indissolubilidade entre tempo e espaço, cujos índices, na literatura, estariam fundidos num todo inteligível e concreto, no qual “o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível, e o espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo e da história” (BAKHTIN, 1988: 211). Ainda segundo Bakhtin, o cronotopo permite ler o “tempo no espaço” e perceber “o preenchimento do espaço sob a forma de um todo em formação, de um acontecimento” (BAKHTIN, 1992: 232).

nitidamente um passado em que a utopia do lar imaginado na metrópole parecia possível, as ações que se desenvolvem em Iguatu, local de passagem, cidade à beira da estrada, apontam para um conjunto de ações situado numa pausa, um momento de retomada de fôlego, de reinvenção corporal de uma Hermila mergulhada o tempo todo num sentimento de não-pertencimento, de disjuntura, um “eu não (mais) sou daqui”. Sai de cena o azul vibrante do dia na praia, dando lugar à vastidão do céu azul sufocante e das paisagens ermas da Iguatu do presente. Em lugar da versão em português da canção romântica da década de 70, novas versões, em ritmo de forró, dos sucessos pop radiofônicos contemporâneos. Nesse território de sutis (porém perturbadoras) modulações, é que Hermila irá se transformar em Suely.

Em sua crítica ao filme de Karim Aïnouz, publicada na revista Cinética, Paulo Santos Lima ressalta o papel fundamental da relação que se estabelece entre o corpo da protagonista e a câmera: “Corpo valioso, o de Hermila (atriz/personagem), e por isso a câmera (na mão) sempre que enquadra dois personagens, mantém o foco fiel à sua mulher” (LIMA, 2006: 1). Daí o uso de planos-sequência que acompanham o flutuar desse corpo por entre os espaços da espera em Iguatu. Daí também o uso de elipses inter-sequenciais, como aquelas que são recorrentes nos filmes do taiwanês Hou Hsiao Hsien, de modo a nunca ficar muito claro quanto tempo decorre entre uma sequência e outra (mais uma vez, o tempo em série das narrativas dissensuais), e a ressaltar a presença dos corpos no espaço, muitas vezes flagrados em momentos banais e cotidianos: um cigarro dividido entre as amigas, uma depilação, o cubo de gelo refrescando uma tarde de calor insuportável...

E, nesses momentos, a mobilidade da câmera na mão permite uma exploração minuciosa do

detalhe, do corriqueiro, da multidimensionalidade de espaços e tempos simultâneos da experiência do cotidiano. Novamente, um realismo intimista e deveras melancólico. E a opção de Aïnouz, de recusar o cronotopo da estrada, tão característico de transformações nos romances clássicos, e preferir outros (como a casa de Georgina, a feira da cidade, o quarto de motel, as redondezas do posto de gasolina à noite) que retratem essa espera intolerável, porém necessária para a emergência da nova identidade da protagonista, reforça-se ainda mais com esse viés narrativo, calcado na exploração do cotidiano e na fluidez de um presente que desarticula todas as conexões com um passado, cada vez mais distante e deslocado, do universo em que vive a jovem Hermila/ Suely.

No filme de Aïnouz, temos a construção de espaços de espera que se ressignificam, tornando-se outros, por mais que sejam os mesmos locais em que Hermila sempre esteve acostumada a percorrer, antes de sua partida para o sul com Mateus. Agora, contudo, eles se apresentam como locais de passagem — seja para vender algum bilhete de rifa, seja para se matar o tempo, dançando forró na pista de dança ao ar livre (onde, aos 40 minutos de filme, a jovem rebatiza-se como Suely), seja nos quartos de motel em que Hermila tanto compartilha momentos com João (esse homem que a ama demais, embora tanto amor seja insuficiente para aplacar essa angústia) quanto concretiza a não-tão paradisíaca noite em que Suely é oferecida como prêmio ao portador do bilhete premiado (ao som de “*Careless Whispers*”, de George Michael). Como afirma Andréa França, esses espaços transitórios, anônimos, nômades “perderam seu sentido corrente de ‘morada’, de ‘casa’, de ‘lugar’ por que condicionam ‘multiplicidade’, ‘instabilidade’ e ‘laços frágeis’”. (FRANÇA, 2003: 138-139). Fragilidade essa, traduzida numa sen-

sação de deslocamento e não-pertencimento, na qual estão embebidas as perambulações de Hermila, em meio a essas paisagens de solidão (como, por exemplo, as ruas desertas, percorridas aos prantos, após a expulsão de casa por sua avó).

