

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO

**OUTROS TEMPOS E OUTROS ESPAÇOS: VIAGEM E
SUBJETIVIDADE NO CINEMA DE WIM WENDERS E
WALTER SALLES**

PEDRO HENRIQUE ANDRADE DE SOUZA

RIO DE JANEIRO

2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO

**OUTROS TEMPOS E OUTROS ESPAÇOS: VIAGEM E
SUBJETIVIDADE NO CINEMA DE WIM WENDERS E
WALTER SALLES**

Monografia submetida à Banca de Graduação como
requisito para obtenção do diploma de
Comunicação Social/Jornalismo.

PEDRO HENRIQUE ANDRADE DE SOUZA

Orientadora: Profa. Dra. Consuelo da Luz Lins

RIO DE JANEIRO

2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **Outros Tempos e Outros Espaços: viagem e subjetividade no cinema de Wim Wenders e Walter Salles**, elaborada por Pedro Henrique Andrade de Souza.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia/...../.....

Comissão Examinadora:

Orientadora: Profa. Dra. Consuelo da Luz Lins
Doutora em Cinema e Audiovisual pela Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
Departamento de Comunicação - UFRJ

Prof. Fernando Antonio Soares Fragozo
Pós-doutor em Filosofia pela École Normale Supérieure – Paris
Doutor em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação - UFRJ
Departamento de Comunicação - UFRJ

Prof. Paulo Guilherme Domenech Oneto
Doutor em Filosofia – História das Ideias pela Université de Nice
Departamento de Comunicação – UFRJ

RIO DE JANEIRO

2014

FICHA CATALOGRÁFICA

ANDRADE, Pedro Henrique.

Outros Tempos e Outros Espaços: viagem e subjetividade no cinema de Wim Wenders e Walter Salles. Rio de Janeiro, 2014.

Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) –
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação
– ECO.

Orientadora: Consuelo da Luz Lins

AGRADECIMENTOS

- Aos meus pais, que sempre estiveram do meu lado e sempre me incentivaram em todas as minhas empreitadas. O amor de vocês me dá segurança para ir atrás dos meus sonhos e para trilhar meus próprios caminhos.

- Ao meu irmão, que tem paciência para aturar minhas implicâncias e para escutar (será que ele presta atenção mesmo?) minhas infinitas divagações sobre filosofia e cinema.

- A todos os professores que contribuíram para a minha formação, desde o Colégio Pedro II até a Universidade Federal do Rio de Janeiro. Se, hoje, penso em seguir a carreira de docente, é por conta dos exemplos que tive ao longo da minha trajetória.

- À professora Consuelo Lins, que aceitou me orientar mesmo estando em “terras estrangeiras”. Obrigado pelos conselhos, pela ajuda e pela generosidade.

- Ao professor Paulo Vaz, de quem pude estar perto desde que entrei na ECO. Obrigado pelas oportunidades de aprendizado, pelas inúmeras orientações e conversas e pela amizade.

- A Matheus Guedes, pela amizade e pelas conversas matinais que tanto inspiraram o presente trabalho.

- Aos amigos que conheci na Escola de Comunicação e que fizeram da minha passagem por lá um momento muito mais incrível e divertido. Agradeço, especialmente, a Amanda Santos, Darlan Júnior, João Gabriel Guinho, Luiza Morena e Yuri Tomé Coelho.

- Aos amigos que fiz no Colégio Pedro II e que me acompanham até hoje. Quatro anos depois de nos formarmos e “nos separarmos”, nossa amizade continua forte e especial.

- Aos amigos que viajam e voltam para casa encantados com aquilo que encontraram pelo caminho. A alegria de vocês me faz acreditar ainda mais no valor das reflexões presentes nesse trabalho.

ANDRADE, Pedro Henrique. **Outros Tempos e Outros Espaços: viagem e subjetividade no cinema de Wim Wenders e Walter Salles**. Orientadora: Consuelo da Luz Lins. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo.

RESUMO

O presente trabalho propõe uma investigação das relações entre viagem e subjetividade a partir de narrativas cinematográficas. Dentre as diversas possibilidades de recorte do *corpus* constituído pelos filmes que abordam a temática da viagem, é proposta uma análise das obras do diretor alemão Wim Wenders e do brasileiro Walter Salles, cujas produções dialogam com a tradição do *road movie*, gênero em que a viagem torna-se situação dramática fundamental e fio condutor da intriga. Inserida no contexto de transformações do cinema assinaladas por Gilles Deleuze, durante a segunda metade do século XX, a obra de Wenders é caracterizada a partir das reflexões de Deleuze sobre o surgimento de imagens que estabelecem novas relações com o tempo. Entre Wenders e Salles, são traçados deslocamentos e diferenças narrativas. Os filmes de Salles são marcados pela pregnância dos espaços percorridos pelos personagens. Trata-se de espaços que oferecem os elementos necessários para a criação constante de novas situações dramáticas. Nesses lugares, os personagens passam por experiências fundamentalmente distintas e outras. Se a imagem-tempo de Deleuze permite compreender a obra de Wenders, outros conceitos são necessários para Salles, como o de heterotopia, formulado pelo filósofo Michel Foucault.

SUMÁRIO

1. Introdução

2. Wim Wenders e a nova imagem cinematográfica

2.1. Alice nas cidades (1974)

2.2. Paris, Texas (1984)

2.3. De Wenders a Salles: novas viagens no cinema

3. As viagens de Walter Salles

3.1. Terra Estrangeira (1996)

3.2. Diários de Motocicleta (2004)

3.3. On The Road (2012)

4. Outros espaços em Salles

4.1. “Outros espaços” em Foucault

4.2. As heterotopias de Paco, Alex, Che Guevara e Sal Paradise

5. Considerações Finais

6. Referências Bibliográficas

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho propõe uma investigação das relações entre viagem e subjetividade a partir de narrativas cinematográficas. Em artigo publicado na Folha de S. Paulo, o diretor brasileiro Walter Salles propõe que “filmes de estrada são a extensão de uma condição que é intrínseca ao homem, a do nomadismo”¹. Para o cineasta, os primórdios dos filmes de estrada poderiam ser encontrados já na *Odisseia*, de Homero, onde Ulisses enfrenta inúmeras adversidades em seu regresso a casa. Salles deixa claro que as reflexões sobre as aventuras para além de onde se vive sempre existiram, uma vez que dizem respeito à possibilidade de o homem migrar e se deslocar no espaço.

Conforme propõe o sociólogo brasileiro Octavio Ianni, a história dos povos é atravessada pela viagem, à qual são atribuídos valores e sentidos distintos, que variam infinitamente ao longo do tempo e entre as diversas culturas (IANNI, 2003). Apesar das diferenças e reformulações por que passa, a viagem se conserva como possibilidade de revelação constante daquilo que se conhece e não se conhece, daquilo que constitui uma realidade próxima concreta ou uma virtualidade remota (IANNI, 2003). Em cada época, em cada sociedade, viajou-se por diferentes motivos. Empreenderam-se jornadas pela busca de comida e recursos, viagens mercantis ou beligerantes, peregrinações rumo a lugares sagrados, travessias missionárias, passeios turísticos, odisséias de inspiração filosófica, científica ou artística. A viagem, portanto, é uma constante, conquanto os homens sejam dotados da capacidade de se deslocar pelos espaços. O que varia são os significados associados a essa experiência.

Segundo Ianni, viajar sempre implicou cruzar fronteiras e adentrar novos territórios, levando ao encontro com alteridades e singularidades culturais distintas daquelas às quais se estava acostumado (IANNI, 2003). Nesse sentido, as jornadas rumo a novos lugares apelavam aos indivíduos que buscavam “o desconhecido, a experiência insuspeitada, a surpresa da novidade, a tensão escondida nas outras formas de ser, sentir, agir, realizar, lutar, pensar ou imaginar” (IANNI, 2003, p.13).

No cinema, a viagem, enquanto situação dramática fundamental e fio condutor da intriga, conta com um gênero próprio, cuja história não pode ser ignorada: o *road movie*. No entanto, para reconhecer um tal gênero construído em torno das aventuras na estrada, é

¹ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2711200516.htm>. Acesso em: 19/11/2014

necessário admitir que as convenções narrativas e estéticas que o caracterizam só se consolidam ao final dos anos 1960, nos Estados Unidos (LADERMAN, 2002). Antes disso, a viagem já estava presente no cinema, mas sob outros contornos.

Entre os diversos usos que marcam as primeiras décadas do dispositivo cinematográfico, a viagem aparece como tema dos *travelogues*, registros documentais que trazem para o espectador europeu e norte-americano imagens de lugares e povos distantes do Ocidente. A jornada, nesse caso, não é apenas objeto da representação, mas condição para que ela se efetue (PAIVA, 2011). Se é possível conceber a modernidade como ampliação das possibilidades de deslocamento, o cinema não deixa de participar de uma lógica dos espaços redefinida pelo desenvolvimento dos meios de transporte. Ao final do século XIX, a superação das distâncias do mundo ocorre não apenas pelo movimento em sua dimensão puramente física, mas também pelos meios de comunicação, as mídias como a fotografia e o cinema, que satisfazem a curiosidade ocidental pelo exótico (MOSER *apud* PAIVA, 2011).

A relação com uma alteridade cultural pouco conhecida permeia ainda outra forma predecessora do *road movie*. O *western* antecipa a utilização da viagem como estrutura narrativa e explora as tensões provocadas pelos movimentos de migração durante a conquista do oeste norte-americano (LADERMAN, 2002). A jornada é motivada por oportunidades como a busca por ouro e prata em localidades ainda pouco reguladas por um Estado que chega aos poucos, impondo ordem e normas civilizatórias. Nesses territórios onde a lei é frouxa, o *western* encontra toda sorte de tipos e protagonistas exilados, que agem segundo sua própria moral. O desfecho dos filmes, porém, costuma ser marcado pela redenção e pela entrada do *outsider* nas comunidades que trazem os costumes ocidentais para o oeste selvagem (PAIVA, 2001).

Outras origens do filme de estrada podem ser encontradas nas produções que retratam a crise existencial, social e cultural provocada pela Grande Depressão ou pela Segunda Guerra Mundial. A mobilidade e a vadiagem aparecem como maneiras de lidar com o sentimento de desenraizamento suscitado pelo cenário de desemprego e instabilidade econômica. Também o filme *noir*, assim como os filmes de gângsteres e criminosos, apropriam-se da temática da viagem, mas para elaborá-la como rota de fuga da marginalidade, que consegue escapar às autoridades e se perpetuar (LADERMAN, 2002).

Apesar de alguns traços esquemáticos do *road movie* serem percebidos em gêneros que o antecedem, é somente a partir da década de 1960 que a viagem aparece plenamente

no cinema como meio de distanciamento e crítica cultural. Em virtude de transformações econômicas e sociais nos anos 1950, como o desenvolvimento das redes rodoviárias e a popularização do automóvel entre a classe média, a viagem emerge na cultura norte-americana como possibilidade concreta e acessível. E a estrada será vislumbrada como espaço de contestação, revelação e abandono das convenções estabelecidas (LADERMAN, 2002). A publicação do romance *On the road* (1957), de Jack Kerouac, é considerada um marco para a cultura estadunidense e para o desdobramento da temática da viagem, que se expande para outras formas culturais, para além da literatura.

Em seus aspectos genéricos, o *road movie* explora a tensão entre rebelião e conformidade, que pode ser identificada como central nos gêneros clássicos que o antecedem e que exploram a temática da viagem (LADERMAN, 2002). A aventura na estrada pode ser compreendida como rejeição da ordem vigente e desejo de libertação, “seja do espaço familiar, seja do espaço do trabalho regular capaz de promover o bem-estar do indivíduo em sociedade, segundo a lógica capitalista de acúmulo de propriedades materiais” (PAIVA, 2011, p.43).

Ao final dos anos 1960, o *road movie* é um dos gêneros singulares que se consolida com o Novo Cinema Americano, na esfera do filme independente e não, das grandes produções – o que permite um distanciamento das convenções hollywoodianas de produção fílmica e construção narrativa. Para David Laderman, o gênero se distingue de todas as formas clássicas que o precederam pela representação que faz da rebelião individual (LADERMAN, 2002). Timothy Corrigan também constata a presença de filmes que utilizam viagens como situações dramáticas importantes antes dos anos 1960, mas assinala que, somente a partir de meados dessa década, a viagem será busca pela identidade, em choque com códigos sociais, e expressão individual de personagens contestadores dos costumes (CORRIGAN *apud* LADERMAN, 2002, p.44).

Nos gêneros clássicos, como o *western*, o filme *noir* e até mesmo os melodramas, a tensão já existente entre conformidade e rebelião, que orbitava em torno das antíteses casa/vadiagem, organização social/impulso individual, romantismo/classicismo, era resolvida pelo “aparecimento de uma ordem restaurada ou uma integração harmoniosa” ao final do filme (LADERMAN, 2002, p.37)². Os *road movies* tenderão a resoluções mais ambíguas, que conservam e reforçam o espírito rebelde responsável por dar início às

² Tradução do autor. No original: “...the appearance restored order, if not harmonious integration...”

aventuras na estrada. O final aberto será recurso recorrente para enfatizar a eterna inquietude dos protagonistas, cuja história se desdobra em jornadas contínuas, indicando a impossibilidade de adesão a qualquer *establishment*.

Filmes como *The Wild One* (1954), de Laslo Benedek, e *The Wild Angels* (1966), de Roger Corman, seriam a ponte entre modelos clássicos de abordagem da viagem e formas modernas. Neles, estão presentes a rebelião da juventude, a delinquência como resposta à ordem vigente e a estrada como horizonte de revolta contracultural. Contudo, a viagem, enquanto fuga e distanciamento, nunca é concretamente realizada ou abraçada pelos protagonistas (LADERMAN, 2002).

Todos esses aspectos serão apropriados e desenvolvidos de forma mais extensiva pelo *road movie*, segundo Laderman. O autor aponta *Bonnie and Clyde* (1967), do diretor Arthur Penn, e *Easy Rider* (1969), de Dennis Hopper, como marcos do gênero que se consolida no âmbito do Novo Cinema Americano. Ambos os filmes mobilizam aspectos fundamentais do *road movie*: a construção da narrativa em torno das possibilidades de movimento e viagem; a rebeldia visionária dos personagens, que desejam para suas vidas algo mais do que a mediocridade dos lugares que habitam; o nomadismo como estilo de vida alternativo; a estrada como espaço de sensualidade exacerbada (LADERMAN, 2002). Em *Easy Rider*, surge ainda um elemento da contracultura importante, que é a crítica da identidade nacional a partir da trajetória individual dos personagens. A viagem dos protagonistas permite conhecer o país em que vivem, mas, em parte alguma, parece haver algo como valores, códigos e crenças comuns aos membros da nação. A jornada não reconcilia seus personagens com a pátria. Ao contrário, questiona que tipo de pertencimento seria possível nesse lugar.

Sob o signo do filme independente, essas produções se propõem como “veículo de sensibilidades anti-gênero e rebelião contracultural” (LADERMAN, 2002, p.3)³. Daí, as possibilidades oferecidas pelo filme de estrada para inovações narrativas e estéticas, que escapassem às formas clássicas de Hollywood, ainda que o gênero nascente reunisse elementos já presentes na tradição norte-americana. Apesar da suposta liberdade criativa na realização dos filmes de estrada, cuja trajetória estará ligada ao filme independente norte-americano das décadas de 1970 e 1980, suas características genéricas não deixam de ser apropriadas e ordenadas em fórmulas hollywoodianas padronizadas.

³ Tradução do autor. No original: “...vehicle of antiggenre sensibilities and countercultural rebellion.”

Dentre as diversas possibilidades de recorte do *corpus* constituído pelos filmes que abordam a temática da viagem, o presente trabalho propõe uma análise das obras de dois diretores cujas produções dialogam com a tradição do *road movie*: o alemão Wim Wenders e o brasileiro Walter Salles.

Wenders começou sua carreira ao final dos anos 1960 e foi figura importante dos movimentos que renovaram o Cinema Alemão no pós-guerra (BUCHKA, 1987). Sua obra elabora com radicalidade temas presentes nos *road movies* norte-americanos. Em Wenders, o mal-estar e a frustração que se experimentam no lugar de origem provocam a necessidade de partir e viajar para outros espaços. A jornada, porém, tampouco traz qualquer satisfação para seus personagens. A melancolia e a apatia de seus protagonistas traduzem a falta de perspectiva e o desencanto da geração do cineasta, que tinha de lidar com o passado nazista, do qual seus pais haviam sido cúmplices (BUCHKA, 1987). Em Wenders, é a memória coletiva traumatizada que impede qualquer imagem da pátria como lugar idealizado .

No primeiro capítulo, para caracterizar e refletir sobre sua obra, serão mobilizados conceitos formulados pelo filósofo francês Gilles Deleuze, que desenvolveu reflexões singulares sobre a passagem do cinema clássico para o cinema moderno (DELEUZE, 1985). O autor oferece novas perspectivas para se compreender o cinema produzido na segunda metade do século XX, quando as representações cinematográficas estabelecem novas relações com a temporalidade da narrativa (DELEUZE, 1990). Nos filmes de Wenders, seria possível identificar operações de distensão do tempo que assinalam o enfraquecimento dos esquemas sensório-motores tradicionais, dos quais nos fala Deleuze.

A obra do diretor alemão constitui importante fonte de inspiração para Walter Salles (STRECKER, 2010). Entre ambos, é possível identificar semelhanças e influências, mas principalmente diferenças, que marcam formas distintas de explorar a temática da viagem. Em Salles, a viagem não será desenraizamento e esfacelamento do pertencimento à nação ou à origem de onde se veio. Nas narrativas do diretor brasileiro, as jornadas que são empreendidas levam às margens da sociedade, aos exilados, imigrantes, pobres e miseráveis. Os espaços percorridos oferecem elementos que produzem, constantemente, novas situações dramáticas, impedindo que a narrativa se dissolva numa temporalidade distendida, como ocorre em Wenders.

Entre os diretores, surgem diferenças significativas nos modos de construção das narrativas, que serão delineadas ao final do primeiro capítulo e colocadas à prova ao longo

do segundo capítulo, onde será realizada uma caracterização da obra de Salles a partir de deslocamentos entre ele e Wenders. No terceiro capítulo, serão propostos conceitos que permitam uma compreensão do valor atribuído por Salles aos espaços percorridos por seus personagens. O trabalho será norteado pela tentativa de identificar, em cada narrativa, os valores e sentidos atribuídos à experiência da viagem e seus significados para os personagens.

2. WIM WENDERS E A NOVA IMAGEM CINEMATOGRAFICA

A segunda metade do século XX é marcada por ondas de renovação e experimentação no cinema, que não começam nos Estados Unidos e nem se restringem ao movimento do Novo Cinema Americano. As obras de Deleuze compõem um panorama singular da produção cinematográfica desde os seus primórdios, assinalando diretores que alavancaram transformações decisivas nas maneiras de operar o dispositivo.

Entre os vários teóricos e críticos que pensaram de modos variados a passagem do cinema clássico para o cinema moderno, Deleuze traz uma contribuição original, a partir de uma reflexão que leva em conta o tempo no cinema – o que hoje pode parecer óbvio, mas não era em meados dos anos 80, quando Deleuze escreve *A imagem-tempo* (1985)⁴. O filósofo identifica, depois da Segunda Guerra Mundial, uma crise dos vínculos tradicionais entre personagens e situações, que orientavam a construção das narrativas (DELEUZE, 1985). Em lugar dos esquemas convencionais de excitação e resposta, segundo os quais o personagem, inserido em dada situação, percebia os elementos que o cercavam e reagia a eles, surgem situações óticas e sonoras puras, onde os encadeamentos clássicos entre afecção, percepção e ação são enfraquecidos, desestabilizados ou abandonados (DELEUZE, 1990).

O colapso do que Deleuze chamará imagem-movimento é concomitante ao aparecimento de imagens que exprimem algo de insuportável e intolerável, para o qual não haverá reação possível por parte dos personagens (DELEUZE, 1990, p.11). Na verdade, a resposta a essas situações será de outra natureza. O personagem ativo, que reagia aos estímulos do meio e operava transformações no espaço, é substituído por um sujeito “vidente”, capaz apenas de ver e ouvir a miséria humana que se desdobra a sua frente (DELEUZE, 1990, p.11). Dialogando criticamente com certas ideias do crítico francês André Bazin a respeito da emergência do cinema moderno, Deleuze encontra os primeiros sinais de tal crise da ação e do movimento no neorealismo italiano, mas assinala seu desenvolvimento posterior na França e também na Alemanha (DELEUZE, 1985, p.257). As situações puramente óticas e sonoras pavimentam o caminho que faz a passagem da imagem-movimento à imagem-tempo, construída com novos tipos de signos, capazes de tornar sensíveis o tempo e relações do pensamento (DELEUZE, 1990).

⁴ Consultado da edição de 1990, da editora Brasiliense.

Curiosamente, o final da década de 1960, quando Wim Wenders dirige seus primeiros filmes, é o momento em que Deleuze detecta, na Alemanha, a crise da imagem-movimento (DELEUZE, 1985, p.257). Inserida nesse contexto de transformações da imagem cinematográfica, a obra do diretor alemão pode ser caracterizada a partir das reflexões de Deleuze sobre o surgimento de uma nova imagem. Para sustentar tal aproximação, serão analisados dois filmes do cineasta: *Alice nas cidades* (1974) e *Paris, Texas* (1984). Essa seleção se faz necessária dadas a amplitude da produção de Wenders e as proporções do presente trabalho.

2.1. Alice nas cidades (1974)

Em *Alice nas cidades*, o espectador acompanha a trajetória de Philip Winter, jornalista alemão ao qual é encomendado um artigo sobre os Estados Unidos. Em busca de inspiração, Winter viaja pelo país sobre o qual deve escrever. O filme começa com o fim dessa jornada, da qual o protagonista retorna profundamente perturbado. O ponto de chegada é Nova York, onde o jornalista encontra com seu patrão para dizer-lhe que o artigo ainda não está pronto e que ele voltará à Alemanha a fim de concluir o trabalho. A nova viagem tem início com um encontro. Quando vai comprar passagens de avião, Philip conhece Lisa e sua filha Alice, conterrâneas que desejam, assim como ele, regressar ao país de origem. A mãe da menina, no entanto, resolve ficar em Nova York para resolver pendências com o marido de quem está se separando, deixando Alice sob a responsabilidade do jornalista. Juntos, eles voam para Amsterdã, pois uma greve de aeroviários provoca o cancelamento dos voos para a Alemanha. Da capital holandesa, o protagonista e a protagonista viajam à terra dos poetas e pensadores.

Philip encarna o “sujeito vidente” delineado por Deleuze, um sujeito desorientado, traumatizado pelo que vê. Às visões que tem pelas estradas norte-americanas, o personagem reage de maneira peculiar, tirando fotos com sua Polaroid, fixando imagens que atestam sua passagem pelos lugares. A declaração do personagem ao seu chefe é sintomática: “...a história é sobre coisas que se vê, sobre visões e imagens [...] Quando você viaja pela América...algo acontece, por causa das imagens que você vê [...] A razão pela qual tirei tantas fotos...é parte da história. Não posso explicar ainda” (*Alice nas cidades*, 1974, 16’). A redação do artigo talvez pudesse trazer algum alívio para o jornalista. O texto seria um exercício de elaboração de suas experiências e uma reflexão

reativa acerca da sociedade norte-americana. Contudo, algo falta a Winter, que crê num retorno às origens como meio de resgatar um sentido perdido.

Durante sua passagem por Nova York, logo após conhecer Lisa e Alice, Philip encontra Angela, uma amiga com quem se abre e em cujo apartamento deseja pernoitar. A conversa entre os dois retoma o desespero que perturba o jornalista. Winter confessa sua angústia:

Fiz a maior bagunça. Foi uma viagem horrível. Assim que você sai de Nova York, nada muda. Tudo é igual. Não se pode pensar em nada...nem que as coisas poderiam mudar. Perdi completamente as referências. Pensei que poderia continuar assim para sempre. Algumas noites, estava certo que voltaria na manhã seguinte. Mas então seguia em frente...ouvindo esta rádio horrorosa. À noite, no hotel, que não era diferente dos outros...via esta TV desumana. Não tinha contato com o mundo. (*Alice nas cidades*, 1974, 24’).

A ideia de permanência e reprodução das mesmas paisagens, vistas e imagens se alinha com a crítica deleuziana dos clichês, das falsas opiniões e perspectivas únicas que perpetuam relações de força no interior da cultura. Winter comenta: “Não se pode pensar que as coisas poderiam mudar” (*Alice nas cidades*, 1974, 24’). A rádio e a televisão desempenhariam papel fundamental na difusão de tais clichês. Como sugere o protagonista, a “TV americana é desumana não por estar repleta de propaganda...apesar de isso já ser péssimo...mas porque todos os programas são propagandas para o status quo. Cada imagem irradia a mesma desagradável e doentia mensagem” (*Alice nas cidades*, 1974, 32’). A experiência dessa sociedade, que impede a imaginação de outras possibilidades de ser e estar no mundo e que anestesia os indivíduos com sua maquinaria de representações e ilusões, é traumática para o protagonista. Como escapar a esse universo de clichês? A questão é colocada de forma implícita por Wenders. O próprio diretor alemão não deixa de construir seu filme com clichês, com planos e imagens típicos das fórmulas do *road movie*. A figura de Winter torna-se, então, fundamental, pois é o personagem que reage violentamente à sociedade norte-americana e que tem consciência da miséria existencial produzida nessa cultura. Tal reação, no entanto, não será da ordem de uma ação bem ordenada e elaborada. Muito pelo contrário, a resposta de Winter é a perda da identidade e a desorientação que produzem a necessidade de retorno à Alemanha.

Ao visitar Angela, o jornalista não encontra um ambiente receptivo às suas confissões. A amiga ressalta que Winter perdeu sua identidade e, conseqüentemente, seu rumo, há muito tempo, a viagem pelos Estados Unidos sendo apenas a ocasião em que ele

pôde constatar o esfacelamento de sua subjetividade. Para a amiga, o hábito de Philip de tirar fotos seria, de fato, uma obsessão em produzir provas de sua própria existência, de suas experiências, de sua presença no mundo. Tratar-se-ia de uma maneira peculiar de lidar com o vazio existencial de suas contemplações. As fotografias do jornalista, no entanto, nunca o satisfazem, uma vez que, como ele afirma, elas nunca captam exatamente o que ele viu, nunca correspondem exatamente à realidade subjacente à sua produção. Os comentários de Angela são carregados de um tom acusativo. Para a moça, Winter seria egoísta, centrado demasiadamente em seus problemas e crises introspectivas, incapaz de reconhecer que os outros à sua volta têm de lidar com as mesmas angústias impostas pela vida. O encontro dos dois termina com a renúncia de Angela em acolhê-lo: “Não pode ficar aqui [...] Você está realmente sem noção [...] Não posso te ajudar [...] Também não sei como viver, ninguém me ensinou” (*Alice nas cidades*, 1974, 26’).

O rancor da personagem, assim como o comportamento de Philip, que começa a se despir logo que entra em seu apartamento, sugerem que os dois foram mais do que amigos no passado. Na cena, é significativo o primeiro plano que mostra alguns livros de Angela. Entre os volumes, destacam-se o romance *Tender is the night* (1934), do escritor norte-americano F. Scott Fitzgerald, que explora a farsa de uma burguesia extravagante, cujo estilo de vida exagerado esconde as neuroses de relacionamentos amorosos falidos; e *A Sorrow Beyond Dreams* (1972), do autor austríaco Peter Handke, que desenvolve a temática da loucura e de suas trágicas consequências.

A presença de plantas ao redor do cômodo onde se passa a cena é outro aspecto da cenografia que serve de contraponto ao discurso crítico de Winter. O jornalista se indigna com a artificialidade da sociedade norte-americana, ampliada pelas ilusões da publicidade, da televisão e do rádio. Ao longo da viagem pelos Estados Unidos, durante a estadia em um hotel, Philip quebra a TV do quarto em que está hospedado, no momento em que o personagem de uma propaganda anuncia as incríveis oportunidades de vida na Flórida. Angela deixa transparecer um senso crítico acerca do país em que vive e não ignora essa realidade falsificada, vendida pelos meios de comunicação. Contra essa existência sintética e orientada para a acumulação de mercadorias, ela resiste e se cerca de pequenos fragmentos da natureza, em seu apartamento no meio da selva de concreto nova-iorquina.

No dia da viagem para a Alemanha, Lisa desaparece, mas deixa um bilhete em que pede a Winter para ir com a menina até Amsterdã, onde ela se encontraria com eles daqui a dois dias. Tem início, então, a segunda jornada do filme, que não será solitária como a

primeira. A companhia de Alice vai de encontro ao egoísmo de Philip, que tem de cuidar da menina, dar-lhe atenção e ceder aos seus caprichos infantis. A personagem introduz, na narrativa, uma outra sensibilidade, uma outra forma de perceber o mundo e as pessoas. Conforme assinala o crítico Peter Buchka, a figura da criança, ao longo da filmografia de Wenders, é dotada de uma franqueza, uma sinceridade e curiosidade pelo outro que se contrapõem à ausência de vínculos sólidos entre os personagens e à esterilidade das relações (BUCHKA, 1987, p.37). Em *Alice nas cidades*, por exemplo, a incapacidade de as pessoas alcançarem um bom entendimento entre si (BUCHKA, 1987, p.42) manifesta-se no relacionamento conturbado entre Winter e Angela e na relação inusitada entre o jornalista e Lisa, que não lhe pede ajuda honestamente e resolve abandonar a filha aos seus cuidados. A carência de relacionamentos consistentes é compensada por laços que se formam ao acaso (BUCHKA, 1987, p.30), como a amizade entre Philip e Alice, companheiros inesperados de viagem.

Antes de viajarem para Amsterdã, a menina e o jornalista visitam o Empire State Building, onde Alice contempla a cidade por um “binóculo”. Nessa cena, Wenders oferece ao espectador um plano subjetivo, que reproduz a visão da criança no binóculo, através do qual Alice acompanha a trajetória de um pássaro voando sozinho entre os arranha-céus. Essa ave que ela observa com curiosidade pode ser identificada à figura do próprio Winter, que vaga desorientado pela sociedade norte-americana. Ao embarcarem no avião para a Holanda, Alice tira uma foto da janela e se admira com a beleza do registro, mas por um motivo pouco convencional. Retomando o sentimento que acomete a mente atormentada do jornalista, a menina comenta: “É uma foto bonita. Tão vazia” (*Alice nas cidades*, 1974, 44’). Depois de chegarem a Amsterdã, enquanto esperam um ônibus para ir do aeroporto à cidade, a menina toma a câmera mais uma vez e tira uma foto de Philip, lembrando-o de que ele só registra imagens de lugares e pessoas, mas nunca de si mesmo. O plano em que a foto recém-tirada aparece para o jornalista e para o espectador do filme é peculiar: por conta do brilho do papel fotográfico, a imagem de Philip aparece mesclada ao reflexo de Alice, que observa a fotografia ao seu lado. A sobreposição das imagens dos personagens sugere um entrelaçamento de suas subjetividades, uma afecção mútua entre o protagonista desamparado e a criança despreocupada.

Philip e Alice esperam por Linda em Amsterdã, mas a expectativa é frustrada, pois a mãe da menina não chega no dia combinado. A partir daí, a viagem assume a configuração de uma perambulação, uma busca incerta por parentes da menina. A jornada

dos protagonistas se aproxima, de fato, do que Deleuze caracteriza como a forma perambulação, um dos sintomas da crise da imagem-ação (DELEUZE, 1985, p.253). Os personagens vagam pela cidade de Wuppertal, sem pistas concretas do paradeiro da avó da menina. A narrativa se desenrola nesse percurso sem rumo por espaços quaisquer, outro termo utilizado por Deleuze (DELEUZE, 1990, p.14). A irrelevância dos espaços percorridos, nos quais a busca é sempre fracassada, é explicitada quando Alice confessa que sua avó nunca morou em Wuppertal e que a informação foi sua última cartada para que Winter não a abandonasse no aeroporto de Amsterdã. É importante ressaltar que só se pode afirmar o valor irrisório dos espaços através do sentido que lhes seria atribuído num esquema sensório-motor clássico. À situação de abandono da filha pela mãe, que a deixa aos cuidados do jornalista, Winter reage e deseja entregar a menina a um de seus responsáveis ou familiares. O deslocamento pelos diferentes espaços, no entanto, não traz solução concreta. O objetivo é claro, mas se dilui nas buscas sem sucesso, por maiores que sejam seus esforços, por mais diversos que sejam seus deslocamentos nos espaços e nas cidades alemães com o intuito de encontrar a avó de Alice. Todas essas ações, que são reações a uma dada conjuntura, não bastam para resolver o problema, cuja insolubilidade resulta na perambulação.

A intriga do filme se dissolve nessas jornadas sem rumo e sem destino certo. A trama se reduz aos passeios pelas cidades que visitam, aos diálogos entre Alice e Winter enquanto eles procuram pela avó, a conversas no carro, no trem, em cafês, nos quartos de hotel. Wenders explora o que Deleuze chama de tempos mortos da banalidade cotidiana (DELEUZE, 1990, p.16), a narrativa se reduzindo ao trivial, ao ordinário dos dias que passam e não trazem solução para o problema dos personagens. Ao mesmo tempo, toda a situação vivida por Philip tem seu quinhão de absurdo e inusitado. Afinal, trata-se de um homem estranho viajando com uma menina que não é sua parente e que lhe foi confiada, talvez irresponsavelmente, pela mãe, mais preocupada com seu romance em Nova York. A esse arranjo insólito, alguns personagens secundários reagem com suspeita e preocupação.

É o caso da funcionária do aeroporto de Amsterdã, que assiste à conversa entre Philip e Alice no banheiro feminino, onde a menina se tranca e chora com medo de ser abandonada pelo jornalista. Ao montar a cena, Wenders insere mais de um plano dessa moça, que espera com apreensão pela resolução da conversa entre os dois protagonistas. Ao final do filme, Winter e a menina encontram com um policial que haviam conhecido em Wuppertal. O oficial conversa discretamente com Philip e expõe suas suspeitas,

ressaltando a estranheza daquela situação: “A polícia descobriu ontem onde mora a avó. E a mãe apareceu também. Só você e a menina desapareceram” (*Alice nas cidades*, 1974, 106’). O policial, então, afirma ter recebido ordens de seus superiores para levar a menina a Munique. É possível atribuir a esses personagens secundários a função de fazer variar os sentidos atribuídos às ações e às relações dos personagens, enredando-as em novas teias de significados. Philip seria apenas alguém tentando ajudar uma menina perdida e sua mãe relapsa ou um sequestrador ou um pedófilo ou, então, um acusado injustamente desses últimos crimes?

Wenders trabalha com as ambiguidades da relação entre Winter e Alice também a partir da construção de outras cenas. No hotel em Amsterdã, o jornalista está imerso na banheira, quando a menina entra no banheiro e começa a conversar, sem se incomodar com o fato de que ele está nu. Em outro momento, Philip e Alice passam a noite na casa de uma moça que conhecem num parque de Gelsenkirchen, cidade onde a avó da menina moraria de fato. Philip dorme com a mulher e, na manhã seguinte, é acordado por Alice, que deseja ir embora. Mais uma vez, o jornalista fica nu na frente da menina. Tais cenas ressaltam a inocência e a ingenuidade típicas da criança, ao mesmo tempo em que criam um ambiente de duvidosa intimidade entre os dois protagonistas que se conhecem há pouco tempo.

Para compor as viagens de *Alice nas cidades*, Wenders utiliza longos *travellings* registrados nas estradas, que tornar-se-iam recurso recorrente em sua estética (BUCHKA, 1987). Assim como os planos registrados das janelas de aviões, conforme resalta Buchka, presentes em todos os filmes desde *Alice nas cidades*, de 1974, até *O estado das coisas*, de 1982 (BUCHKA, 1987, p. 54).

Na viagem pelos Estados Unidos, a câmera sobre o painel ou o capô do carro permite a elaboração de planos que assumem o ponto de vista de Winter. A partir desses planos subjetivos, emerge uma identificação entre personagem e movimento, subjetividade e deslocamento. A perda das referências e da identidade, citada pelo jornalista em sua conversa com Angela, produziria um sujeito que está à deriva no mundo, que só consegue existir em constante trânsito, registrando imagens daquilo que vê na tentativa de fixar o que lhe escapa. Em determinado plano, o carro está na estrada e entra à direita, em direção à praia; ao chegar ao fim do asfalto, o veículo para e ouve-se o barulho da Polaroid de Winter em operação, captando a cena à sua frente. Neste plano, a perspectiva oferecida ao espectador é aquela registrada pela câmera sobre o painel/capô do carro.

Os espaços percorridos pelos personagens talvez ganhem importância por outros elementos, que não aqueles capazes de contribuir para o desdobramento de estruturas narrativas tradicionais. Entre a viagem pelos Estados Unidos e a jornada pela Alemanha, surgem diferenças significativas entre as paisagens registradas e escolhidas para compor os espaços de cada país. O movimento e os espaços, em Wenders, têm valor na medida em que provocam o afastamento ou o retorno à pátria (BUCHKA, 1987).

A estrada norte-americana se assemelha a uma ampla alameda de painéis, “slogans”, motéis com seus letreiros luminosos, placas estampadas com chamadas publicitárias, nomes de marcas e com clichês típicos da cultura estadunidense (como a caixa d’água em que está escrito “SURF CITY”). As imagens da praia que aparecem na sequência, assim como a de alguns casarões, possivelmente no subúrbio de alguma grande cidade, introduzem alguma diferença no conjunto de imagens, mas não deixam de reforçar os clichês de uma sociedade orientada para o lazer e para o consumo. Tais clichês são reverberados na narrativa pela rádio e pela televisão “desumanas”, como Winter as descreve.

As paisagens europeias são bem distintas. Em Amsterdã, um plano fixo mostra um moinho em meio a um campo aberto, evocando uma tradição e uma atmosfera rural ausentes nos Estados Unidos. Nas cidades alemãs, observam-se, pela janela do carro, prédios e casas antigos, que resistem à modernização e ao progresso. A tensão entre passado e futuro se manifesta em imagens e situações. Em Wuppertal, o bonde suspenso, de ares futuristas, corta as ruas da cidade em alta velocidade, em contraste com a imobilidade das construções a sua volta. Em Essen, Winter conversa com um casal de idosos que fala sobre a demolição de várias casas para a construção de um novo hospital. Em um outro plano, o espectador pode ver um campo aberto povoado por um rebanho de bezerros. Mas bem ao fundo deste campo, distante no horizonte, erguem-se chaminés e torres de uma indústria. Produzidas no vale do Ruhr, muitas imagens revelam o processo de ocupação característico da região, marcada pela industrialização.