Aqui, as espacialidades que se constroem no filme a partir de Iguatu são, a todo tempo, atravessadas por signos de transitoriedade, que acabam por provocar um efeito curioso e paradoxalmente contrário – o de estender a espera rascunhada no corpo de Hermila ao limite do intolerável. Acredito que essa profusão de elementos transitórios, ao reforçarem essa contraditória condição de espera a que a jovem está submetida, acabam por acelerar a tomada de atitude, que culminará na sua transformação em Suely. Ou seja, desencadeia-se um processo de resignificação da relação do próprio corpo com o espaço em que ele está inserido, para enfim desembocar num novo processo de mobilidade/migração, que se concretizará ao final do filme – o que, a meu ver, é um processo totalmente heterotópico, aplicado a um contexto essencialmente micropolítico, ocorrido no âmbito do corpo.

E que signos de transitoriedade seriam esses? Pensemos nos pontos de luz desfocados dos faróis de carro, à beira da estrada, que vão e vêm, o posto de gasolina, chamado Veneza, as versões transnacionais dos sucessos do *hit parade* estrangeiro, vertidas para o ritmo contagiante do forró... Por sinal, índices de translocalidades, hibridismos e mestiçagens culturais, que encontram contraponto na sequência iniciada à beira da estrada, durante o sol-pôr, em que João, em sua moto, oferece carona a Hermila. Ao fundo, uma delicada composição eletrônica, cuja batida torna-se perceptível apenas alguns instantes depois, quando a câmera não mais enquadra o casal à distância, mas sim em *close*

*up*: uma célula rítmica que evoca batidas de um coração em franca aceleração, rumo à deliciosa taquicardia que antecede o primeiro beijo, potencializada pela variação sutil de intensidade dos raios de sol e dos desenhos de sombra no interior do enquadramento. Essa pulsação irá desembocar nos momentos de intimidade e nudez no quarto de motel, em que a presença das grades no suporte do aparelho de TV chega a ser discretamente sufocante – inclusive para nos fazer recordar que Hermila não mais pertence a esse universo, embora ela apenas esteja começando a tomar consciência disso a essa altura da narrativa.

“Fazer um filme para os sonhos e para o corpo. Fazer um filme em Iguatu?”: é o que diz um trecho da “Carta de Iguatu”, datada de 24 de agosto de 2005, escrita por Felipe Bragança, co-roteirista do filme e assistente de direção de *O céu de Suely* e publicada na revista eletrônica *Contracampo*. Esse texto é bastante ilustrativo da lógica inerente às heterotopias existentes no longa-metragem, bem como da condição de descentramento de sua protagonista e de seu desejo de resignificação e reterritorialização:

Iguatu não existe. É um nada e ao mesmo tempo é tudo o que existe no mundo. Um desejo imenso inacabado e uma sujeira de vontades atravessadas, ecoadas, como se sonhos do mundo todo encontrassem aqui o lugar de se perder... e de deixar as suas sombras. Iguatu é o deserto e o centro do mundo. E o absoluto e o imprevisível. Um abismo de cores e luzes frias, de néons que são como a resposta silenciosa ao chão seco em que se pisa, para o céu lavado ao qual se olha (BRANGANÇA, 2005: 1).

Essa dinâmica de reterritorialização se amplia pela adoção de uma câmera à flor da pele, cola-



da aos corpos, bem à moda do realismo sensório, numa flutuação bastante erótica, que se observa em diversos momentos do filme: mesmo quando o enquadramento (com o equipamento no ombro ou na mão) tenta se fixar no rosto de Hermila e Georgina, fumando e conversando, ou inalando um pote de acetona, ou ainda enquanto fazem uso dos cubos de gelo para se refrescarem. As cenas de dança, em sua maioria, enquadram obsessivamente os rostos em *close up*, potencializando ainda mais os afetos que atravessam esses corpos, para se comunicarem diretamente com o espectador, numa sucessão de intensidades efêmeras que se esvaziam ao final de cada sequência, abrindo espaço para outros deslocamentos possíveis em planos vindeiros.<sup>3</sup>

Dois planos-sequência se destacam, inclusive pelas semelhanças entre si (como se fossem *leitmotifs* invertidos, o que reforça o caráter de repetições de situações para demarcar as diferenças entre os diversos contextos do filme): trata-se das duas sequências em que Hermila percorre as ruas da cidade e é seguida por João, até ele se aproximar dela. Em ambos, o rapaz e sua motocicleta surgem no fundo do quadro e vão ganhando dimensão, até ocuparem o espaço nas mesmas dimensões que a amada, sendo que esta é acompanhada frontalmente pela câmera, dotada de mobilidade através do uso de *steady-cam*. No primeiro deles, que acontece decorridos vinte minutos de filme, Hermila, em

plano médio, perambula à noite pela rua deserta, após um exaustivo dia de vendas (quase sempre frustradas) de bilhetes para rifa de uma garrafa de uísque. João oferece carona, como possibilidade de ganhar a confiança da jovem, num flerte inicial, típico de quem está levemente enamorado. No segundo, após uma hora de filme, temos um dos momentos mais intensos da relação entre João e Hermila: é dia, e ela, agora em franca transição para o papel de Suely, é acompanhada pela câmera em plano bastante fechado, numa movimentação muito mais nervosa e oscilante do que antes. João novamente se aproxima com sua moto, até ser enquadrado também em *close up*.

À medida que o diálogo se desenvolve (é uma tentativa de rompimento entre os dois), cada um se aproxima mais da câmera que o outro nos momentos em que eles dominam a produção de intensidades com seus rostos: por vezes é Hermila/Suely quem se sobressai, ao pedir que ele não mais a procure; por outras, é o amante inconformado com a não-correspondência de seu tão intenso e incontido sentimento que toma as rédeas da situação, ao propor comprar todos os bilhetes da rifa que permite uma noite no paraíso com Suely. Nesse momento, contudo, em que ele tenta beijá-la, a câmera mantém seu posicionamento, de modo que, quando a jovem se desvencilha dos braços do amante, é seu rosto em prantos que faz transbordar os afetos para o espectador. Nesse momento, cabe a João afastar-se da jovem, que continua a ser seguida pela câmera, essa invasora irrecusável. A intensidade dessa cena, bem como da anteriormente analisada, deve muito à opção pela mobilidade de um plano-sequência sem cortes, com o foco oscilante, inquieto, a câmera tentando assumir para si o papel de uma caneta a interagir com as intensidades que capta, permitindo ao corpo dos personagens, através da ins-

---

3 Essa lógica espaço-temporal também se faz presente em planos essencialmente fixos, como o banho do bebê, quase no final do filme, em que vemos por longos instantes um *close* de Hermila observando o filho e ouvimos a voz da criança e seus sons brincando na água, antes de ser mostrado o menino na banheira, de modo que temos a impressão de uma longa duração do plano do rosto da atriz, proporcionando ao espectador embarcar intensamente na mesma experiência que sua personagem.

tabilidade e imprevisibilidade de sua *mise-en-scène*, mediam a construção espaço-temporal de uma série de afetos a serem compartilhados com o espectador.

Temos, por fim, na intensidade do plano que encerra o filme, uma última materialização do sentimento de espera interminável que atravessa toda sua narrativa esgarçada: após Hermila retornar ao interior de um ônibus (desta vez fazendo o trajeto inverso do início do filme), numa sucessão de planos fechados da jovem contemplando o azul do céu do sertão cearense pela última vez, temos um plano geral, fixo, da estrada emoldurada por esse mesmo céu quase cenográfico, bem como por uma placa com os (irônicos?) dizeres “Aqui começa a saudade de Iguatu”. Acompanhamos o ônibus se afastar, percorrendo a estrada, seguido pela moto de João, numa derradeira tentativa de reter a amada para perto de si. Durante vinte e oito segundos, vemos os dois veículos se afastando, até saírem completamente do quadro. Seguem-se mais quarenta segundos: a estrada vazia – o que nos remete a outro célebre plano final de um filme nacional, *O anjo nasceu* (1969), de Júlio Bressane – uma suspensão narrativa que instaura em nós, espectadores, a experiência da dúvida quanto ao possível desfecho, por mais que tenhamos consciência da impossibilidade dessa relação se manter.

Ouve-se novamente o motor da motocicleta, mas esta retorna apenas com seu condutor, em alta velocidade (totalizando assim um minuto e quarenta segundos de plano fixo, sem cortes), até cortar a tela, sair do enquadramento (novamente a moto surge mínima num ponto central do quadro e cresce até ocupar uma área considerável, como nos planos analisados há pouco) e ser substituída pelo fundo azul dos créditos finais. Afinal, não há como preencher o vazio que se instaura após a partida, e nós, ver-

dadeiros cúmplices desse choque de paisagens (as do filme e as nossas, tão íntimas e pessoais), sabemos o quão transitórios são os afetos que nos atravessam, por mais eternos que possam, a princípio, parecer. Afinal, aqui começa a saudade. Tanto para quem fica quanto para quem parte.