Os espaços que Philip percorre em sua viagem pelo país de onde veio parecem ter pouco valor para sua busca pela avó de Alice, mas assinalam o regresso do personagem a uma origem perdida, à sua terra natal. Na Alemanha de *Alice nas cidades*, a persistência do passado, frente ao progresso tecnológico, pode ser interpretada como um dos elementos da viagem que permite ao jornalista adquirir novas referências e novos sentidos para sua trajetória. A ideia de retorno ao princípio é levada às últimas consequências, com a

passagem dos personagens pelo distrito de Ruhr, onde Winter passou a infância, e com a decisão do jornalista de ir visitar os pais do outro lado do rio Reno. O projeto não chega, de fato, a ser concretizado, pois Winter e Alice encontram, na balsa que atravessa o rio, o policial que sabe do paradeiro da mãe da menina. Na cena final, Philip anuncia, com mais firmeza do que nunca, que terminará de escrever seu artigo sobre os Estados Unidos.

2.2. Paris, Texas (1984)

Dez anos após a estreia de *Alice nas cidades*, Wenders produz *Paris, Texas*, longa-metragem que retoma a temática da sociedade norte-americana, de seus vícios e clichês. O filme começa com uma perambulação pelo deserto do Texas, onde o protagonista Travis caminha sem cessar. Os grandes planos das paisagens áridas e ensolaradas revelam um ambiente sem vestígios de ocupação pelo homem, um local inóspito e pouco habitado. Travis para de andar para beber água, quando uma águia pousa próxima a ele, encarando-o do alto de uma rocha. A elaboração da cena, em que é utilizado um contra-plongé para enquadrar o animal, ressalta a hostilidade da natureza para com aqueles que passam pelo deserto. Travis continua seu caminho, mas não resiste por muito tempo. O personagem desmaia em um bar à beira da estrada, onde havia entrado para procurar água.

Após o desfalecimento do protagonista, o espectador é levado a Los Angeles, onde Walter, seu irmão, recebe um telefonema sobre o paradeiro de Travis. Na cidade dos sonhos, onde a indústria cinematográfica hollywoodiana construiu seu império, Wenders utilizará diversos elementos cenográficos e recursos narrativos para propor críticas à sociedade norte-americana. Já na primeira cena que se passa na cidade, Walter atende o telefone e o espectador tem a impressão de que ele está à frente de um enorme prédio erguido ao longe. Contudo, o edifício não existe de fato. É apenas uma imagem dos vários outdoors e painéis produzidos pela empresa de Walter, que Wenders coloca atrás do personagem de modo a enganar quem assiste ao filme. O ilusionismo, característico do cinema e de seus cenários, é logo desfeito pelo corte que marca a passagem para um plano mais aberto, onde percebe-se o outdoor. A cena, próxima de um discurso metalinguístico, aponta para a farsa da representação cinematográfica. Mesmo o fato de Walter ser dono de uma firma produtora de *outdoors* é programado e fruto de escolhas do diretor. A profissão do irmão de Travis é fundamental numa sociedade consumista que, como afirma Peter Buchka, “tem uma necessidade evidente de a cada passo fazer propaganda de si mesma”

(BUCHKA, 1987, p.134). A publicidade e sua forma *outdoor* criam e impõem sonhos, mostram o que deve ser desejado, fundamentando-se em ilusões e simulações não tão distantes das do cinema (BUCHKA, 1987, p.134).

Walter viaja aos confins do Texas, onde procura pelo irmão numa suspeita clínica. Ao chegar, é recebido por um médico que lhe explica que Travis fugiu do lugar. É revelado, então, que os dois não se veem há quatro anos e que Walter não tem ideia do que teria acontecido ao irmão. Mas a mudez de Travis, assinalada pelo doutor, indica que algo de traumático e terrível pode ter lhe ocorrido. Walter resolve dirigir por estradas da região até que encontra o irmão e o convence a ir para casa, apesar da relutância de Travis, que permanece mudo, incapaz de pronunciar qualquer palavra. O olhar de Travis substitui, de certa forma, a expressividade que as palavras teriam na conversa entre os irmãos durante seu trajeto até o motel onde se hospedam. Ao ser questionado sobre o motivo de seu desaparecimento, Travis desvia o rosto e assume uma expressão envergonhada e vazia.

Logo depois de chegarem ao motel, o personagem fica sozinho no quarto e se olha no espelho. A vergonha (ou a culpa) deixa de ser simples mecanismo de defesa contra as perguntas de Walter para se transformar no motor de uma nova caminhada. O protagonista foge, mas é novamente encontrado pelo irmão. Quando questionado sobre o lugar para onde estaria indo, Travis silencia e olha o horizonte, a planície vazia ao longo da qual o trilho do trem avança. A resposta parece sugerir que as andanças do personagem não possuem, de fato, um rumo ou destino certos, resumindo-se a um vagar, a uma perambulação pelas paisagens texanas.

Travis cede e resolve voltar com o irmão. A viagem para Los Angeles, no entanto, desvia dos planos originais de Walter. Travis rejeita a possibilidade de viajar de avião, aparentemente por medo, e os dois seguem de carro até a Califórnia. Nesse trajeto, o personagem conversa pela primeira vez com o irmão. Travis fala sobre a cidade de Paris, no Texas, que dá nome ao filme, onde ele mesmo comprou um terreno e onde sua mãe e seu pai teriam feito amor pela primeira vez. O protagonista exprime seu desejo de ir até lá, de regressar ao lugar em que ele acredita ter sido concebido: “Então, pensei que foi lá que minha vida começou” (*Paris, Texas*, 1984, 35’). Travis se oferece para dirigir parte do caminho, talvez com o desejo secreto de ir até Paris, e acaba desviando da estrada principal, levando-os para o meio do deserto. As discussões entre os irmãos, por conta deste episódio e em função do temor de Travis em viajar de avião, expressam a resistência do protagonista em se reintegrar à ordem pragmática e racional da cultura. Depois de

quatro anos caminhando pelo deserto, Travis enxerga, de forma desnaturalizada, aquilo que seria compreendido como comum e evidente. Para ele, faz mais sentido seguir sua intuição, seus desejos e seus receios. Pouco importa se será mais rápido voltar para casa viajando de avião. Pouco importa se Walter tem que retornar o quanto antes para Los Angeles, a fim de voltar ao controle de sua empresa.

A chegada a Los Angeles é ocasião para o reencontro de Travis com seu filho pequeno, Hunter, que havia sido abandonado pela mãe quatro anos antes na porta da casa de Walter e sua esposa, Anne. O menino cresce tendo os tios como referências paterna e materna. Logo que seu pai verdadeiro chega à casa onde todos moram, Hunter o vê como um estranho. Travis se esforça para não ser considerado um incômodo ou um estorvo para a família, ajudando nas tarefas domésticas. No dia seguinte ao de sua chegada, Walter e Anne acordam e descobrem que ele passou a noite polindo e limpando os sapatos de todos. Enquanto todos tomam café e se arrumam para sair, Travis permanece fora da casa, alheio àquele círculo de relacionamentos, ao lado de sua fileira de calçados meticulosamente arrumada.

O protagonista tenta se aproximar do filho, apesar da rejeição inicial. A cena crucial a partir da qual a relação dos dois se transforma é aquela em que todos se reúnem na casa para assistir a filmes gravados por Walter, durante uma viagem em que Hunter, seus tios e seus pais verdadeiros estavam juntos. No início da projeção, em que surgirão muitas imagens do garoto brincando com o pai e a mãe, Hunter está distante, preocupado apenas em brincar com o aquário da sala de estar. Quando o filme acaba e a luz da sala é acesa, ele está de pé, ao lado de Travis, que se surpreende ao esbarrar no menino. A cena termina com Hunter se retirando para ir dormir e chamando Travis de “papai”, ao desejar-lhe “boa noite”. No dia seguinte, quando Travis vai buscar o filho na escola, a vergonha que Hunter demonstrara ter do pai anteriormente é substituída pelo orgulho: “Acho que tive sorte” (*Paris, Texas*, 1984, 59’), responde ao amigo que pergunta como é possível que ele tenha dois pais, Walter e Travis. Segundo Buchka, Hunter, ao assistir às recordações de sua infância, vislumbra imagens de Travis que lhe permitem concebê-lo como pai (BUCHKA, 1987, p.134). O menino vê que Travis já foi e pode, de fato, ser a figura paterna da qual sente necessidade, de modo que resolve confiar no protagonista, dando-lhe a chance de se aproximar.

A afeição entre os dois cresce e perturba Anne, que prenuncia a ruína da família que havia formado com o menino e seu marido. A mulher percebe que o retorno do

verdadeiro pai reordenará as relações entre Hunter e todos eles. No início do filme, os planos que precedem o primeiro encontro entre Walter e Travis parecem anunciar o fato de que as direções trilhadas pelos irmãos são inconciliáveis. Ao saber da fuga da clínica, Walter desvia da estrada pela qual tinha chegado para buscar o irmão, um desvio que marca um retorno à história de seu parente desaparecido e um afastamento ainda maior de sua vida corrente. No plano seguinte, o espectador vê Travis caminhando e saindo do quadro pela direita. Em seguida, no mesmo plano, o carro de Walter passa pela estrada, saindo do campo na direção oposta. Seus caminhos se interceptam e o reencontro aguardado acontece, mas não sem provocar tensões.

Amedrontada, Anne conversa com Travis sobre Jane, sua mulher e mãe de Hunter, igualmente desaparecida há quatro anos, e sobre o contato que mantivera com a cunhada por um tempo. Em uma de suas conversas, a ex-esposa do protagonista teria afirmado que seria melhor Hunter não ficar com nenhum de seus pais biológicos, pois eles não teriam condição de cuidar da criança. A cartada final da personagem é contar a Travis sobre o paradeiro de sua mulher. A manobra, no entanto, surte efeito contrário. Travis, de fato, resolve ir atrás da mulher, mas leva Hunter consigo.

O encontro com Jane é o clímax da narrativa, o acontecimento dramático que preenche de sentido os caminhos percorridos até aquele momento e que redime os erros do passado, libertando os personagens para novos futuros. Na conversa final entre os personagens, que antecede a última cena do filme, o espectador descobre a história por trás do sumiço dos dois, quatro anos antes do momento em que o filme começa. Travis e Jane tinham um relacionamento conflituoso, no qual a obsessão dele pela mulher impedia que ele conseguisse encontrar um trabalho estável e manter uma vida normal. Seu ciúmes doentio e seus problemas com álcool minavam pouco a pouco o casamento. Quando Jane fica grávida de Hunter, no entanto, a situação melhora. Travis se empenha em construir um ambiente harmonioso e seguro para o filho que vai chegar. Arranja um emprego e faz de tudo para agradar à esposa. Malgrados os esforços do personagem, Jane sente-se profundamente infeliz após o nascimento de Hunter. A moça é perseguida pela sensação de estar aprisionada naquela existência e deseja fugir para bem longe do marido. A insatisfação de Jane induz Travis a um novo ciclo de ciúmes, violência e alcoolismo. O protagonista fantasia que a esposa passa o dia com outros homens e não se importa com a família.

Para impedir que a mulher o abandone, ele prende um sino em seu tornozelo, a fim de escutar qualquer movimento suspeito de Jane durante a noite. A mulher consegue driblar a vigilância do marido colocando uma meia no interior do sino, mas acaba sendo descoberta ao tentar fugir. Enraivecido e desnortado, Travis a amarra com seu cinto ao fogão do trailer onde moravam. Jane consegue escapar explodindo o forno e pondo fogo na casa. Ao acordar e ver a casa em chamas, Travis percebe que a esposa e o filho não estão mais lá. Ele abandona o trailer e dá início a sua jornada pelo deserto.

É irônico e, ao mesmo tempo, trágico que Travis repita os erros de seu pai, sobre quem conversa com Walter e Hunter. O protagonista lembra da relação curiosa entre sua mãe, tímida e correta, e seu pai, que a conheceu em Paris, no Texas, e gostava de fazer piada com a situação, contando aos amigos que a havia encontrado na capital francesa. A brincadeira, aparentemente inofensiva, carregava a sugestão de que a esposa seria uma mulher “fácil”. Depois de contar tantas vezes a piada, passou a acreditar nela e na imagem da mãe de Travis decorrente da associação. Conforme explica Travis a Hunter, o pai tinha uma ideia fixa acerca da mãe que lhe impedia de enxergar, de outra forma, a mulher com quem havia se casado. Quando a olhava, só via essa ideia e nada mais.

Para Buchka, esse é o tema central da narrativa: as falsas ideias que produzem rupturas e suscitam a culpa (BUCHKA, 1987, p. 136). Wenders se interessa por explorar tais imagens que as pessoas fazem umas das outras e que, muitas vezes, provocam a incomunicabilidade ou a impossibilidade das relações. Não se trata, é claro, de desvendar uma essência ou uma verdadeira e autêntica identidade de cada personagem, mas de avaliar as ideias traiçoeiras que cada um forma a respeito dos outros (BUCHKA, 1987, p. 136). Assim como seu pai, Travis elabora sua própria ideia de Jane, uma concepção tingida pelo delírio, pelo ciúmes, pela suspeita de traição. Tal ideia é responsável por corromper o relacionamento do casal até destruí-lo tragicamente. Ao retornar do deserto e reencontrar Hunter, Travis percebe que poderá tentar redimir sua culpa, reparar os danos.

Em *Paris, Texas*, a perambulação de Travis que marca o início do filme se aproxima, de fato, da descrição que Deleuze oferece desta forma narrativa, que seria resultado de uma necessidade, interior ou exterior, de fuga (DELEUZE, 1985, p.254). A catástrofe da qual Travis foge não é apenas a do incêndio. É a da destruição definitiva de seus vínculos afetivos com aqueles que são, nas palavras do personagem, as pessoas que ele mais ama no mundo. A dor é combinada ao sentimento de culpa, presente nos olhares envergonhados do personagem, sempre que é convocado a falar sobre o que teria

acontecido quatro anos antes. A mesma culpa é confessada na gravação que Travis faz para Hunter, ao abandoná-lo aos cuidados de Jane, no final do filme. Quatro anos antes, sentindo-se responsável pelo sofrimento que causou à mulher, ao filho e a si mesmo, o protagonista foge para um lugar sem qualquer sinal de civilização: o deserto. O exílio nesse ambiente árido representa a ausência de qualquer afeto e dá forma a uma existência perambulante e solitária. Assim como Philip Winter de *Alice nas cidades*, Travis está à deriva no mundo, ainda que caminhe no deserto como se perseguisse um objetivo concreto. Mas é encontrado pelo irmão, que, no início, tem dificuldades em reinserir Travis na comunidade de afetos representada pelo próprio Walter. Tentando convencer Travis a voltar para casa, apontando para o horizonte das pradarias e da linha do trem, o personagem comenta: “Não tem nada lá” (*Paris, Texas*, 1984, 20’).

No entanto, o núcleo familiar composto por Hunter, Walter e Anne se mostra insustentável com a volta de Travis. Enquanto o protagonista se adapta à nova vida, enquanto Walter e Anne refletem sobre o que acontecerá a todos eles, Wenders, mais uma vez, explora a temporalidade esvaziada do cotidiano, preenchendo a narrativa com situações banais. Contudo, diferentemente do que ocorre em *Alice nas cidades*, a intriga não se diluirá por completo na trivialidade ou na falência de esquemas sensório-motores tradicionais. A descoberta do paradeiro de Jane é um ponto de inflexão na história, que torna pouco relevante o destino da família de Anne. O argumento do filme ganha uma questão mais fundamental, qual seja: o reencontro dos amantes separados que implica a redenção do protagonista, a oportunidade de expiar sua culpa. Travis reage a essa oportunidade, decidindo procurar a ex-esposa. Ao gravar a mensagem de despedida que deixa para Hunter, o personagem confessa que teve esperanças de unir a família novamente, de reconstruir a comunidade de afetos rompida por sua agressiva obsessão. Ao mesmo tempo, reconhece a impossibilidade desse retorno. A culpa o leva a reunir filho e mãe e a se excluir dos vínculos que são resgatados.

Da mesma forma que *Alice nas cidades*, o filme termina com um final aberto, de modo que não fica claro o destino concreto de Travis. Uma possibilidade a ser considerada é o retorno do protagonista à cidade de Paris, no Texas, para onde ele desejava regressar. A volta à cidade teria um significado simbólico. Em Paris, o personagem poderia repensar sua história, tendo em conta as lembranças de uma comunidade de afetos originária, formada por ele e seus pais. A memória da família seria também uma forma de lidar com

suas obsessões, que culminaram na ruptura traumática e que reproduziram o comportamento doentio e paranóico de seu pai.

A utilização da cor em *Paris, Texas* oferece recursos ausentes nas produções em preto e branco para a caracterização dos espaços. A volta de Travis à civilização, após sua perambulação pelo deserto, é acompanhada do uso da iluminação artificial para compor os novos lugares pelos quais o personagem passa. Nos postos de gasolina, nas lanchonetes à beira da estrada, nos hotéis e na casa de Walter, os ambientes são fortemente iluminados por tons de verde e vermelho. As cores intensas e pouco correspondentes a uma claridade natural assinalam a entrada na cultura, num meio que, de fato, não é natural, mas sintético, produzido pelo homem.

O uso da cor também serve à criação de vínculos entre os personagens. Durante a viagem de Travis e Hunter, na cena que antecede a conversa final entre o protagonista e Jane, ambos os personagens aparecem vestindo camisas vermelhas. No momento do reencontro entre Jane e Hunter, mãe e filho estão vestidos de verde. Nesses casos, a cor sugere uma identificação entre os personagens, uma associação que deriva da ligação ótica entre elementos semelhantes, mas que ultrapassa esse vínculo puramente imagético para propor laços de cumplicidade e afeto entre os personagens. No caso da cena do reencontro, há ainda o contraste entre a predominância do verde, presente também na iluminação e no cenário, e a predominância do vermelho na cena seguinte, onde o espectador vê Travis indo embora e deixando para trás a família da qual jamais poderá fazer parte. A cor, portanto, desempenha papel fundamental na definição e representação imagética dos afetos e suas comunidades.

2.3. De Wenders a Salles: novas viagens no cinema

Deleuze, em *A Imagem-Movimento* (1983)⁵ e *Imagem-Tempo* (1985), suas principais obras sobre cinema, não é eloquente ao comentar um ou outro filme de Wenders. O interesse do filósofo recai muito mais sobre a obra de diretores franceses e italianos. No entanto, muitos dos conceitos que o autor elabora para descrever o cinema de outros diretores podem ser aplicados e identificados também na obra de Wenders, como sugere a análise acima. Pois Wenders se insere, de fato, no contexto, assinalado por Deleuze, de

⁵ Consultado da edição de 1985, da editora Brasiliense.

transformações da imagem cinematográfica, ao longo da segunda metade do século XX. A escolha de Wenders para compor a análise desse trabalho não é, portanto, ao acaso. Pautase pelo fato de que não apenas explora a temática da viagem, mas o faz com radicalidade e experimentação estética, para além das convenções do gênero *road movie*.

Em ambos os filmes analisados, Wenders engendra operações de distensão do tempo, que dissolvem os vínculos tradicionais entre personagens e entre os acontecimentos que compõem a intriga. Tanto Philip de *Alice nas cidades*, quanto Travis de *Paris, Texas*, vivem uma expectativa ou uma eterna espera por algum momento de inflexão em suas trajetórias, um acontecimento que lhes devolva um sentido perdido.

Em *Alice nas cidades*, esse instante nunca chega, ao menos não nos moldes clássicos. Não há descobertas, revelações, conflitos finais entre personagens, nem ações elaboradas capazes de resolver a conjuntura na qual os protagonistas se encontram. A descrição geral da filmografia de Wenders feita por Peter Buchka é oportuna: “quase não há ligações pessoais que possam levar aos conflitos de costume no cinema; ou um objetivo efetivamente perseguido que confira ao enredo um desfecho com saldo positivo ou negativo” (BUCHKA, 1987, p.28). O esfacelamento dos esquemas sensório-motores dá origem à perambulação de Winter, à qual talvez esteja vinculada uma suposta epifania, pois, ao final do filme, o jornalista afirma com determinação que irá escrever o artigo sobre os Estados Unidos. Contudo, tal epifania só pode ser concebida enquanto evento implícito ou diluído nas viagens dos personagens. O valor da jornada pela Alemanha reside no retorno à pátria que proporciona.

Para Buchka, a pátria é uma das questões centrais da obra de Wenders, retomada e desenvolvida de diferentes formas nos filmes do diretor. A abordagem da temática da nação não deixa de ser influenciada pelo momento histórico em que Wenders produziu seus filmes (BUCHKA, 1987, p.27). No pós-guerra alemão, emerge a necessidade de enfrentar a herança maldita deixada pelos pais e avós, cuja época fora a dos genocídios e atrocidades promovidos por Hitler. O passado obscuro interdita qualquer representação da pátria como lugar e origem idealizados, fontes de uma tradição capaz de ordenar o mundo. Como ressalta Buchka, tal sentimento coletivo de perda e falta jamais é verbalizado ou definido nesses termos ao longo dos filmes, mas se expressa num desconforto e numa carência dos protagonistas de Wenders, em cujo universo fictício “imperava um imenso vazio, um “oco” de mansa passividade, que os personagens tentam inutilmente preencher com atividades aparentes” (BUCHKA, 1987, p.28). O desalento e inquietude

experimentados na nação são compensados com o movimento, com o expatriamento, com a fuga para as estradas. Certamente, há variações no tema da pátria em cada filme do cineasta. Em filmes como *Falso movimento* (1975) e *A Letra Escarlate* (1972), por exemplo, o lugar de origem aparece como espaço da alienação e das convenções restritivas da cultura, local onde é impossível alcançar a plena realização de si e do qual é necessário escapar (BUCHKA, 1987, p.39 e 47). A vida fora da pátria seria abertura para o desconhecido e ofereceria novas e melhores possibilidades de ser e estar no mundo.

Alice nas cidades figura como um desvio da representação do estrangeiro como ponto de fuga heróico. A viagem pelos Estados Unidos não é uma aventura libertadora. Trata-se, antes de tudo, de uma experiência profissional, uma exigência para que Philip consiga escrever um artigo sobre o país. Conforme comenta Buchka sobre a primeira jornada do protagonista, “as impressões que (Winter) recebe não passam de material para a reportagem que precisa escrever” (BUCHKA, 1987, p.47). Contudo, as terras estrangeiras percorridas por Winter ainda conservam sua parcela de alteridade, mesmo que seja uma alteridade fundada no consumo, nos clichês, no esgotamento da possibilidade de pensar outros mundos possíveis. O contato com a cultura norte-americana é desorientador, tão desnorteante a ponto de suscitar, em Winter, o desejo de retornar à Alemanha.

A pátria, então, aparece como abrigo para seus filhos que a abandonaram, embora não se trate, de modo algum, de um lugar ideal. Buchka assinala a perplexidade e a ausência de memória que marcam Winter e Alice (BUCHKA, 1987, p.44). A menina mal se lembra do nome da avó, nem do lugar onde ela morava. Já Philip parece perdido na geografia das cidades alemãs, embora tenha crescido e vivido no mesmo lugar por onde tanto perambulam em busca da avó de Alice. A Alemanha não oferece um lar acolhedor, mas um local de pouso provisório, no qual permanece a sensação de desconforto, melancolia e fastio, manifesta pelo jornalista a todo momento. Se o passado nazista impede que a pátria ofereça uma tradição capaz de redimir a desorientação do presente, o futuro tampouco é promissor, visto que é dominado pelo utilitarismo e pela marcha do progresso que caracterizam a reconstrução econômica do país no pós-guerra e que se insinuam em passagens e imagens do filme (BUCHKA, 1987, p.35). A tensão entre expatriamento e retorno à pátria é o motivo em torno do qual o personagem de Philip é construído. A solução possível, apontada por Buchka, para a resolução desse conflito é o perpétuo movimento. Winter seria um dos personagens característicos de Wenders, “cujo destino é serem estrangeiros na pátria e expatriados no estrangeiro” (BUCHKA, 1987, p.45). Talvez

não seja por acaso que o final do filme não seja a chegada e o estabelecimento em um destino final. O final aberto é mais uma viagem, mais um movimento.

Em *Paris, Texas*, o aguardado ponto de inflexão chega para os personagens ao final do filme, quando Travis e Jane se reencontram para seu acerto de contas. Buchka propõe que, com o filme, surge uma nova dimensão na obra de Wenders: a da culpa (BUCHKA, 1987, p.140). É esse sentimento que reordena a narrativa pouco a pouco reduzida ao aglomerado de situações cotidianas, pois Travis toma conhecimento do paradeiro de Jane e vai atrás dela. Dessa forma, Wenders dá a seu protagonista a oportunidade de expiar a culpa e realizar o sacrifício final, qual seja: renunciar à relação recém-conquistada com o filho e permitir que Hunter e Jane reconstruam seus laços familiares, dos quais Travis tem consciência de que não poderá fazer parte.

A dimensão da culpa encaminha a narrativa para a ocasião da redenção do protagonista. Segundo Buchka, esse momento só é possível uma vez que a culpa diz respeito ao indivíduo, à responsabilidade de Travis pelo próprio ocorrido (BUCHKA, 1987, p.140). O personagem porta, em si mesmo, a possibilidade de superar a culpa, pois cabe a ele encontrar Jane e reparar os danos, contar-lhe que reconhece seus erros e reconciliar mãe e filho. O filme, então, se orienta em direção à conquista da utopia que seria um mundo onde a culpa teria sido superada. Tal oportunidade não está disponível para outros personagens de Wenders, como Philip Winter, cujo desencantamento e desorientação não são, de fato, provocados por desvios ou falhas seus, mas por um cenário exterior, um momento histórico que lhe impõe a ausência de perspectiva, a melancolia, a infelicidade, a carência de vínculos sólidos com os outros (BUCHKA, 1987). Se antes os personagens wenderianos são movidos por um vago desconforto que não implica, necessariamente, objetivos concretos, em *Paris, Texas*, o sentimento (seja a culpa de Travis, seja o amor de Jane pelo filho) é explicitado, determinando propósitos a serem cumpridos.

A obra de Wenders posterior a *Paris, Texas* é marcada pelo aparecimento de novas dimensões, como a culpa, que aproximam os filmes do diretor de estruturas narrativas clássicas. Não se trata de uma redução das narrativas a convenções de gêneros e padrões tradicionais, mas sim, de histórias onde a intriga não se dilui completamente no vagar entre a pátria e o estrangeiro, na temporalidade esvaziada de uma vida pobre de afetos. A partir de *Paris, Texas*, surgem elementos em seus filmes que dão vitalidade, tensão e resolução concreta aos argumentos. A partir dessa reorientação na maneira de conceber e fazer

filmes, que Buchka procura descrever como um amadurecimento estético e não como concessões do diretor, pode-se estabelecer vínculos e relações de influência entre o cineasta alemão e o brasileiro Walter Salles.

A inspiração que Salles encontra em Wenders já foi objeto de muitas declarações do cineasta. A experiência de assistir a filmes como *Alice nas cidades* e *No Decorrer do Tempo* (1976) teria sido um dos motivos que levou o brasileiro a querer trabalhar com cinema (STRECKER, 2010, p.239). No entanto, apesar das aproximações e das afinidades que se possam esboçar entre ambos, o resultado obtido por Salles é significativamente distinto da obra de Wenders. As narrativas wenderianas estabelecem relações peculiares com o tempo e sua passagem, vínculos que assumem a forma de distensões da história, de diluições da intriga. Salles não nega essas operações realizadas por aquele que tanto o teria inspirado. Na verdade, ele chega a explorá-las em seus filmes. Porém, o diretor não lhes confere o mesmo valor que Wenders lhes dedica.

Nas produções do cineasta brasileiro, os lugares percorridos pelos personagens não são espaços quaisquer, no sentido atribuído por Deleuze e desenvolvido na análise acima. As viagens dos protagonistas de Salles são plenas de pontos de inflexão, encontros e acontecimentos decisivos que reordenam o curso da narrativa. Tais momentos só são possíveis graças aos deslocamentos por diferentes espaços, cujas características e situações singulares repercutem na trajetória dos personagens. Em Wenders, os territórios nacionais e estrangeiros, os locais de origem, de partida e de chegada, têm esse função, que, no entanto, é desempenhada de forma implícita e sutil, nunca verbalmente declarada e explicitada (BUCHKA, 1987, p.28), como ocorrerá em Salles.

Se os conceitos deleuzianos acerca da nova imagem cinematográfica permitem dar conta da obra de Wenders, na qual se constata o esfacelamento dos esquemas sensório-motores clássicos, são necessárias outras ideias para se pensar o trabalho de Salles. Em sua obra, talvez não se trate de esquemas enfraquecidos ou dissolvidos, mas de estruturas narrativas que são constantemente perturbadas e alteradas pelos eventos que se produzem em espaços qualificados. De tal modo que a escolha da obra de Salles, para compor a análise a que se pretende esse trabalho, possibilita delinear contrastes e transformações nos modos de representar a viagem no cinema.

No próximo capítulo, a fim de elaborar uma caracterização mais consistente da obra do diretor, de aprofundar e colocar à prova as diferenças sugeridas entre ele e Wenders,

será realizada uma análise de três filmes do diretor brasileiro: *Terra Estrangeira* (1996), *Diários de Motocicleta* (2004) e *On The Road* (2012).

3. AS VIAGENS DE WALTER SALLES

A obra do brasileiro Walter Salles figura como expoente da produção cinematográfica brasileira que desenvolve a problemática da viagem, dos deslocamentos e migrações. A recorrência de motivos e temas em seus filmes é objeto não apenas de elaborações críticas, como a de Marcos Strecker em *Na Estrada – O Cinema de Walter Salles* (2010), mas também de declarações do próprio diretor. Errância, exílio e movimento seriam questões fundamentais de sua obra, segundo o cineasta (DEBS *apud* PINHO, 2012, p.89).

Em Salles, “o *road movie* será uma expressão básica” (STRECKER, 2010, p.25), ainda que reelaborado em suas convenções de gênero e afetado por argumentos próprios ao diretor. A influência de Wenders em sua formação pode ser considerada uma das origens de seu interesse pelos temas da viagem e da errância (STRECKER, 2010, p.239). No contexto brasileiro, Salles participou de momentos importantes de renovação da prática cinematográfica, ao final da década de 1980 e durante os anos 1990, quando a cinematografia nacional estava “sufocada e excessivamente autorreferente – o Cinema Novo ainda exercia uma influência inescapável, funcionava como uma sombra” (STRECKER, 2010, p.108).

Não se trata de negar a herança nacional, mas de elaborar novas possibilidades de experimentação. Salles estaria “mais próximo do Neorealismo italiano e do cinema iraniano dos anos 90 do que dos Cinemas Novos dos anos 60 (o brasileiro, a *Nouvelle Vague* e o Novo Cinema Alemão), com exceção da influência que recebeu de Wenders” (STRECKER, 2010, p.25). No entanto, apesar do distanciamento das novas ondas, o cineasta preservaria procedimentos de filmagem típicos do Cinema Novo, que concebem a realização do filme como processo aberto a alterações do roteiro e da história e a assimilação de novos elementos (STRECKER, 2010, p.25).

Conforme sugere Strecker, Salles articula questões sociais e individuais ao longo de sua obra (STRECKER, 2010, p.26). As viagens de seus personagens não são apenas introspecção, rituais de passagem, buscas de identidade, como em Wenders. As jornadas de Salles implicam o confronto com a pobreza, com a miséria e a marginalidade. A importância dessas características dos territórios percorridos pode ter desdobramentos decisivos na estruturação das narrativas, tais como a ênfase nos espaços, nos deslocamentos e nos encontros esboçada anteriormente .

De modo a explorar tais aspectos da produção de Salles e observar como seus filmes dialogam com a temática da viagem, a tradição do *road movie* e a obra de Wenders, serão analisados os três filmes do diretor mencionados ao final do último capítulo.

3.1. Terra Estrangeira (1996)

Terra Estrangeira guarda fortes vínculos com o momento histórico em que é realizado. A década de 1990, no Brasil, teria produzido uma geração de jovens desenraizados, que não encontravam, no cenário de derrocada econômica e aviltamento dos direitos durante os anos Collor, perspectivas promissoras (STRECKER, 2010). Os problemas internos invertem o fluxo migratório, como assinala Salles: “É quando o Brasil deixa de ser um país de imigração e se torna um país de emigração”, comenta o diretor (SALLES *apud* STRECKER, 2010, p.104). Os protagonistas do filme personificam, de fato, uma juventude desencantada com a pátria e que resolve ir embora do país em busca de novas oportunidades. Porém, a vida no estrangeiro revelar-se-á plena de dificuldades e ilusões.

No Brasil, o espectador acompanha a vida de Paco, jovem universitário que cursa Física, mas almeja ser ator. Trancado em seu quarto, num apartamento onde mora junto com a mãe, de frente para o “Minhocão” na capital paulista, ensaia sem parar e recita linhas de *Fausto*, de Goethe. Para o protagonista, antes de qualquer viagem ou fuga para o exterior, é a arte que lhe afigura como caminho para novas possibilidades de vida. Sem contar claramente à mãe sobre a peça de teatro para a qual realizará um teste de elenco, o rapaz comenta: “...se der certo, minha vida vai mudar completamente” (*Terra Estrangeira*, 1996, 6’).

A ideia de viajar é alimentada por Manuela, sua mãe, que o protege em demasia, demandando-lhe constante atenção e ajuda. De origem basca, a senhora não tem problemas em resignar-se à sua vida simplória no Brasil. A mediocridade cotidiana é compensada pelo sonho de retornar ao lugar de onde veio, San Sebastian, “cidade com espaço e tempo específicos que ela revisita diariamente ao olhar as velhas fotografias” (PINHO, 2012, p. 89). Apesar do amor que sente pelo filho, a personagem é construída como figura alheia aos verdadeiros anseios de Paco.

Num dos diálogos entre os personagens, o plano de reação que mostra o rosto de Paco, enquanto Manuela fala sobre a ideia de viajar, revela uma expressão desanimada e

melancólica. Em outra cena, o protagonista serve de modelo para que a mãe possa costurar uma camisa. Paco se irrita por ter de ficar parado e em pé tanto tempo. A agitação momentânea do jovem reverbera a frustração mais ampla que sente em relação à sua vida, estagnada, encalhada num lugar sem horizonte que é o prédio onde mora, do qual só se vê uma paisagem urbana claustrofóbica (PINHO, 2012, p. 89). Os versos de *Fausto*, que evocam libertações, potencializações e voos mágicos para terras distantes, contrapõem-se às vistas da cidade, preenchidas com construções por todo lado, e aos planos americanos, mais fechados, utilizados no registro das cenas domésticas.

Do outro lado do Atlântico, dois brasileiros tentam a sorte em Portugal. Alex e Miguel vivem juntos em Lisboa e enfrentam a dura realidade de ser imigrante num país pouco receptivo a estrangeiros. Salles comenta:

Portugal é ao mesmo tempo o pai e país que nos foi próximo e que, naquele momento, começava a nos rejeitar. Como eles mesmos são ou foram rejeitados pelo resto da Europa, começaram a rejeitar os seus filhos, não somente brasileiros, mas toda aquela colônia que é conhecida em Lisboa como sendo a colônia *pretoguesa*. (WALTER *apud* STRECKER, 2010, p. 106).

Miguel é um músico desiludido que, não conseguindo sobreviver de sua arte, participa de um esquema de contrabando de diamantes para ganhar dinheiro. Alex trabalha num restaurante, onde é constantemente humilhada pelo patrão, segundo o qual “esta gente (os brasileiros) não nasceu para trabalhar” (*Terra Estrangeira*, 1996, 17’). A relação dos dois é marcada por desentendimentos. Assim como Manuela em relação a Paco, Miguel parece não ter consciência dos problemas que afligem Alex. Enquanto os dois conversam num miradouro, observando a cidade, a personagem confessa seu medo de envelhecer em Portugal: “Às vezes, me dá um medo de ficar sozinha aqui num lugar que eu nem escolhi para viver [...] Quanto mais o tempo passa, mais eu me sinto estrangeira. Cada vez mais, eu tenho consciência do meu sotaque, de que a minha voz é uma ofensa pro ouvido deles” (*Terra Estrangeira*, 1996, 10’). Miguel ri e desconversa, diz que ela está doida. Num outro momento, a personagem se enraivece quando descobre que o namorado gastou dinheiro dela para comprar drogas e quando ele lhe avisa que vai furar o esquema de contrabando para ganhar mais dinheiro. Desnortado por conta do entorpecente, Miguel dá pouca atenção às reclamações de Alex, apenas a abraça e começa a dançar com ela, como se não houvesse problema nenhum entre os dois. Os dois se separam e Alex passa a noite na rua, sozinha.

A cena da ruptura entre os personagens é intercalada com a chegada de Paco a sua casa, onde encontra sua mãe morta no sofá. Numa cena anterior, vê-se Manuela sucumbir após assistir ao anúncio de confisco das poupanças pela então ministra Zélia Cardoso de Melo, “uma imagem traumática gravada na memória coletiva” dos brasileiros (STRECKER, 2010, p.104). A relação da personagem com os meios de comunicação apresenta um curioso contraste se comparada ao comportamento do protagonista de Wim Wenders, Philip Winter. Enquanto o alemão reage e se revolta contra as mentiras e ilusões propagadas na televisão e no rádio, Manuela recebe passivamente o que lhe é transmitido. Animada, comenta com Paco sobre um anúncio que viu no jornal de uma agência de viagens que permitia parcelar passagens de avião em trinta e seis vezes. A liquidação de suas economias pelo governo Collor equivale ao aniquilamento de toda e qualquer possibilidade de retorno a San Sebastian. Manuela não resiste.

A morte da mãe é experiência traumática para Paco. Ainda que a relação dos dois fosse marcada por uma certa indiferença ou incompreensão, a personagem era o único vínculo afetivo do protagonista, o único pilar da sua estreita comunidade de afetos, que desmorona de forma trágica. O protagonista é lançado à deriva. Percorre caminhos sem rumo por São Paulo, perambula pela cidade numa busca errante que jamais o levará de volta a sua comunidade de afetos originária (PINHO, 2012). Em casa, espalha fotografias e antigos pertences da mãe, deixa acumular lixo e comida num ambiente cada vez mais inóspito, onde a figura ordenadora da mãe não está mais presente. Ao tomar banho, deixa a casa ser inundada pela água. A deterioração do espaço físico construída por Salles serve de alegoria para a ruína em que se transformam a vida e os afetos do protagonista.

Tal momento da narrativa poderia ser equiparado a momentos de distensão do tempo criados por Wenders. Mais uma vez, agora em Salles, a narrativa se diluiria num vagar perambulante pelo ambiente urbano. A aproximação é possível, mas apenas se feita com ressalvas. No filme do diretor brasileiro, a dramaticidade das situações que revelam o sofrimento de Paco preenche a narrativa com emoções ausentes em Wenders e em seus tempos mortos do cotidiano. A montagem de Salles também é significativamente mais acelerada do que a de Wenders. A duração mais curta dos planos indica um movimento da narrativa, que não se reduzirá a esses episódios de temporalidade distendida e esvaziada. Salles interrompe a perambulação de Paco com um encontro. O protagonista conhece Igor, contrabandista de diamantes que mantém uma loja de antiguidades como fachada para seus negócios escusos.