### A experiência limítrofe do deserto

*Gerry*, filme realizado por Gus Van Sant em 2002, inicia-se com uma estrada, no final do trajeto empreendido por um carro através das paisagens ermas. Ao som de “*Spiegel im spiegel*”, do compositor estoniano Arvo Pärt, temos quatro planos longos, em que um carro com dois jovens de vinte e poucos anos (ambos denominados Gerry) aproxima-se de um parque natural no meio de uma região desértica. Logo de início, já percebemos que não se trata de um *road movie*, mas sim de sua inversão: em lugar dos personagens em constante movimento nômade, numa espécie de rito de passagem, temos uma experiência que pretende se esgotar em si – uma espécie de *trekking* selvagem, conduzido por ambos os Gerrys, até o limite da fadiga e desidratação, numa espécie de morte anunciada (e não necessariamente física) dos corpos exauridos. Talvez, aqui, a pergunta central, como propõe Daniel Lins, em sua análise do filme, seja (retomando e talvez ampliando Spinoza): “Que pode um corpo *que não aguenta mais*?” (LINS, 2009: 164).

*Gerry* é o primeiro episódio da chamada “Trilogia da Morte”, realizada por Gus Van Sant a partir de episódios reais: os dois filmes seguintes seriam *Elefante* (2003), baseado no massacre de Columbine, e *Últimos dias* (2005), livremente inspirado no suicídio do roqueiro Kurt Cobain. Aqui, temos uma releitura um tanto quanto livre do trágico episódio ocorrido em Rattlesnake Canon (New Mexico), no ano de 1999, quando

dois jovens, Raffi Kodikian e David Coughlin, melhores amigos desde a infância, perdem-se no deserto e caminham desorientadamente, até serem vencidos pela fadiga. O episódio culmina no (não totalmente esclarecido) assassinato de David por Raffi, a pedido da própria vítima, segundo Raffi, como forma de aliviar as terríveis dores que David sentia, acometido por um forte mal-estar decorrente da desidratação extrema-da.

Raríssimos são os momentos em que o filme faz uso de planos próximos. Van Sant opta por manter a câmera quase sempre à distância, de modo a incrustar o corpo dos atores Matt Damon e Casey Affleck na vastidão da paisagem amplificada pelo *scope* (1: 2,35), enquadrada quase sempre em plano geral e percorrida por lentos *travellings* ou panorâmicas. Três foram as locações utilizadas aqui: o Parque Nacional Valle de la Luna, no noroeste da Argentina; o Vale da Morte (Death Valley), na Califórnia, lugar onde se registram algumas das mais altas temperaturas do planeta; e o deserto de sal, em Utah (Utah Salt Flats).

A rarefação que permeia as paisagens desses três desertos (diegeticamente amalgamados em um) desdobra-se numa escassez de outros elementos no decorrer do filme: apenas dois personagens e quatro ou cinco figurantes, poucas falas, poucos gestos – o que remete ao corpo dos personagens beckettianos – e ações (quase sempre andar, descansar, observar a vastidão), raramente sublinhadas pela minimalista trilha sonora de Pärt. Apenas cem planos em aproximadamente noventa e oito minutos – alguns, como aquele em que acompanhamos o dilema de um dos personagens entre saltar ou não do alto do rochedo em que ele se encontra, estendem-se por mais de sete minutos.

Contudo, Van Sant permite que outras paisagens (principalmente midiáticas) sobrepo-

nam-se à quase sufocante pobreza da paisagem física: seja na menção verbal ao programa televisivo *Wheel of fortune*, ou no insólito diálogo entre os dois Gerrys, acerca da conquista de Tebas, empreendida por um deles na semana anterior – aqui, o que, a princípio, aparenta ser uma cena absurdamente beckettiana (no que se refere às peças da primeira fase do dramaturgo irlandês, como *Esperando Godot*), aos poucos se revela um banal relato sobre uma partida de videogame (talvez *Age of empires* ou *Civilization*), mas que se traduz num curioso estranhamento, dado o caráter surreal que o diálogo assume, junto a um espectador que não partilha da mesma intimidade que os dois protagonistas mantêm entre si, e que os permite conversar sem necessariamente fazer referências explícitas e autoexplicativas sobre cada assunto. Se tais paisagens midiáticas não se fazem visíveis (nem aos nossos olhos, nem aos dos personagens) como imagens, dada a ausência física dessas mídias na paisagem desértica, elas são constantemente evocadas como memórias experimentadas pelos corpos e sentidos, uma vez que sua intensa presença no dia-a-dia dos personagens dota-as de um caráter de realidade a ser lembrado em qualquer situação, mesmo onde esses meios estejam aparentemente ausentes.