O personagem seduz Paco com a possibilidade de viajar para San Sebastian, desde que ele leve uma encomenda sua para a Europa. Se antes da morte da mãe, Paco pouco se interessava pelo retorno à terra natal de Manuela, agora a cidade adquire novos valores simbólicos. Conforme propõe Alexandra Pinho, a mãe do protagonista encarnava a condição de exilado e expatriado, cujo afastamento da origem era vivido como nostalgia do lar e seria um dia redimido pelo regresso ao lugar de onde veio (PINHO, 2012). Com sua morte, há transmissão não-linear dessa condição para seu filho, que experimenta o desenraizamento não enquanto distanciamento de um território original, mas enquanto ruptura dos laços que o prendem ao Brasil (PINHO, 2012). San Sebastian se apresenta como referência do passado capaz de dar ao personagem um norte, um destino, um objetivo concreto em meio à desorientação, à perda da casa (enquanto espaço de afetos) e às perturbações de sua identidade. Ao mesmo tempo, a viagem nesse momento se torna alternativa aparentemente promissora à situação econômica de Paco, que não trabalha e não tem dinheiro para se sustentar.

Enganado por Igor, o protagonista aceita a proposta e viaja sem saber que está levando diamantes contrabandeados, escondidos numa caixa de violino. O destino, no entanto, não é San Sebastian, mas sim, Lisboa, onde ele deve entregar a encomenda a Miguel. Ao chegar à cidade, Paco espera pelo outro brasileiro no hotel. A demora de Miguel oferece a oportunidade de se criarem mais situações em que a narrativa é distendida na expectativa do encontro. Perdido numa cidade que mal conhece, Paco passa todo o tempo no hotel, a esperar seu negociador. Após um período de suspensão, em que Paco se preocupa com os preparativos da viagem, o caos interior que lhe acometia no Brasil parece se insinuar novamente, deixando o protagonista num estado de melancolia e ansiedade pelo encontro com Miguel.

Com a ajuda de Luli, angolano que mora no hotel em que ele está hospedado, Paco descobre o paradeiro de Miguel, mas se surpreende ao descobrir que o brasileiro está morto. Seguindo pistas suspeitas, o protagonista procura por Alex, que revela se tratar de um caso de contrabando. A personagem o leva ao ponto de encontro onde Miguel costumava entregar os diamantes: um lugar afastado, de frente para o mar, “a ponta da Europa”, de onde os portugueses saíram 500 anos antes para conquistar o mundo. Alex ironiza: “É que eles achavam que o paraíso “tava” ali...coitado dos portugueses...acabaram descobrindo o Brasil” (*Terra Estrangeira*, 1996, 56’).

Os dois passam o dia e a noite no local, aguardando a suposta chegada de tratantes que não aparecem. Mais uma vez, há uma certa diluição da narrativa num tempo de espera e expectativa. Se a situação pouco acrescenta à busca de Paco por aquele a quem deve entregar a encomenda, o dia passado ao lado de Alex, que termina numa relação sexual entre os dois, possibilita a criação de novos vínculos afetivos entre personagens que enfrentam a perda de entes queridos, a solidão e o desamparo ampliados pelo exílio no estrangeiro. Ao voltar para Lisboa, Paco cobra ajuda de Alex, uma vez que seus esforços foram infrutíferos. A personagem refuta as acusações do protagonista e deixa claro que o relacionamento entre os dois é fundamentalmente distinto dos afetos conhecidos por Paco, que se resumiriam à relação entre ele e Manuela: “Olha aqui, eu não sou tua mãe, cara!” (*Terra Estrangeira*, 1996, 61’).

Em vez de dissolver, definitivamente, a história na errância e na espera de Paco, Salles insere eventos inesperados que alavancam a narrativa. Ao chegar em seu hotel, o protagonista descobre que alguém passou lá para buscar a encomenda e levou a mala com o violino. O dono da hospedaria ainda lhe entrega uma mensagem deixada por telefone. O bilhete convoca Paco a encontrar com um misterioso Sr. Kraft à noite. No lugar acertado, reúnem-se Paco, tratantes franceses e Igor, recém-chegado do Brasil. Os negociantes cobram a encomenda do protagonista que, percebendo a iminente ameaça de morte, foge.

Antes de escapar, porém, Paco recita, com vigor e de forma inusitada, os versos de *Fausto* que tanto ensaiara para o teste da peça na qual desejava atuar. A eloquência do personagem se contrapõe à mudez e ao silêncio que marcam a audição da qual ele participara anteriormente no filme, logo após a morte da mãe. Paco reencontra sua voz, num gesto simbólico que indica uma vontade de ser mestre de seu destino. A fala assinala o fim do movimento errático, da deriva que permite que sua existência seja conduzida por outros, como Igor (PINHO, 2012). O protagonista vai atrás de Alex, que é questionada a respeito do paradeiro do violino. A personagem confessa ter desaparecido com o instrumento numa manobra impensada de vingança pela morte de Miguel.

Com Igor e os bandidos no seu encalço, é imperativo fugir. Alex e Paco arranjam um carro com Pedro, português amigo da brasileira e de Miguel, e partem para a Espanha. A viagem é ocasião para a reconciliação dos protagonistas e para a partilha das dores sofridas por ambos, antes experimentadas individualmente, cada um lamentando pela morte de seus próximos. Paco e Alex encontram, um no outro, a possibilidade de reconstrução de seus afetos num novo território. Depois de dormirem no carro, os

personagens acordam num cenário invisível durante a noite: uma praia onde um gigantesco navio pode ser visto encalhado e afundando. Diante da paisagem melancólica, em que a embarcação pode ser enxergada como metáfora da ruína de suas vidas e de seus afetos, os dois se abraçam e expressam um desejo recuperado de começar uma nova vida juntos.

O futuro, no entanto, é incerto. Interceptados por Igor e seu mandante, Paco e Alex conseguem fugir, mas o jovem leva um tiro na barriga, cujo ferimento parece fatal. A fatalidade parece prenunciada por um diálogo entre os protagonistas na noite da fuga, quando Paco afirma não se lembrar da roupa que sua mãe vestia quando morrera. Ele, então, pede a Alex que memorize como ele próprio estava vestido. A cena é construída com planos intercalados de cada personagem, filmados fora do carro molhado pela chuva torrencial que cai. Os rostos parecem borrados pela água que escorre nos vidros do carro. A dificuldade de ver os personagens por trás do vidro pode ser interpretada como recurso imagético que indica o destino nebuloso que os cerca, como se não fosse possível vislumbrar seu futuro, apesar do objetivo claro de fuga para a Espanha.

Assim como Wenders em *Alice nas cidades*, Salles recorre ao final aberto, recurso narrativo característico do *road movie*. O filme termina com a viagem dos protagonistas rumo à Espanha, sem que se saiba concretamente se Paco consegue sobreviver ou não. A possibilidade da morte se contrapõe à trilha sonora, cuja faixa “Vapor Barator”, de Jards Macalé e Waly Salomão, interpretada por Gal Costa, descreve a experiência de um eu-lírico exaurido, mas que ainda conserva forças para empreender uma última jornada.

A música de *Terra Estrangeira* é elemento importante da narrativa não apenas porque contribui para criar vínculos e manter a coesão entre situações distantes no espaço, durante a parte do filme em que a montagem intercala cenas no Brasil e em Portugal; como também pelo fato de expressar características dos territórios nos quais se desenrola a ação. Compostas pelo brasileiro José Miguel Wisnik, as faixas das cenas em Portugal não deixam de se apropriar de temas e sonoridades característicos da cultura lusitana. Para Streckler, a escolha de um compositor brasileiro faz parte de um contexto mais amplo de revalorização da produção cultural nacional, que se desdobrava, na década de 1990, tanto no plano cinematográfico, quanto no campo da música (STRECKER, 2010, p.108).

Terra Estrangeira oferece uma reelaboração do *road movie* e das influências de Wenders. As viagens dos protagonistas não são experiências libertadoras apesar das expectativas dos personagens. “Não foi daqui que eles (os portugueses) saíram para descobrir o mundo inteiro?” (*Terra Estrangeira*, 1996, 64’), comenta Paco a respeito do

que esperava encontrar em Lisboa. As jornadas são frustradas pelas dificuldades encontradas fora da pátria, como o preconceito e as adversidades financeiras. Alex é enfática ao falar com Paco sobre a situação deles: “Eu não sou ninguém, entendeu? Você, então, menos ainda!” (*Terra Estrangeira*, 1996, 61’). Nesse cenário desanimador, Salles consegue articular as trajetórias individuais de cada personagem à situação social dos imigrantes na Europa. A errância de Paco é englobada num contexto maior. Entre os personagens à margem da sociedade portuguesa, estabelecem-se uma cumplicidade e uma solidariedade singulares. Luli, o angolano, além de ajudar Paco logo que ele chega a Lisboa, não o delata para Igor, mesmo depois de ser acusado pelo jovem brasileiro de ter roubado o violino. Já Pedro encarna o nativo acolhedor, que se compadece das agruras enfrentadas pelos imigrantes, embora ele mesmo mantenha laços duvidosos com o submundo lisboeta. O personagem teria tido um caso amoroso com Igor, que o apresentou a Alex e Miguel, quando o brasileiro começou a participar dos esquemas de contrabando.

Diferentemente do que acontece nos filmes de Wenders, onde o desencanto com a pátria e a sensação de desenraizamento jamais são verbalizados ou colocados de forma explícita (BUCHKA, 1987, p.28), os personagens de Salles exprimem, claramente, o descontentamento que sentem em relação às suas origens. “Mas aí também eu penso em voltar pro Brasil...nossa, me dá um frio na espinha”, comenta Alex, indicando que seu passado é marcado por eventos tão traumáticos quanto a morte da mãe fora para Paco. O lugar onde foram parar esses expatriados tampouco lhes trouxe qualquer consolo. Mais uma vez, distanciando-se das narrativas wenderianas, o desconforto dos personagens se traduz em ações concretas que se precipitam e fazem avançar a narrativa, movimentada também por eventos inesperados, tais como a morte de Manuela. Infeliz com sua situação em Portugal, Miguel reage e tenta enganar os contrabandistas. A sua morte leva Paco de encontro a Alex, que dá novos rumos para o caminho do brasileiro recém-chegado a Lisboa. E assim, a história de Salles progride. Os espaços não têm valor apenas pelo que possuem de nacional ou estrangeiro, mas também porque oferecem os elementos necessários à criação constante de novas situações dramáticas.

Conforme apontado acima, o diretor engendra operações semelhantes de distensão do tempo narrativo, durante as quais os objetivos concretos dos personagens parecem ser suspensos ou perder o sentido. Contudo, a intriga de Salles não se dilui por completo na errância de Paco e na solidão de Alex, uma vez que os espaços percorridos pelos protagonistas estão preenchidos de elementos que determinam desvios e encontros, como o

encontro de Igor e Paco depois da morte de Manuela, o encontro de Alex e Paco. A narrativa de Salles é constantemente perturbada e agitada por deslocamentos no espaço e por componentes do espaço, que se chocam contra os personagens, alterando suas trajetórias, reordenando a intriga. Em Wenders, tratava-se de personagens impossibilitados de agir ou atrelados a esquemas sensório-motores esfacelados. Em Salles, a ausência de ação é ultrapassada por movimentos em espaços que estabelecem novas situações dramáticas, às quais será possível reagir concretamente.

A afecção entre personagens e espaços culmina, ao final do filme, com o cruzamento violento da fronteira entre Portugal e Espanha, quando Alex arrebenta a cancela da cabine de polícia para conseguir entrar no país. Pois se os espaços de *Terra Estrangeira* interferem nas jornadas dos protagonistas, estes sabem reagir, operar transformações nos espaços e conquistar novos territórios. A entrada na Espanha assinala um novo começo na vida de Alex e Paco, ainda que ameaçado pelo grave ferimento do brasileiro. Salles apresenta, durante todo o filme, a viagem, enquanto busca por novas oportunidades, sendo frustrada por questões diversas, num discurso que contrasta com a tradição do *road movie*. Para o desfecho da história, porém, recupera as esperanças depositadas na estrada, lugar de fuga e abertura para novos destinos.

3.2. Diários de Motocicleta (2004)

Diários de Motocicleta continua a explorar as possibilidades dramáticas desveladas pelos deslocamentos e encontros no espaço. O filme é construído em torno da viagem do jovem Ernesto Che Guevara, que decide partir de Buenos Aires, onde sempre viveu, e conhecer a América Latina, na companhia de seu amigo, Alberto Granado. A viagem dos protagonistas é momento de libertação e suspensão da banalidade cotidiana, de distanciamento da vida corrente restrita pelos costumes pequeno-burgueses. Ernesto escreve para a mãe: “Buenos Aires ficou para trás. Assim como a vida chata: a faculdade, as provas, as dissertações entediantes” (*Diários de Motocicleta*, 2004, 6’). Che está para concluir seus estudos na faculdade de medicina e resolve protelar a formatura para viajar, como se desejasse abrir-se para o mundo antes que qualquer possibilidade de experimentação fosse definitivamente interdita pela inscrição de sua existência nos hábitos e códigos da classe média argentina. Ao seu lado, está Alberto, bioquímico que pretende chegar a San Pablo, destino final da viagem, no dia em que completa 30 anos.

Para ele, que sonha em viajar desde a adolescência, a jornada assinalaria o fim de uma juventude estendida e a entrada na maturidade.

On The Road desenvolve problemáticas semelhantes, mas as elabora em outras direções. Em *Diários de Motocicleta*, a estrada oferece, antes de tudo, a oportunidade de “explorar um continente que só conhecemos por livros” (*Diários de Motocicleta*, 2004, 1’), segundo Che, de encontrar outros povos e outras terras, de entrar em contato com uma alteridade, ao mesmo tempo, tão próxima e tão distante. Conforme propõe Strecker, Ernesto é o “personagem-símbolo de um continente à procura de sua identidade” (STRECKER, 2010, p. 78). É a figura a partir da qual, mais uma vez, articulam-se questões sociais e individuais.

No filme, a viagem, bem anterior ao engajamento e participação na Revolução Cubana e em outras lutas políticas pelo continente latinoamericano, é retratada como determinante para o destino posterior de Che Guevara. Justamente por representar um momento que antecede os conflitos dos quais Che tomou parte, Salles constrói um personagem pouco politizado, no sentido de que o Ernesto de *Diários* não está filiado a qualquer ideologia ou movimento político concreto. Strecker indica que o diretor talvez estivesse mais preocupado em dar forma à ética de Che, à visão de mundo de sua juventude, a uma inquietude pré-política que desembocaria mais tarde em seus feitos políticos (STRECKER, 2010, p.82).

Ao longo da viagem, Ernesto e Alberto encontram diferentes personagens à margem das sociedades a que pertencem. No deserto do Atacama, no Chile, conhecem um casal que foi expulso de suas terras por latifundiários e perseguido pela polícia por serem comunistas. Tentam, agora, procurar emprego nas minas da região, onde, segundo os personagens, seria tão perigoso trabalhar que sua filiação política não importaria. No Peru, enquanto caminham rumo a Machu Picchu, os protagonistas encontram outros camponeses, descendentes de índios, igualmente expulsos das terras onde sempre viveram. Ao longo das sequências de viagem pelas paisagens do continente, Salles intercala ainda outras imagens, de pessoas pobres andando pelas estradas de terra, de modo a ampliar o cenário de miséria que Ernesto e Alberto percorrem.

Tais encontros, possíveis apenas pelos deslocamentos no espaço, contribuem para compor um quadro geral de exploração e desigualdade na América Latina. A percepção dessa realidade desoladora é pontuada por comentários do próprio Che, cujas reflexões são inseridas na narrativa a partir de cartas escritas para a família e páginas de seu diário, lidas

em voz *over*. Em várias dessas passagens, Salles ilustra as digressões de tom pessoal de Che com imagens em preto e branco, muito próximas a retratos fotográficos, dos personagens que vão sendo encontrados pela estrada, nativos dos lugares de filmagem, figurantes e não-atores que participaram do filme. A articulação com a linguagem do documentário é evidente e remete a um esforço de fundamentar a narrativa no real, de tornar a pobreza e miséria ainda mais palpáveis e pungentes, sensibilizando o espectador de outras formas, para além das identificações clássicas da ficção. É como se o diretor afirmasse, através dessas imagens em preto e branco, a realidade das situações representadas. A aproximação com o documentário é realizada também pela postura de Ernesto e Alberto, cujos diálogos com alguns dos personagens se aproximam de entrevistas, conversas entre protagonistas tornados antropólogos e seus recém-encontrados objetos de pesquisa.

Salles não arquiteta o filme apenas com momentos reflexivos e encontros relevantes para a trajetória de Ernesto. A narrativa também é construída fundamentalmente de situações banais e divertidas e discussões entre os protagonistas. Esses momentos não oferecem somente distrações, mas também uma caracterização importante de Ernesto, retratado como jovem humilde e de moral inabalável, que se recusa a mentir ou a enganar os outros para conseguir abrigo ou comida. Ernesto, por exemplo, aceita de bom grado dormir num celeiro junto dos peões de uma fazenda, enquanto seu amigo resiste, alegando ser um doutor e quase discutindo com o dono da propriedade. O contraste é evidentemente estabelecido com Alberto, companheiro mais orgulhoso que Che, cujos princípios seriam um pouco mais maleáveis, abertos a concessões. O valor moral de Ernesto é evidenciado e explorado ao longo de todo o filme, seja pelas reações do personagem a determinadas situações, seja por seus comentários em voz *over*.

Ao chegarem a San Pablo, os protagonistas trabalham numa colônia de leprosos, dividida em dois complexos separados pelo rio: o lugar onde moram e trabalham os médicos, pesquisadores, enfermeiros, funcionários e freiras; e as casas habitadas pelos enfermos, levados ocasionalmente ao outro lado do rio para cirurgias e tratamentos mais sérios. Nesse ambiente segregado, floresce a compaixão que Che já demonstrara, anteriormente, ter pelos sujeitos oprimidos, à margem das coletividades. O personagem se entrega com dedicação ao cuidado dos doentes, tratando-os como iguais e se aproximando deles sem temor de ser contaminado. Ernesto rejeita o estigma depositado sobre os pacientes, reforçado por práticas como o uso de luvas pelas freiras para entrar em contato com eles, ainda que o contágio seja impossível, estando os doentes em tratamento. Ao

longo de toda a estadia na colônia, o desconforto do protagonista com o tratamento diferenciado dos leprosos é patente. É nesse contexto em que transcorre a sequência crucial do filme.

No dia do aniversário de Che, os funcionários, enfermeiros, médicos e freiras da colônia organizam uma festa para o jovem. Só que a celebração é realizada à noite, sem a presença dos doentes, que permanecem afastados, do outro lado do rio. Em um discurso emocionado, Ernesto declara sua gratidão e manifesta seu desejo de, um dia, ver os povos latinoamericanos unidos, não mais separados por fronteiras nacionais “fictícias”, deixadas pelos colonizadores. Strecker aponta como as ideias de Che se alinham aos movimentos pela unificação do continente, que datam desde o início do século XIX e seriam fundamentados numa identidade comum, em função da terra, de tradições culturais próximas, dos povos nativos há muito oprimidos pelos que chegam de fora (STRECKER, 2010, p.79). As palavras de Ernesto encantam, ainda que pareçam um artifício ou construção narrativa explícita, de modo a propor uma reflexão conclusiva acerca das experiências do protagonista. Contudo, o valor desta sequência não se encontra nessa situação.