Outra irrupção, desta vez no campo da paisagem sonora extra-diegética, é a da composição *Fur Alina*, (1976), de Arvo Part, que se constitui de uma melodia mínima, percutida ao piano, dentro do estilo *Tintinnabuli*, tão característico do compositor estoniano. Seu arranjo despojado (apenas um instrumento), as notas lentas, ecoando como badaladas de um sino seco, proporciona um clima introspectivo, a ampliar a constatação do personagem de Casey Affleck (enquadrado num raro plano próximo) de que, ao perceber-se perdido no deserto, resta apenas caminhar até esgotarem-se todas as forças,

ainda que não encontre mais nenhum rastro ou sinal que lhe permita retornar à estrada que lhe reconduziria ao seu próprio cotidiano.

Por fim, tão presentes quanto as memórias midiáticas ou a vastidão vista pelos olhos, são as miragens alucinatórias, causadas pelo calor, e aqui condensadas num belo plano-sequência, em que vemos os dois Gerrys sentados de costas, em primeiro plano, observando um indivíduo que se aproxima deles, pouco antes de se iniciar o clímax do filme, no deserto esbranquiçado de sal. A câmera acompanha a imagem do estranho andarilho a se formar, tornar-se nítida e aproximar-se dele (como se trouxesse um novo alento para os jovens desesperançados), para enfim reconhecê-lo não como um personagem novo, mas sim como o próprio Gerry, interpretado por Matt Damon. Ou seja, presenciamos a transição da imagem mental, desejada para uma imagem física imanente, a recordar a urgência da experiência que se desenrola sobre tais corpos.

E que experiência é essa? Se o cenário do Death Valley e o episódio de um assassinato entre amigos de infância nos remete ao épico de Eric Von Stroheim, *Ouro e maldição*, as semelhanças se encerram por aqui. Em lugar de um conto moralista sobre cobiça e vingança, em que o deserto seria o espaço de um acerto de contas para além das vontades pessoais, temos no filme de Gus Van Sant a investigação de uma experiência-limite, à qual os corpos são impelidos pelo devir que os motivou a empreender o périplo inicial do deserto. Trata-se de uma experiência soberana, num sentido batailleano, em que os excessos da energia corporal brotam sucessivamente, até seu esgotamento absoluto, sob um sol alaranjado que transborda pelo céu amarelo, captado pela câmera.

Gastar-se como o sol, que se dá sem jamais receber – daí ser ele um modelo de potência e

gasto para Bataille: eis a essência da soberania (conceito central no pensamento do filósofo), essa vontade de poder que intensifica a si própria, obtida nos limites do possível, através do que ele denomina ser a “experiência interior”. Trata-se de uma experiência que não tem outro fim senão em si mesma: esse estado daquilo que nos escapa, e ao mesmo tempo nos desnuda, “um não-saber essencial ao saber” (WARIN, 1994: 42), que suprime sujeito e objeto. Esse tipo de experiência vincular-se-ia ao gasto pródigo e desmedido de energia, numa concepção de poder e riqueza radicalmente oposta à acumulação capitalista. Ela se assume como uma recusa à conservação e ao limite, um transbordamento do ser que conduziria o homem a um “lugar de extravio” (BATAILLE, 1991: 11), uma cegueira dos sentidos, um desnortear que provocaria transformações profundas na imagem de si, e em suas significações – o estado de nudez, de “súplica sem resposta” (BATAILLE, 1991: 14), que o filósofo francês o tempo inteiro afirma em sua obra.

Assim, através do êxtase manifestado ao se chegar ao limite da experiência interior, ultrapassa-se o conhecimento como finalidade, além do limite (*dehors*) do pensamento: descarta-se a síntese, a negação do outro, chegando-se ao reconhecimento do diferente, a irrupção da alteridade. Na filosofia trágica batailleana, é nesse estado do “ser sem prazo” que se estabelece o paradoxo da irredutível afirmação do outro, no extremo de uma experiência movida pelo desejo de continuidade do ser, de supressão de limites: a recusa da Razão aponta para a soberania dessa experiência que não serve a nenhum fim, num movimento de “profunda descida na *noite* da existência” (BATAILLE, 1991: 42).