Após o discurso, o protagonista sente-se incomodado pelo fato de que seus pacientes não estão ao seu lado para comemorar o aniversário. A inquietude é reforçada pela partida iminente da colônia, agendada para o dia seguinte. Che abandona a festa e resolve cruzar o rio a nado, no meio da escuridão, arriscando sua vida na forte correnteza, para se unir aos enfermos. Atravessar o rio significa deixar o território dos sãos para tentar chegar ao domínio dos estigmatizados e abandonados. É mais um deslocamento no espaço, que se soma aos caminhos percorridos em sua longa viagem; um deslocamento que serve de metáfora para sua identificação com os miseráveis e marginais, uma identificação construída ao longo da jornada e que vai determinar seu destino.

Ampliado por sua saúde frágil e sua condição de asmático, o risco que Ernesto corre para ficar do lado dos combalidos contribui para a construção do que Strecker aponta como o sentido teológico de sua viagem, na qual germinam e se imiscuem os caminhos do revolucionário e do mártir (STRECKER, 2010, p.82). A travessia do continente, representada como inspiração para a adesão posterior do protagonista à luta política, seria a ocasião para a revelação de sua missão e para o florescimento de valores morais, como a compaixão e a dedicação ao outro. A morte de Ernesto, assassinado em 1967, é apenas

citada ao fim do filme, mas também reforça a caracterização de sua trajetória como aquela de quem defendeu seus ideais até os limites do possível, culminando num último sacrifício.

Diários de Motocicleta leva adiante a ênfase na dimensão espacial, apresentada aqui como diferença em relação a Wenders e como aspecto característico de Salles. A narrativa do filme é feita de deslocamentos no espaço, a viagem de Ernesto e Alberto rumo ao desconhecido. Também aqui podem ser observados momentos de distensão do tempo, em especial nas sequências compostas de puro movimento pelas estradas, com vistas das diferentes paisagens latinoamericanas, ou em passagens onde são inseridas reflexões em voz *over* de Ernesto. Os monólogos do protagonista, ao mesmo tempo, favorecem e dificultam a realização dessas operações. Por um lado, indicam a suspensão da narrativa em termos de ações concretas e reações diretas a situações dramáticas. Por outro, trata-se de respostas de outra natureza ao que é percebido e encontrado nos espaços. As digressões de Che amarram as experiências em cadeias de sentido, manifestam uma percepção da realidade e preenchem as imagens de novos significados. A interrupção da ação é temporária, logo ultrapassada pelas conclusões de Ernesto, que determinam novas ações e desenvolvimentos.

O protagonista encarna um sujeito afetado pelos elementos e outros sujeitos encontrados nos espaços. No entanto, diferente do Philip Winter de *Alice nas cidades*, que fica à deriva e desnorteado pelo que encontra, sem capacidade de formular seu desconforto em ações ou propósitos claros, Ernesto consegue elaborar as impressões que tem da América Latina em reflexões críticas e atitudes concretas. No ambiente de miséria que percorre, responde com interesse em conhecer a vida das pessoas humildes, em propor que os camponeses se organizem para combater a injustiça. Na colônia de leprosos, faz o possível, enquanto médico, para ajudar os pacientes. No filme, o personagem já traduz sua percepção do mundo em ações e projetos. Estes culminariam em seus grandes feitos políticos, não representados nos *Diários*, apenas citados ao final, mas que fazem parte da história coletiva e do imaginário social do continente.

3.3. On The Road (2012)

Baseado na obra homônima do escritor norte-americano Jack Kerouac, *On The Road* acompanha, durante o final dos anos 1940 e princípio da década de 1950, as viagens de Sal Paradise, jovem nova-iorquino de ascendência franco-canadense, aspirante a

escritor. Assim como em *Diários de Motocicleta* e reproduzindo a construção narrativa do romance que o inspira, o filme se desenrola a partir do ponto de vista do protagonista, com passagens em primeira pessoa, mais uma vez utilizando a voz *over*. Para Sal, a estrada é rota de fuga da melancolia e da tristeza que sente após a morte do pai. A memória da figura paterna persegue o personagem ao longo do filme, em cujo enredo as jornadas não serão apenas suspensões da monotonia e da mediocridade cotidianas. Viajar é imperativo para uma existência abalada pela perda e para um sujeito que tem “uma sensação horrível de que tudo estava morto” (*On The Road*, 2012, 6’). Ao mesmo tempo, abandonar o lar em busca de aventuras proporciona oportunidades de experimentação inéditas, que podem fornecer o material criativo e a inspiração necessários à escrita do romance com o qual Sal tanto sonha. O protagonista compartilha o tédio da vida diária com o amigo Carlo Marx, poeta em formação, igualmente sedento por novas vivências.

A chegada de Dean Moriarty a Nova York e seu subsequente encontro com os outros dois personagens dão início a uma série de peripécias rumo ao Oeste norte-americano, que, naquela época, ainda conservava seu quinhão de misterioso e desconhecido, e também rumo ao Sul, região ainda à margem da acelerada trajetória de modernização do Norte. Dean encarna as experimentações que parecem ausentes da vida de Carlo e Sal. Sujeito viajado e também marginalizado, passou parte da juventude num reformatório, outra parte nas alcovas das mulheres de Denver e outra, estudando na biblioteca pública. A ele, faltam as ideias consistentes e a erudição de seus companheiros de viagem. Por isso, aproxima-se deles. Deseja aprender a escrever com lições e orientações de Sal. O protagonista, junto de Carlo, personifica uma juventude plena de ideais libertários e críticos da civilização e da modernidade, adquiridos nas leituras de Nietzsche, Proust, Dostoiévski, Schopenhauer (STRECKER, 2010, p.61). Influenciados por esses autores, os personagens buscarão práticas que deem concretude às suas reflexões.

Para Sal, a viagem é ocasião não apenas para experiências lisérgicas e façanhas sexuais, mas também para o encontro com uma América “subterrânea” (palavra que daria nome a outro livro de Kerouac), o país de negros e imigrantes que vivem na adversidade, na periferia do acelerado crescimento econômico do pós-guerra norte-americano. Trata-se de ver e viver os lugares tão diferentes que constituem os Estados Unidos de então. Nesse sentido, o filme se alinha claramente ao interesse que Salles demonstra ter, ao longo de sua obra, pelos temas das migrações, da pobreza, da marginalidade, todos estes explorados também em *Terra Estrangeira* e em *Diários de Motocicleta*. Para Carlo, a viagem ao lado

dos companheiros só lhe interessa enquanto lhe permite ficar perto de Dean, com quem descobre a homossexualidade e com quem consegue dar vazão aos desejos recém-revelados. A paixão transforma-se em obsessão, que se deteriora em rancor e amargura, quando o personagem constata a rejeição de Dean. Desolado, Carlo resolve empreender sua própria jornada, pela África, seguindo os passos do poeta francês Rimbaud.

Sal também resolve viajar sozinho, após a primeira jornada com Dean. Contrariando as acusações de seu pai, que, antes de morrer, condena-o por nunca ter precisado trabalhar para sobreviver, o protagonista junta-se a imigrantes mexicanos, que viajam para a colheita das plantações de algodão na Califórnia. É como se respondesse, através da dura rotina nos campos, à afirmação de seu pai: “Não tem calos (nas mãos), Sal. É porque não trabalha de verdade!” (*On The Road*, 2012, 11’). Posteriormente no filme, o personagem trabalha como carregador numa estação de trem para ganhar dinheiro. A viagem permite conhecer diversas alteridades, muito distantes e distintas da vida pequeno-burguesa à qual o protagonista estava acostumado. A pobreza e o esgotamento físico do meio rural, povoado por estrangeiros, contrastam com os divertimentos dos meios urbanos, as festas embaladas pelo *jazz* ainda em formação e regadas a álcool, maconha e outras drogas.

A narrativa é construída em torno das viagens, dos encontros e desencontros entre os personagens. Nos intervalos de cada jornada, observam-se as operações de distensão do tempo já percebidas em *Diários de Motocicleta*, *Terra Estrangeira* e nos filmes de Wenders, ainda que, nestes últimos, haja uma diferença significativa de valor e intensidade atribuídos a esses momentos. Quando Sal retorna a Nova York e à trivialidade do cotidiano, a intriga parece diluir-se numa espera pela próxima viagem, pela próxima partida, cujo espectro inquieta o personagem. Em casa, o protagonista ainda é acometido pelas lembranças do pai, cujo túmulo visita sempre que volta ao lar. A mesma expectativa por um acontecimento que preencha de sentido a temporalidade esvaziada e melancólica do cotidiano, que é observada em Travis, de *Paris, Texas*, e em Philip Winter, de *Alice nas cidades*, aparece aqui. Só que as distensões da narrativa não se prolongam por muito tempo, não constituem o cerne do filme. Em *On The Road*, mais valem as maneiras que os personagens encontram para escapar ao marasmo dos tempos mortos e para introduzir alguma diferença radical em suas vidas. Aqui, assim como em *Diários de Motocicleta*, as passagens de Sal em voz *over* ordenam as percepções, sentimentos e situações vividas, expondo reflexões do personagem e determinando novas direções a serem seguidas. A

viagem fulgura como experiência fundamental para os inquietos personagens da obra. E uma vez adquirido o gosto pela estrada, o desejo de aventurar-se parece estar sempre a atormentar Sal. A temporalidade distendida é logo ultrapassada ou agitada, flexionada, por novos deslocamentos no espaço ou encontros entre os personagens, como quando Sal passa o Natal com sua família na Carolina do Norte e é surpreendido pela chegada repentina de Dean.

É importante assinalar que tais momentos de distensão da narrativa não ocorrem apenas nas ocasiões de regresso ao lar. Em algumas das cidades visitadas, enquanto aguardam a próxima jornada, e em conversas noturnas entre Sal e Carlo, os horizontes da história parecem esmaecer, perder-se, como se não houvesse mais ação capaz de preencher o tempo naquele lugar onde se fixou, como se não houvesse mais situação narrativa e, conseqüentemente, resposta possível. A reação dos personagens será pôr-se em movimento novamente, buscar novos espaços, novas paisagens para serem vistas, novas pessoas para serem conhecidas, novas músicas para serem ouvidas, enfim, novas situações dramáticas.

O valor atribuído ao movimento, que permite chegar a outros espaços e conquistar outras experiências, reflete-se na fotografia do filme e na utilização da cor. Nas imagens de estrada, dos campos onde Sal trabalha, das festas e dos interiores onde ocorrem as experiências lisérgicas, predominam cores quentes, saturadas e pregnantes. São as pradarias amareladas pelo sol intenso, os quartos iluminados em tons de laranja, onde os personagens se drogam e travam relações sexuais. Nos momentos de suspensão da viagem, de reflexão, sobriedade e calma, ainda que marcada pela expectativa quanto à próxima jornada, os tons saturados refluem em iluminações baixas, mais escuras ou em cores frias. São os corredores e cômodos brancos da casa de Camille, mulher que engravida de Dean e é abandonada pelo mesmo, e que são iluminados por uma luz pálida em vez dos tons alaranjados fortes; são as ruas de Nova York sob luzes azuladas do fim de tarde, assim como a casa de Sal.

É como se Salles quisesse propor, através da luz e da cor, momentos de distanciamento da agitação das estradas, quando a história se precipita em corridas alucinadas pelas rodovias norte-americanas, em festas e vadiagens pelas cidades visitadas pelos personagens. A fotografia do quarto de Sal oscila entre esses dois registros, como se indicasse a alternância de estados de alma do protagonista, ora anestesiado pela mediocridade do cotidiano e pela dor da perda do pai, ora excitado pela efervescência de suas viagens.

Tanto no livro de Kerouac, quanto no filme de Salles, Dean é figura central, é a personificação da estrada, do puro deslocamento. O personagem incorpora uma agonia perpétua e uma necessidade de experimentação inexorável, que o incitam a estar sempre em trânsito, à procura de novos encontros. Contudo, ao conceber sua vida como errância e movimento eternos, Dean enfrentará contradições trágicas, responsáveis por seu final amargo e solitário. Para ele, a viagem é, ao mesmo tempo, ocasião para o surgimento de novos afetos, como os que forma com Sal e Carlo, e para o afrouxamento de antigos vínculos ou, ao menos, de laços que interditarium seus desejos. É o caso de Camille e Marylou, personagens que se apaixonam por Dean e que gostariam de construir relações mais sólidas e duradouras com o jovem, mas que são abandonadas pelo personagem. Bull Lee, personagem inspirado no escritor norte-americano William Burroughs, oferece reflexões importantes sobre a personalidade de Dean. Segundo o intelectual, tratar-se-ia de um sujeito demasiadamente centrado em seus impulsos e paixões, que não se sente responsável pelos outros que lhes são próximos, mas que lhes demanda constante apoio e auxílio. Em determinado momento do filme, Bull abriga Galatea Dunkel, esposa de Ed, amigo de Dean, que é seduzido pelas possibilidades de aventura na estrada e reproduz o mesmo comportamento do companheiro, deixando a mulher para trás.

Sal testemunha o esfacelamento paulatino dos afetos de Dean, até ser, ele mesmo, vítima do egoísmo do personagem, que o abandona no México, apesar de o amigo sofrer de uma grave disenteria. A sequência final do filme aponta para uma inversão das posições que cada um ocupa na amizade entre os dois. Antes, a necessidade de experimentação do protagonista incentivava sua parceria com Dean. Agora, essa adesão não será mais possível. Depois da separação no México e do afastamento entre os companheiros, Sal aparece bem-vestido, acompanhado de amigos, rumo a uma apresentação de Duke Ellington em Nova York, quando Dean surge na rua, maltrapilho, com olhos vermelhos e desnortado, à procura do amparo do amigo. Desta vez, porém, a ruptura anterior dos afetos impedirá que a compaixão de Sal se traduza em ajuda concreta. O encontro é infrutífero, Sal segue seu caminho e, desta vez, é ele quem abandona o amigo. Na verdade, só se pode conceber o encontro como estéril do ponto de vista de Dean, que fica na sarjeta, desamparado. Mais tarde, sentado à escrivaninha, diante da máquina de escrever, Sal lembra as viagens pelo país feitas com o amigo, que irrompem em sua memória e o compelem, finalmente, a escrever seu romance, que é, de fato, a história contada no filme.

A sequência final evoca o episódio real de escritura da obra, quando Jack Kerouac escreveu seu livro num único rolo de pergaminho, inspirado pelas técnicas literárias do fluxo de pensamento, explorada desde as vanguardas modernistas, e da escrita automática, inventada pelo francês surrealista André Breton (STRECKER, 2010, p.34). Não apenas o fim da narrativa, como todo seu curso, é inspirado na vida de Kerouac e nas suas amizades com ícones de sua época, a da geração *beat*. Dean é inspirado na figura de Neal Cassady, enquanto Carlo representa o poeta Allen Ginsberg. Algumas considerações de Strecker oferecem caracterizações elucidativas dessa geração e da conjuntura histórica na qual Kerouac empreende as viagens que inspirariam sua obra:

O livro expressa uma América do pós-guerra que estava se redescobrendo, abandonando um puritanismo tímido, familiar, religioso e interiorano, rumo a uma atitude sensual, urbana, cosmopolita e transgressora, aproveitando o embalo da música que passava da tradição do *ragtime* e do *blues* para o jazz e o *bebop* (STRECKER, 2010, p. 50).

A década de 1950 é o momento de gestação dos movimentos da contracultura, que floresceriam nos anos 1960 e seriam a grande expressão do mal-estar de uma juventude desencantada com as tradições herdadas do Ocidente. Conforme propõe Strecker, os personagens de Kerouac, assim como o próprio autor e seus companheiros, “antecipam a liberdade sexual, a liberação feminina, as experiências com drogas e a atração por culturas e religiões em choque com a tradição puritana e patriarcal” (STRECKER, 2010, p. 50). Nos Estados Unidos, a vontade de libertação e experimentação se opunha a uma sociedade de consumo cuja economia crescia vigorosamente e cujo progresso material encaminhava seus cidadãos-consumidores ao conformismo. Durante os anos de 1950, com a escalada da Guerra Fria, a liberdade de expressão e criação ainda entraria em conflito com o macarthismo, conjunto de políticas do governo norte-americano que instauravam mecanismos de controle e cerceamento das liberdades individuais, de modo a proteger a nação de supostas ameaças comunistas. Nesse contexto, a reflexão intelectual, autônoma, criativa e irrestrita passava longe da ideologia dos discursos de Estado oficiais.

Para Sal, Carlo e Dean, no entanto, não pode haver acomodação, nem interdição. Contra a mediocridade de uma vida orientada para o consumo, buscam uma vida orientada para a arte e a experimentação, lançam-se às estradas, vão de encontro às margens e aos subterrâneos da sociedade norte-americana. Como propõe Strecker, o livro de Kerouac busca as novas fronteiras geográficas da América (STRECKER, 2010, p. 50). Os

personagens tornam-se, eles mesmos, “marginais”, roubam gasolina e comida de postos de gasolina e mercearias à beira da estrada. No filme, Salles elabora uma construção inteligente, ao retratar os vendedores e donos desses estabelecimentos assaltados sempre absorvidos pela rádio e pela televisão, que ora transmitem propaganda, ora alardeiam temores quanto ao comunismo.

A possibilidade de aventura na estrada, de deslocamento e movimento no espaço, é fundamental para a narrativa de Salles, cujas operações de distensão do tempo constituem breves intervalos que suspendem a ação. Tais momentos, no entanto, são marcados por reflexões e encontros que já anunciam as próximas viagens. A intriga não se desmancha numa temporalidade distendida ou morta, como nos filmes de Wenders, pois a narrativa é constantemente alavancada por novos movimentos e novas jornadas. O argumento de *On The Road* é fundamentalmente definido pela conservação da possibilidade de conhecer outros lugares, outros espaços. A estrada é representada como eterno ponto de fuga e abertura para outras possibilidades de ser e estar no mundo. Quando os deslocamentos se esgotam para Sal, não literalmente, mas espiritualmente, no sentido de que o protagonista sente que já empreendeu as jornadas necessárias a seu amadurecimento e à produção de sua arte, a história acaba.

4. OUTROS ESPAÇOS EM SALLES

Com base nos três filmes analisados acima, pode-se afirmar que, em Salles, os espaços percorridos pelos personagens contribuem decisivamente para a construção das narrativas. Trata-se de lugares cujos elementos se chocam ou vão de encontro aos personagens, suscitando reações concretas, desvios de percurso, transformações dos afetos e novas percepções de mundo. A afecção ente espaços e personagens dá forma a uma narrativa que não se dissolve numa temporalidade distendida, ao menos, não completamente, como em Wenders. Com isso, no entanto, não se quer dizer que não há afecção na obra do diretor alemão ou que os espaços não possuem valor algum para seus protagonistas.

Em Salles, os espaços tornam possíveis acontecimentos que fazem avançar a narrativa e que se traduzem em ações e reações sensíveis, claras, bem definidas. São os encontros de Paco com o angolano Luli, Alex e o português Pedro, que interceptam sua busca por Miguel e mudam os rumos de sua viagem, cujo fim é outro deslocamento no espaço, a fuga para Espanha. Em *Diários de Motocicleta* e *On The Road*, os lugares por onde se anda não produzem necessariamente eventos cujas consequências se desdobram imediatamente no plano material, empírico. O encontro de Che com a pobreza da América Latina e as aventuras de Sal pelos Estados Unidos provocam, muitas vezes, reações ao nível do espírito, ao nível de uma interioridade subjetiva. Mesmo nesses momentos, o roteiro determina uma manifestação explícita do que sentem e do que pensam os protagonistas. Conforme construídas por Salles, as reflexões em voz *over*, tanto de Ernesto, quanto de Sal, impedem que a narrativa se dilua absolutamente na pura contemplação do que se vê pelo caminho, na pura digressão e nos tempos mortos e distendidos. Ainda que indiquem, de fato, uma pausa, uma suspensão dos movimentos e operações no espaço, tais passagens são momentâneas e contribuem para articular situações vividas e para pôr ordem à narrativa, indicando-lhe novas direções e resoluções, que se traduzirão, enfim, em ações concretas. Em *Terra Estrangeira*, muitas das falas de Alex e de Paco, que divagam sobre a condição de ser imigrante em Portugal, desempenham o mesmo papel, apesar de não serem registradas em voz *over* e sim, inseridas em diálogos.

Na obra de Wenders, não haverá nunca verbalização ou expressão explícita do desamparo, alienação e desconforto que se experimentam na pátria (BUCHKA, 1987, p.28) e também no estrangeiro, como é o caso de *Alice nas cidades*, embora os

deslocamentos no espaço só tenham valor enquanto distanciamento da origem e abandono da nação. Trata-se de uma afecção entre personagens e lugares que escapa aos contornos dos devires clássicos, demasiadamente enfatizados por ocasiões e situações narrativas. A sensação de desenraizamento é construída de forma sutil, através do comportamento melancólico e meditativo de seus personagens, do tédio que experimentam, da ausência de rumo e perspectiva para suas vidas. São recursos bem menos evidentes do que as declarações e reflexões dos protagonistas de Salles. Os elementos do espaço e as oportunidades de encontro não recebem o mesmo valor que Salles lhes atribui, não constituem acontecimentos significativos ou pontos de inflexão da narrativa, que esmorece nos tempos mortos do cotidiano e nas perambulações dos personagens. A obra de Wenders começa a apresentar sinais de mudança a partir de *Paris, Texas*, conforme aponta Buchka, quando são introduzidas novas dimensões e situações, responsáveis por perturbar e reordenar as narrativas (BUCHKA, 1987, p.140).

A contribuição dos espaços para as narrativas de Salles aproxima sua obra de estruturas narrativas mais clássicas. Contudo, não se pode afirmar um retorno absoluto aos esquemas tradicionais de afecção, percepção e ação. O diretor intercala momentos de ação e movimento com outros em que explora a distensão da temporalidade; a narrativa vai sendo construída através da alternância entre tempos acelerados e tempos lentos. Mesmo as ações e reações dos personagens de Salles não podem ser enquadradas a todo momento em situações sensório-motoras tradicionais, uma vez que nem sempre são atreladas à percepção e afecção por elementos concretos do espaço. As viagens de Paco, Alex, Ernesto e Sal, por exemplo, são antes frutos de vontades interiores e subjetivas, ainda que condicionadas por características dos lugares onde se vive. São reações à vida que se leva e que não podem ser consideradas como as etapas finais (de ação e reação) dos esquemas da imagem-movimento delineados por Deleuze. A exceção é a fuga de Paco e Alex para a Espanha, situação que inscreve a narrativa no gênero policial e que constrói um episódio de perseguição clássico. Na verdade, as convenções de gênero só são observadas num primeiro momento, pois Salles interpõe momentos de distensão da narrativa ao longo da fuga, como quando Paco e Alex passam a noite juntos e vagueiam pela praia no dia seguinte, trocando confissões e promessas. A possibilidade de a afecção entre personagens e espaços desembocar em esquemas mais tradicionais se realiza durante as viagens, graças aos elementos dos lugares percorridos que vão de encontro aos personagens.

O diretor brasileiro, portanto, retoma códigos clássicos do cinema, mas não deixa de reelaborá-los e de introduzir diferenças no modo de construção das narrativas. Salles conserva a possibilidade de distensão da temporalidade, operação herdada de Wenders, ao mesmo tempo em que renova a contribuição dos espaços para a intriga. Não mais se trata de espaços quaisquer, mas de lugares que fazem avançar a história, por produzirem, constantemente, novas situações dramáticas.

Nos filmes analisados, que se alinham à temática da viagem e dialogam com a tradição do *road movie*, os espaços atravessados pelos personagens de Salles têm valor porque permitem outras experiências, distintas daquelas até então disponíveis e que vão compor as narrativas. Em efeito, a importância permanece depositada nos deslocamentos, que levam a outros lugares onde, efetivamente, é possível passar por outras vivências.

De modo a aprofundar essa caracterização dos espaços da obra de Salles, será proposta uma aproximação entre os lugares visitados pelos viajantes de suas narrativas e o conceito de heterotopia, formulado pelo filósofo francês Michel Foucault.

4.1. “Outros espaços” em Foucault

Em 1967, Foucault propôs que se fundasse uma analítica dos espaços orientada para o estudo daqueles lugares que são absolutamente distintos de todos os outros, lugares que seriam como “utopias localizadas” e nos quais vive-se algo fundamentalmente diferente daquilo que constitui a vida cotidiana (DEFERT, 2013). Como sugere o filósofo, tais espaços, que existem concretamente e podem ser mapeados, situados, seriam chamados “heterotopias”, em contraste com as utopias, às quais reservar-se-ia o estatuto de não-lugar, irrealizável e impossível de rastrear (FOUCAULT, 2013, p.21).

As heterotopias seriam como contraespaços, “lugares que se opõem a todos os outros, destinados, de certo modo, a apagá-los, neutralizá-los ou purificá-los” (FOUCAULT, 2013, p.20). Foucault propõe que tais espaços podem ser encontrados em todas as sociedades, coletividades e grupamentos humanos, cuja diversidade faz variar as formas assumidas pelas heterotopias. É importante assinalar que o autor não reserva a esses lugares apenas possibilidades libertadoras de experimentação, capazes de escapar à mediocridade da vida diária. Nas sociedades modernas ocidentais, desenvolveram-se heterotopias do desvio, como as prisões e as clínicas psiquiátricas, reservadas àqueles que escapam à mediania definida pela norma e reforçada pelas disciplinas (FOUCAULT, 2013,

p.22). As heterotopias não constituem, necessariamente, lugares fora ou para além da cultura em que se está inserido; ao contrário, são inúmeros os exemplos em que se trata de espaços reconhecidos por dada sociedade, que possui, ela mesma, lugares determinantes de experiências singulares e através dos quais introduzem-se diferenças na existência. Como sugere Foucault, as heterotopias englobam os cemitérios, os jardins, os museus, as bibliotecas, locais dedicados à contemplação, quer seja da memória individual, da natureza ou de bens culturais acumulados ao longo da história (FOUCAULT, 2013, p. 24).

Esses últimos espaços tornam evidentes outra característica das heterotopias: sua temporalidade específica. Nos museus e bibliotecas, que conservam os vestígios do passado, o tempo parece depositar-se ao infinito; são lugares que almejam acumular todos os tempos e, por isso mesmo, parecem querer situar-se fora do tempo, alcançando algo como a eternidade (FOUCAULT, 2013, p.25). O regime temporal característico desses lugares não resume as temporalidades singulares das heterotopias. Foucault afirma a existência de outros vínculos entre os contraespaços e o tempo. Nesses vínculos, encontrar-se-á a relação entre heterotopia e viagem.

Segundo o filósofo, existem heterotopias que não são articuladas ao modo temporal da eternidade, como os lugares descritos acima, mas sim, crônicas, temporárias, arranjos espaços-temporais provisórios. Trata-se de contraespaços ligados ao modo temporal da festa (FOUCAULT, 2013, p.25), como as casas de tolerância e as colônias de férias. Para Daniel Defert, que comenta o texto de Foucault, trata-se de heterotopias que implicam uma “carnavalização da existência ordinária” (DEFERT, 2013, p.37), momentos de suspensão dos ritmos temporais e, às vezes, das regras morais e culturais de onde se vivia. Segundo o comentarista, os contraespaços existem, pois respondem à necessidade que as sociedades têm de assinalar rupturas, limiares e desvios entre modelos de experiência distintos (DEFERT, 2013, p.37). Como propõe Defert, a disciplina do mundo do trabalho não pode ocupar o mesmo espaço da transfiguração pela festa. A pluralidade de espaços, incluindo-se aí as heterotopias, refletiria as descontinuidades da vida, uma representação polifônica da existência.

Para Foucault, o essencial das heterotopias reside no fato de que são contestações míticas e reais de todos os outros espaços em que se vive (FOUCAULT, 2013, p.20). São espaços onde chegar-se-ia a imaginar outras formas de ser e estar no mundo. Foucault reconhece o valor da viagem para tal empreendimento imaginativo e, ao final do texto em que elabora seu conceito de heterotopia, retoma a trajetória dos navegantes que, desde o

século XVI até o XIX, zarpavam da Europa rumo ao desconhecido, em busca dos tesouros e preciosidades das colônias. Ainda que a heterotopia envolva espaços de diferença no interior de uma sociedade, Foucault assinala a importância da navegação enquanto meio de distanciamento, enquanto reserva de imaginação que impede o fechamento de uma cultura em si mesma (FOUCAULT, 2013, p.29).

Muitos dos temas e questões que se agregam em torno desse conceito foucaultiano dialogam com a história das representações da viagem no cinema. Dada a contribuição da dimensão espacial para as narrativas de Walter Salles, cabe verificar se é possível aproximar as viagens de seus personagens e os lugares que eles atravessam ao conceito de heterotopia.

4.2. As heterotopias de Paco, Alex, Che Guevara e Sal Paradise

Em *Terra Estrangeira*, a viagem de Paco para Portugal dá novos rumos à sua vida, que, desde a morte da mãe, estava em um estado de deriva e desolação. A jornada é motivada por questões tanto afetivas, quanto financeiras, uma vez que o rapaz não consegue se sustentar no Brasil. O abandono da pátria é carregado de promessas, ainda que ofuscadas pelo luto e pela melancolia do personagem. Paco deseja realizar, no lugar da mãe, o sonhado retorno às origens ancestrais, à cidade de San Sebastian.

Em Portugal, no entanto, o personagem experimenta, ao lado de Alex, a frustração das expectativas e esperanças que poderiam configurar as terras estrangeiras como heterotopia libertadora. No país, as mesmas dificuldades materiais e financeiras se impõem, agravadas pela condição marginal dos imigrantes, pela discriminação e pelo envolvimento dos protagonistas com o contrabando. Não é por acaso que, durante uma conversa entre Luli e Paco, o brasileiro manifesta seu desalento ao confessar que esperava encontrar algo peculiar na nação de onde partiram as grandes navegações, mas nada, de fato, foi encontrado.

No filme, a única heterotopia que pode ser identificada em Portugal é a dos imigrantes marginais e exilados. Trata-se de contraespaços nos quais os meios de sobrevivência dos protagonistas fogem às convenções tradicionais e ordinárias do mundo do trabalho, pois estão entrelaçados ao preconceito e a negócios escusos. A posição periférica dos personagens na sociedade portuguesa permite, de fato, experiências distintas das que se tinham no Brasil, em especial para Paco, cujo trauma da perda da mãe o impede

de seguir adiante. Contudo, tais experiências só trazem diferenças negativas em relação à vida que se levava antes, conforme conclui Alex, durante a fuga para a Espanha.

A beleza de *Terra Estrangeira* jaz na superação dessa negatividade pelo encontro entre Paco e Alex, que, apesar do estranhamento inicial, conseguem reconstruir seus afetos perdidos a partir da relação que se forma entre os dois imigrantes. A heterotopia passa a ser, então, o lugar onde seria possível manter e fazer florescer a comunidade de afetos recém-conquistada. Em contraste com Brasil e Portugal, onde só há solidão e desamparo, a Espanha aparece como horizonte de fuga idealizado, território “heterotópico” de uma nova vida para os protagonistas.

Diários de Motocicleta e *On The Road* estão mais distantes de *Terra Estrangeira* e muito mais próximos um do outro, no que tange aos significados atribuídos à viagem. As jornadas de Ernesto e de Sal são provocadas pela vontade deliberada de passar por experiências diferentes. As motivações econômicas estão ausentes, ao menos a princípio.

No caso de Che, deseja-se conhecer os povos-irmãos que o cercam, mas que lhe parecem distantes e misteriosos, conhecidos apenas em leituras. A longa estrada pelo continente latinoamericano é a heterotopia singular do filme, onde os mais diversos episódios ocorrem. Primeiramente, é o lugar de suspensão da existência pequeno-burguesa, dos compromissos institucionais com a universidade, a medicina e a família, da “vida chata” e cotidiana, como coloca Ernesto. É também o afastamento da civilização e a proximidade com a terra, ainda segundo as descrições do personagem. E, por fim, é o deparar-se com a pobreza, com as injustiças históricas praticadas no continente contra os povos nativos, e são os encontros com os índios expulsos de suas terras e com os leprosos da colônia de San Pablo, oprimidos que despertam a compaixão de Che.

Diários de Motocicleta explora, mais do que *Terra Estrangeira* e *On The Road*, o potencial contestatório das heterotopias. Ao longo de sua caminhada, Ernesto vislumbra a possibilidade de unir os pobres do continente latinoamericano, hipótese manifesta em seu discurso ao final do filme. Durante a viagem, sua percepção de mundo foi transformada, de modo que Che passa a conceber uma outra imagem da América Latina, passa a sonhar com “uma ilusão que denuncia todo o resto da realidade como ilusão” (FOUCAULT, 2013, p.28). A miséria que o protagonista encontra no caminho é a “desordem que faz cintilar os fragmentos de um grande número de ordens possíveis” (FOUCAULT *apud* DEFERT, 2013, p.35). O conteúdo do discurso de Ernesto, que afirma que as fronteiras entre os diferentes países do continente são ilusórias e artificiais, alinha-se ao valor das heterotopias

enquanto contestações de todos os outros espaços em que se vive. O questionamento traduzir-se-á nas lutas políticas de Che, citadas ao final do filme.

Em *On The Road*, a contestação já está presente, mas carece de práticas e experiências que a concretizem. A vontade de Sal e Carlo de conhecer outros lugares e viver outras experiências é alimentada por ideais libertários e hedonistas, que se chocam com a mediocridade do cotidiano. O desejo de experimentação é também necessidade de adquirir material criativo para suas produções artísticas. E para Sal, viajar será ainda a fuga da melancolia e da depressão associadas à morte do pai.

A jornada pelos Estados Unidos é a passagem por diferentes espaços heterotópicos: as festas, cuja diferença é acentuada pelo uso de drogas, pela liberação das práticas sexuais e pela celebração da música negra, do *jazz* e do *bebop*; as plantações onde trabalham imigrantes e onde Sal tem contato com a face miserável de uma América subterrânea, formada por indivíduos sem direito ao sonho e à aventura, como Terry, que pensa em viajar para Nova York, mas “nunca conseguiria concluir a jornada” (*On The Road*, 2012, 41’), segundo o protagonista; a própria estrada, que impõe desafios inéditos a Sal e flexibiliza os códigos morais dos personagens, levados a roubar gasolina e comida de postos de gasolina. A estrada é heterotopia também por ser o contraespaço onde a vida se torna puro movimento e onde só se pode dar conta da passagem do tempo pela contemplação de diferentes lugares, que se sucedem continuamente.

O carro onde Sal e seus companheiros viajam se aproxima dos navios que Foucault relembra em seu texto. Certamente, a alteridade que Sal encontra é infinitamente menos radical do que aquela com que os colonizadores se depararam nos séculos XVI e XVII. Os sonhos e a imaginação daqueles navegantes abarcavam um universo muito maior de diferenças e variações da existência do que Sal, Carlo e Dean jamais conceberam. Guardadas as devidas proporções, no entanto, a associação entre os meios de transporte permanece plausível, pois ambos permitem conquistar outros espaços e, assim, alcançar novas experiências.

O México é a heterotopia final por onde Dean e Sal viajam. É a única jornada que atravessa a fronteira norte-americana e que leva os personagens a uma terra de excessos e prazeres. No país, tudo é experimentado em demasia e em proporções inusitadas. Os cigarros de maconha são grossos e compridos. A orgia na casa de tolerância dura por muitas horas, num ambiente onde as relações sexuais aproximam-se de convulsões violentas. A culinária é exótica e carregada de temperos fortes. É o espaço onde o

constante gozo é levado ao limite, provocando o esfacelamento do sujeito Sal. Certamente, é a doença que lhe acomete o corpo, mas as alucinações construídas por Salles assinalam não apenas o estado febril do personagem, mas um momento de transição, um rito de passagem entre o jovem que desejava conhecer o mundo e o homem experimentado que enxerga, como nunca, a necessidade de equilibrar desejos e experiências. A fala de Carlo, evocada em seu delírio, é sintomática: “Você moeu toda a poesia que havia em você. Olhe bem para si mesmo...e o grau de podridão a que chegou” (*On The Road*, 2012, 121’). O amadurecimento do protagonista é reforçado pela partida de Dean, personagem que encarna um “sujeito sem vínculos, a não ser com a própria estrada” (PAIVA, 2011, p.44). Dean representa a pura impulsividade, o deixar-se levar por toda e qualquer excitação, um modelo de subjetividade do qual Sal se aproxima perigosamente ao longo do filme, mas se afasta ao final, quando sofre com o egoísmo do amigo, produto dessa existência que só conhece os próprios ímpetos.

É possível questionar se as heterotopias percorridas por Sal, de fato, contribuem para contestar os outros espaços em que vive o personagem, uma vez que o fim do filme marca a suspensão das viagens e sua inserção na vida urbana pequeno-burguesa. *On The Road* retoma a dialética da conformidade e da rebelião, que seria definidora do *road movie*, segundo David Laderman (LADERMAN *apud* PAIVA, 2011). Conforme sugerem Steve Cohan e Ina Rae Hark, Sal pertence a um determinado *establishment*, sendo as viagens breves intervalos após os quais retorna-se à vida familiar (COHAN & HARK *apud* PAIVA, 2011).

No contexto dos anos 1950 e 1960, o desfecho da história de Kerouac talvez pudesse ser visto como conservador. Dean seria a figura heróica, não Sal. Segundo o filósofo canadense Charles Taylor, a década de 1960 é marcada por manifestações de jovens que condenavam as sociedades modernas ocidentais, vistas como “conformistas, esmagadoras da individualidade e da criatividade, ocupadas demais com a produção e resultados concretos, repressoras dos sentimentos e da espontaneidade” (TAYLOR, 2007, p.476). Os movimentos de minorias e pela liberação sexual são respostas ao mal-estar experimentado pela juventude desses anos turbulentos. Os personagens de *On The Road*, inspirados nas viagens reais de Kerouac e seus amigos, ao final dos anos 1940 e começo dos 1950, antecipam a revolta contra o que estava posto pela modernidade; contra a redução da vida ao trabalho produtivo e ao consumo; contra as disciplinas e interdições do

corpo e da sexualidade. Nessa perspectiva, o retorno de Sal à vida pequeno-burguesa parece incoerente, uma evidência de conformismo.

Contudo, ao analisar o filme de Walter Salles, em que a trajetória de Sal culmina na viagem de excessos ao México, talvez sejam necessários outros conceitos para dar conta da complexidade de sua jornada. O retorno a casa e à vida ordinária não seria necessariamente resignação aos costumes de seu tempo. Seria possível compreendê-lo como consequência de reflexões sobre tudo aquilo que se experimentou anteriormente.

Ao longo de sua obra, Foucault conceitua o que chamou de estética da existência, uma postura diante da vida que implica a preocupação com a conduta e com o governo de si, de suas paixões e desejos, com o intuito de dar a sua trajetória individual a forma mais bela possível (FOUCAULT, 2014). O filósofo mapeia o desenvolvimento de tal prática de si na Antiguidade, ao longo da qual formou-se uma ética pagã austera, concernente às práticas sexuais e aos códigos morais. Apesar da rigidez dos códigos e princípios que Foucault investiga e que surgiram nesse período histórico, o autor identifica um questionamento vivo das maneiras de conduzir a conduta, de modo a alcançar a honra e o respeito dos outros. Trata-se de reflexões ainda não engessadas nos dogmas da religião católica e nas suas obrigações de verdade que definiriam a moralidade sexual do Ocidente.