Noite interior, que se contrapõe à aurora física que presenciamos no deserto de sal, filmada de maneira quase alucinatória (a princípio soando

como outra miragem) pela câmera, a recortar as silhuetas dos jovens protagonistas no chão azulado e no céu alaranjado do final da madrugada. Aqui, o andar trôpego de Gerry/Affleck, visto em primeiro plano, de costas, seguindo o constante, porém indeciso caminhar de Gerry/Damon, no fundo do quadro, inicia-se numa visualidade quase abstrata, controlada pelas graduais aberturas do diafragma da câmera a tentar compen-sar as mudanças de luz no decorrer do plano (que dura quase sete minutos). Presenciamos, segundo Daniel Lins, uma involução dos corpos em tempo real – *invouluir*; aqui, seria empreender uma dissolução da própria forma do corpo para liberar tempos: “Com seus longos planos-sequência, e a marcha incessante no deserto, ele [*o filme*] leva o espectador para um fluxo temporal e espacial indefinido, que traduz visualmente o desperdício do corpo agonizando” (LINS, 2009: 169).

E depois dessa experiência-limite (que culmina com o estrangulamento de um dos personagens), a descoberta da proximidade da estrada não mais surge como alívio pelo corpo sobrevivente à jornada extrema. Vista da janela do carro, à distância, sem mais reconhecer-se (ou estar incrustado) nela, cabe apenas a este corpo esperar dissipar o estranhamento que o envolve, na retomada do cotidiano pós-experiência.

## REFERÊNCIAS

- APPADURAI, Arjun. **Dimensões culturais da globalização**. Lisboa: Teorema, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 1988.
- \_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2000.

BATAILLE, Georges. **A experiência interior**. São Paulo: Ática, 1991.

BOUQUET, Stephane. “**Plan contre flux**”. In: **Cahiers du Cinema**, n. 566, março de 2002. Paris: 2002, pp. 46-47.

BRAESTER, Yomi. “**If We Could Remember Everything, We could be able to Fly: Taipei’s Cinematic Poetics of Demolition**” in **Modern Chinese Literature and Cinema**, Vol. 15, n. 1, Primavera 2003, pp. 29-62.

BRAGANÇA, Felipe. “**Carta de Iguatu**”. In: **Revista Contracampo**, n.77. Rio de Janeiro, 2005. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/77/iguatu.htm>>, acesso em 10/12/2015.

FOUCAULT, Michel. “**Outros espaços**”. In Manoel Barros da Motta (org.). **Ditos e Escritos, Vol. III**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FRANÇA, Andréa. **Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

LIMA, Paulo Santos. “**O céu de Suely**”. In: **Revista Cinética**. São Paulo: 2006. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/suely.htm>>, acesso em 10/12/2015.

LINS, Daniel. “**Gerry: Dê-me um corpo**”. In: FURTADO, Beatriz (org.). **Imagens contemporâneas: Cinema, TV, documentário, fotografia, vídeoarte, games... Vol.1**. São Paulo: Hedra, 2009.

REHM, Jean Pierre; JOYARD, Olivier e RIVIERE, Daniele. **Tsai Ming-Liang**. Paris: Dis Voir, 1999.

SCHØLLHAMMER, Karl-Erik. “**O espetáculo e a demanda do real**”. In: FREIRE FILHO, João e HERSCHMANN, Micael. **Comunicação, cultura e consumo: A (des)construção do espetáculo contemporâneo**. Rio de Janeiro: E-papers, 2005.

VIEIRA Jr, Eryl. “**Por uma exploração sensorial e afetiva do real: Esboços sobre a dimensão háptica do cinema contemporâneo**”. In:

**Revista Famecos**, v. 21, n.3, set-dez 2014. Porto Alegre: PUC-RS, 2014.

WANG, Ban. “**Black Holes of Globalization: Critique of the New Millenium in Taiwan Cinema**”. In: **Modern Chinese Literature and Cinema**, Vol. 15, n. 1, Primavera 2003, pp. 90-119.

WARIN, François. **Nietzsche et Bataille**. Paris: PUF, 1994.

WU, Meling. “**Postsadness Taiwan New Cinema**”. In: LU, Sheldon e YEH, Emilie (org.). **Chinese Language Film**. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2005, pp. 76-95.