Conforme propõe Foucault, o retorno à essa ética pagã antiga não se justifica apenas pelo prazer de relembrar práticas e discursos perdidos na história. O momento histórico em que Foucault escreve sobre a estética da existência, os anos 1980, é o da reavaliação da década de 1960 e das conquistas dos movimentos de liberação sexual e de minorias:

Por muito tempo, alguns imaginaram que o rigor dos códigos sexuais, na forma como os conhecemos, era indispensável às sociedades ditas “capitalistas”. Ora, a supressão dos códigos (morais e sexuais) e o deslocamento das interdições foram, sem dúvida, realizados com mais facilidade do que se acreditava [...] e se formulou novamente o problema de uma ética como forma a ser dada à sua conduta e à sua vida. (FOUCAULT, 2014, p.241).

A estética da existência é fruto de uma ética, que Foucault define como prática refletida da liberdade. Em estudos anteriores sobre as sociedades modernas e suas instituições religiosas, pedagógicas, médicas e psiquiátricas, o filósofo afirma predominarem modelos de subjetivação nos quais as técnicas de individuação assumem formas coercitivas e de sujeição, uma vez que submetem os sujeitos a interdições, controles e obrigações de verdade (FOUCAULT, 2014, p.259). Nas civilizações grega e

romana, o autor verifica a presença de modelos fundamentalmente distintos, as práticas de si, que implicam relações mais abertas e autônomas com a verdade.

No contexto contemporâneo, Foucault assinala um deslocamento, uma ruptura com as práticas coercitivas da modernidade, rumo a possibilidades de abertura a novos modelos de subjetivação. A abertura consiste, de fato, em formular práticas de si e de autoformação do sujeito, que jamais poderão ser idênticas àquelas existentes na Antiguidade, mas que se aproximam delas na medida em que dariam liberdade ao sujeito para que ele pudesse exercer “um exercício de si sobre si mesmo, através do qual se procura se elaborar, se transformar e atingir um certo modo de ser” (FOUCAULT, 2014, p.259). Foucault reconhece a importância dos movimentos de liberação sexual da década de 1960, mas assinala que a problemática da sexualidade não se esgota nas práticas de liberação. Na verdade, a liberdade está entrelaçada ao problema ético de sua prática: como ser livre? Como dispor da liberdade que se conquistou? Para o filósofo, tais questões, amplamente discutidas na Antiguidade, ressurgem com força no contemporâneo.

Em *On The Road*, Sal, Carlo e Dean, enquanto representantes da geração *beat*, prenunciam a virada hedonista, a busca por prazeres e pela realização de si que caracterizariam a sociedade contemporânea e seriam apropriados como bandeiras de diferentes manifestações da década de 1960 (TAYLOR, 2007). Ao longo do filme, contudo, Sal e Carlo desenvolvem um certo ceticismo e uma criticidade quanto às possibilidades de experimentação oferecidas pela estrada, espaço de libertação específico de sua geração e que permite antecipar as experiências lisérgicas da década seguinte. A postura crítica dos personagens deve-se, em parte, ao comportamento de Dean, cujo egoísmo impossibilita qualquer afeto duradouro e cujo comportamento encarna o individualismo exacerbado que definiria a subjetividade contemporânea, orientada para o gozo e para indulgências hedônicas (MELMAN, 2008). Não é por acaso que Carlo anuncia o trágico destino de Dean: “Dias de ira se aproximam, meus amigos. Esse barato de agora é uma miragem. Vão todos voar para a Costa Oeste e se estatelar na chegada” (*On The Road*, 2012, 64’).

Sal e Carlo antecipam não apenas as experimentações que se ampliam e adquirem visibilidade na década que marcaria a transição da modernidade para a contemporaneidade, mas também a criticidade quanto às próprias conquistas das rupturas históricas. Os personagens desenvolvem uma consciência crítica quanto aos significados dessas experiências libertadoras. Nessa perspectiva, cultivam um questionamento constante, por

vezes lírico e trágico, no caso de Carlo, de suas existências. Tal reflexividade os aproxima do sujeito contemporâneo esboçado por Foucault, um sujeito que reflete sobre suas práticas de liberdade e que se empenha no cuidado de si, nas técnicas de individuação que o permitem elaborar suas vivências e aprimorar seus modos de ser. As heterotopias de *On The Road* possibilitam, portanto, a contestação tanto da vida medíocre pequeno-burguesa, quanto do próprio estatuto e valor dos contraespaços percorridos pelos personagens. Não se trata de escolher, de maneira excludente, entre uma ou outra forma de experiência, mas de colocar sempre em questão os sentidos atribuídos a cada uma e de avaliar as possibilidades de ser e estar no mundo que elas tornam disponíveis.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tanto Wenders, quanto Salles conservam o potencial transformador da viagem, que oferece oportunidades de retorno à pátria, no caso de Philip Winter; redenção da culpa, no caso de Travis; construção de comunidades de afetos entre estrangeiros, no caso de Paco e Alex; questionamento político e identificação com uma alteridade marginalizada e oprimida, no caso de Che; e experimentação lisérgica e descoberta dos “subterrâneos” da sociedade em que se vive, no caso de Sal. As jornadas são fundamentais para esses personagens, cujos conflitos internos ou desejos de conquistar outros espaços suscitam a necessidade de se colocar em movimento.

Os conceitos de Deleuze, acerca do surgimento de uma nova imagem cinematográfica na segunda metade do século XX, possibilitam compreender as operações de distensão do tempo que Wenders engendra em seus filmes. O esfacelamento das situações sensório-motoras clássicas conduzem Philip Winter a uma perambulação por espaços quaisquer, lugares que pouco contribuem para introduzir alguma ação na narrativa. A análise de Peter Buchka, porém, sugere que os espaços das narrativas de Wenders têm, de fato, valor, mas apenas na medida em que expressam a relação conturbada dos personagens e do próprio cineasta com a pátria. A frustração e o desenraizamento que se experimentam na nação são por vezes compensados pela aventura na estrada. Seria o caso de Wilhelm Meister, de *Falso movimento*, ou da protagonista de *A Letra Escarlate* (BUCHKA, 1987). Os personagens de Wenders parecem atormentados pelas tensões entre as possibilidades de viagem, de fuga e exílio, e a permanência ou retorno à nação. *Alice nas cidades* anula qualquer representação do estrangeiro como rota de escape libertadora, uma vez que a experiência da América é extremamente traumática para Winter.

Ao mal-estar e à melancolia dos protagonistas de Wenders, subjaz a problemática da herança nazista com a qual Wenders e outros cineastas de sua época, como Fassbinder e Herzog, teriam de lidar. O passado traumático, que não fora concretamente vivenciado por tais diretores, mas do qual seus pais e avós foram cúmplices, impediria qualquer representação da Alemanha como origem idealizada (BUCHKA, 1987). O hitlerismo provoca a ruptura com a tradição nacional e interdita qualquer pertencimento irrefletido ou conciliação despreocupada com a pátria. Em Wenders, tais questões jamais constituirão problemas concretos, jamais serão manifestadas verbal ou explicitamente pelos

personagens. Antes, traduzem-se num comportamento apático e num desconforto dos protagonistas.

Salles não será tão discreto a respeito das questões sociais que lhe despertam interesse. A viagem, em suas narrativas, é a jornada que leva até à pobreza e à marginalidade. Conforme propõe o crítico Marcos Strecker, o diretor utiliza seus personagens para articular questões individuais, como a busca introspectiva e a sensação de desenraizamento, a questões sociais, como as migrações, o exílio, a miséria (STRECKER, 2010). Esse aspecto de sua obra talvez seja causa e efeito da contribuição que os espaços percorridos por seus personagens têm para o desenvolvimento de suas narrativas. Não se trata de lugares quaisquer, mas de espaços que desempenham funções importantes para fazer avançar a intriga. Os espaços de Salles estão sempre oferecendo os elementos necessários para a criação de novas situações dramáticas: encontros entre personagens, fugas, novas viagens, confrontos com oprimidos e pobres que geram reflexões e ações concretas. Todos esses acontecimentos impedem que a narrativa se dissolva em momentos de distensão da temporalidade, também presentes nos filmes do diretor brasileiro, embora não recebam o valor e a ênfase que Wenders lhes atribui.

As narrativas de Salles são constantemente perturbadas por eventos que se produzem nesses espaços, o que lhes aproxima de estruturas mais clássicas, na medida em que a história não se perde numa temporalidade distendida. Tais eventos fogem ao ordinário da vida que se costumava levar, em contraste com os tempos mortos da banalidade cotidiana, explorados por Wenders. A diferença que os espaços introduzem na existência dos protagonistas de Salles permite aproximar tais lugares das heterotopias conceituadas por Foucault (FOUCAULT, 2013). Nesses espaços outros, são possíveis experiências fundamentalmente distintas, que permitem contestar e reavaliar todos os espaços aos quais se estava habituado.

Em Wenders, constata-se uma subjetividade desenraizada, que não encontra acolhimento em espaço algum e perambula à procura de um sentido perdido ou experiência reveladora que nunca chega de forma explícita. O desvio seria *Paris, Texas* e os filmes posteriores, onde a dimensão da culpa e dos sentimentos preencheria o vazio existencial e substituiria a melancolia e a apatia por possibilidades de redenção (BUCHKA, 1987, p.140). Em Salles, encontram-se sujeitos constantemente sensibilizados pelos espaços que são atravessados e que reordenam sua percepção do mundo e seus afetos. Na obra de Wenders, não será possível estar sensível aos espaços (da pátria) da mesma maneira.

As relações entre viagem e subjetividade no cinema permitem múltiplas associações teóricas, das quais o presente trabalho constitui um exemplo de análise e investigação. Outras elaborações conceituais são possíveis e poderiam partir de questões colocadas pelo próprio Deleuze ao longo de sua obra, para além de seus estudos sobre cinema.

O conceito de “acontecimento”, desenvolvido pelo filósofo, poderia ser aproximado à experiência da viagem. As jornadas aqui analisadas são, de fato, ocasiões para devires dos personagens que poderiam ser identificados ao tornar-se outro associado ao “acontecimento”. Em Deleuze, o “acontecimento” não se separa da concepção que o filósofo desenvolve acerca do tempo, de sua passagem e suas rupturas (ZOURABICHVILI, 1996).

Para o filósofo, o “acontecimento” implica uma suspensão das dimensões de tempo habitadas pelo sujeito, dos “hábitos” que constituem a existência de cada indivíduo e que são formados a partir da contração e conservação de elementos que sobrevivem ao indivíduo. Os “hábitos” definem um modo temporal no qual o presente tem o primado e através do qual a vida se organiza em pretensões de repetição e perpetuidade (ZOURABICHVILI, 1996). É importante ressaltar que, para Deleuze, o presente não tem o aspecto de uma linha única, que se sustentaria por um único “hábito”. Inversamente, o presente é múltiplo, definido pela sobreposição de diferentes ciclos e alternâncias.

O “acontecimento” seria o deslocamento entre dimensões heterogêneas e inconciliáveis do tempo. Algo acomete o sujeito, que deixa de contrair os elementos que constituíam seus “hábitos”. As linhas de tempo sobre as quais se vivia são interrompidas e o indivíduo se vê em posse de uma nova sensibilidade, capaz de contemplar e apreender novas relações entre os elementos que constituem a realidade. Nesse movimento de abandono dos presentes em que se vivia e abertura para outras diferenças de tempo, há devir e transformação do sujeito, que não é mais o mesmo após passar por um “acontecimento” (ZOURABICHVILI, 1996).

Para Deleuze, a passagem do tempo não pode ser concebida apenas em termos de sucessão, pois o deslocamento de uma dimensão a outra envolve uma potencialização, um aumento constante das dimensões: “...à imagem tradicional do tempo como linha, sobre a qual vêm se justapor os presentes, substitui-se a ideia de um tempo que progride em

intensidade, por um aumento do número de suas dimensões” (ZOURABICHVILI, 1996, p.78)⁶.

No “acontecimento”, que seria a transição de uma dimensão à outra, ocorre uma sobreposição singular entre passado e futuro. O devir é dotado de uma simultaneidade característica, que faz coincidir o que está presente, mas já ultrapassado, e o que ainda não está presente, mas começa a se efetuar; ou então, o que ainda se é, mas já se deixa de ser, e o que se será, mas ainda não se é. E o tornar-se outro envolve uma mutação intensiva da existência, uma crise temporal da qual o sujeito não sai incólume, idêntico ao que ele era: “o acontecimento implica uma potencialização, uma ordenação da existência que fratura a duração aparentemente contínua em estágios heterogêneos e sem a qual não haveria passado” (ZOURABICHVILI, 1996, p.95-96)⁷.

Em termos genéricos, a experiência da viagem poderia ser identificada ao “acontecimento” ou definida como ocasião para o “acontecimento”. Uma viagem supõe distanciamento de uma origem e deslocamento rumo a um destino desconhecido ou já determinado. Ao afastar-se do presente em que se vive, o sujeito encontra, na jornada, a oportunidade para a suspensão da dimensão de tempo que habita, das repetições e contrações que ordenam sua vida. A viagem devolveria a sensibilidade ao sujeito, que percorre um caminho irremediável, onde novos elementos e novas relações de força seriam apreendidas, assinalando a passagem de uma dimensão de tempo a outra. Haveria, então, um deslocamento da sua individualidade entre dimensões heterogêneas. Uma jornada poderia, portanto, produzir um “acontecimento”, que reordena a subjetividade e amplia as possibilidades de ser e estar no mundo.

Em algumas das narrativas analisadas no presente trabalho, insinuam-se semelhanças entre as experiências dos personagens e o devir implicado no “acontecimento”. Ernesto, por exemplo, ao abandonar o universo familiar e universitário, contempla um continente castigado pela pobreza e pela injustiça. Ao final de sua viagem, sua compreensão da realidade que o cerca foi profundamente transformada e ele próprio

⁶ Tradução do autor. No original: “A l’image traditionnelle du temps comme ligne, sur laquelle viennent se juxtaposer les présents, se substitue l’idée d’un temps qui progresse en intensité, par une augmentation du nombre de ses dimensions.”

⁷ Tradução do autor. No original: “...l’événement implique une potentialisation, une ordination de l’existence qui fracture la durée apparemment continue en paliers hétérogènes, et sans laquelle il n’y aurait pas de passé.”

sabe que não voltará à vida pequeno-burguesa em Buenos Aires. Afinal, talvez somente um acontecimento pudesse provocar tamanha mudança. Uma passagem escrita em seu diário é sintomática: “...esse vagar sem rumo por nossa América colossal me transformou mais do que pensava. Não sou mais o mesmo. Pelo menos, não sou mais o mesmo por dentro” (*Diários de Motocicleta*, 2004, 114’). O caso ilustra o potencial das pesquisas que caminharem na direção do “acontecimento”.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUCHKA, Peter. *Olhos não se compram: Wim Wenders e seus filmes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

DEFERT, Daniel. “Heterotopia”: tribulações de um conceito entre Veneza, Berlim e Los Angeles. In: FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

DELEUZE, Gilles. *Cinema I: A Imagem-Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Cinema II: A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos, volume V: ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

_____. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

IANNI, Octavio. *Enigmas da Modernidade-Mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

KEROUAC, Jack. *On the road – pé na estrada*. Porto Alegre: L&PM, 2004.

LADERMAN, David. *Driving visions: exploring the road movie*. Austin: University of Texas Press, 2002.

MELMAN, Charles. *O Homem sem Gravidade: gozar a qualquer preço*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.

PAIVA, Samuel. *Gêneses do gênero road movie. Significação – Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, n. 36, p. 35-53, 2011.

PINHO, Alexandra. *Em busca de abrigo: o exílio em Terra Estrangeira, de Walter Salles e Daniela Thomas. Navegações – Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa*, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 88-93, jan./jun. 2012.

STRECKER, Marcos. *Na estrada: o cinema de Walter Salles*. São Paulo: Publifolha, 2010.

TAYLOR, Charles. *A secular age*. Cambridge (MA): The Belknap Press of Harvard University Press, 2007.

ZOURABICHVILI, François. *Deleuze: Une philosophie de l'événement*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.

FILMOGRAFIA

THE WILD ONE. Direção: Laslo Benedek. Produção: Stanley Kramer. Estados Unidos: Stanley Kramer Productions, 1954. 1 DVD (76 min.), P&B. Título original: The Wild One.

THE WILD ANGELS. Direção: Roger Corman. Produção: Samuel Z. Arkoff, Roger Corman e James H. Nicholson. Estados Unidos: American International Pictures (AIP), 1966. 1 DVD (93 min.), NTSC, color. Título original: The Wild Angels.

BONNIE AND CLYDE. Direção: Arthur Penn. Produção: Warren Beatty. Estados Unidos: Warner Brothers/Seven Arts; Tatira-Hiller Productions, 1967. 1 DVD (111 min.), NTSC, color. Título original: Bonnie and Clyde.

EASY RIDER. Direção: Dennis Hopper. Produção: Peter Fonda, William Hayward, Bert Schneider e Bob Rafelson. Estados Unidos: Columbia Pictures Corporation; Pando Company Inc.; Raybert Productions, 1969. 1 DVD (95 min.), NTSC, color. Título original: Easy Rider.

A LETRA ESCARLATE. Direção: Wim Wenders. Produção: Volker Canaris, Peter Schamoni e Joachim Von Mengershausen. Alemanha: Filmverlag der Autoren; Westdeutscher Rundfunk; Wim Wenders Stiftung; Elias Querejeta Producciones Cinematográficas, 1972. 1 DVD (90 min.), NTSC, color. Título original: Der scharlachrote Buchstabe.

ALICE NAS CIDADES. Direção: Wim Wenders. Produção: Wim Wenders. Alemanha: Produktion Filmverlag der Autoren, 1974. 1 DVD (112 min.), P&B. Título original: Alice in den Städten.

FALSO MOVIMENTO. Direção: Wim Wenders. Produção: Bernd Eichinger, Peter Genée e Joachim Von Mengershausen. Alemanha: Albatros Produktion, Solaris Film; Westdeutscher Rundfunk; Wim Wenders Stiftung, 1975. 1 DVD (103 min.), NTSC, color. Título original: Falsche Bewegung.

NO DECORRER DO TEMPO. Direção: Wim Wenders. Produção: Michael Wiedemann. Alemanha: Wim Wenders Produktion, 1976. 1 DVD (176 min.), P&B. Título original: Im Lauf Der Zeit.

PARIS, TEXAS. Direção: Wim Wenders. Produção: Don Guest. Estados Unidos: Road Movies/Argos Films, 1984. 1 DVD (140 min.), NTSC, color. Título original: Paris, Texas.

TERRA ESTRANGEIRA. Direção: Walter Salles e Daniela Thomas. Produção: António da Cunha Telles. Brasil/Portugal: VídeoFilmes, 1996. 1 DVD (110 min.), P&B. Título original: Terra Estrangeira.

DIÁRIOS DE MOTOCICLETA. Direção: Walter Salles. Produção: Michael Nozik, Edgard Tenenbaum e Karen Tenkhoff. Argentina/Outros: South Fork Pictures; Tu Vas Voir Productions, 2004. 1 DVD (126 min.), NTSC, color. Título original: Diários de Motocicleta.

NA ESTRADA. Direção: Walter Salles. Produção: Rebecca Yeldham, Roman Coppola, Nathanael Karmitz e Charles Gillbert. Estados Unidos: Jerry Leider Company; Vanguard Films; Film4; France 2 Cinema, 2012. 1 DVD (139 min.), NTSC, color. Título original: On the road.