

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

RODRIGO CORRÊA DA FONSECA

**A CONSTRUÇÃO DE UM ESPAÇO EDÊNICO NO
LONGA-METRAGEM *ME CHAME PELO SEU NOME***

UNIVERSIDADE
FEDERAL
FLUMINENSE

Niterói, Rio de Janeiro
2022

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

RODRIGO CORRÊA DA FONSECA

A CONSTRUÇÃO DE UM ESPAÇO EDÊNICO NO
LONGA-METRAGEM *ME CHAME PELO SEU NOME*

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Cinema e Audiovisual, linha de
pesquisa Narrativas e Estéticas, da
Universidade Federal Fluminense,
como exigência parcial para
obtenção do título Mestre em
Cinema e Audiovisual.

Orientadora: Profa. Dra. India Mara
Martins

Niterói, Rio de Janeiro
2022

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

F676c Fonseca, Rodrigo Corrêa da
A construção de um Espaço edênico no longa-metragem "Me
chame pelo seu nome" / Rodrigo Corrêa da Fonseca ; India Mara
Martins, orientadora. Niterói, 2022.
141 f. : il.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Niterói, 2022.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCine.2022.m.13097960767>

1. Cinema. 2. Espaço cinematográfico. 3. Produção de
Presença. 4. Produção intelectual. I. Martins, India Mara,
orientadora. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de
Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD -



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PFGCINE UFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de defesa do mestrando **RODRIGO CORRÊA DA FONSECA**, na forma em que se segue:

Aos 30 dias do mês de maio de dois mil e vinte e dois, às 10:00 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, a Rua Alexandre Moura, nº 8, Bloco A, São Domingos – Niterói/RJ (banca formada por videoconferência), instalou-se a banca examinadora da defesa de mestrado em Cinema e Audiovisual de **RODRIGO CORRÊA DA FONSECA** formada pelos seguintes professores doutores: India Mara Martins (Orientadora-UFF), Mariana Baltar Freire (UFF), Erly Milton Vieira Jr. (UFES). Abertos os trabalhos, a presidente da banca passou a palavra ao aluno para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: **A construção de um Espaço Edênico no longa-metragem “Me chame pelo seu nome”**. Feita a exposição, a presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem o aluno, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

A banca destaca a originalidade da abordagem, a qualidade do texto e a síntese teórica alcançada pelo trabalho. Neste aspecto, a banca também observa a retomada da teoria como força para conduzir a análise fílmica. O trabalho desperta questionamentos para além do tema da dissertação e evidencia novas perspectivas para a pesquisa a partir de um novo regime analítico.

Assim, a banca considerou o aluno APROVADO (X) NÃO APROVADO ().

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, India Mara Martins, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

Prof.^a Dr.^a India Mara Martins (Orientadora - UFF)

Assinado de forma digital por Mariana
Baltar Freire
marianabaltar@id.uff.br:90499905415
Dados: 2022.05.31 17:24:30 -03'00'

Prof.^a Dr.^a Mariana Baltar Freire (UFF)

Prof. Dr. Erly Milton Vieira Jr. (UFES)

À Sara Cezário Corrêa, minha mãe, que, em sua simplicidade, me ensinou o amor aos filmes.

Agradecimentos

Agradeço à minha mãe, Sara, cujo amor incondicional é meu horizonte e alicerce.

Agradeço a minha irmã, Esthér, pela nem sempre empolgada, mas sempre disponível, escuta de minhas ideias repentinas.

Agradeço à minha orientadora, India Mara Martins, pelas trocas e pela paciência, aos professores da banca de qualificação, Mariana Baltar e Maurício de Bragança, pelas importantes contribuições a minha pesquisa, e ao Erly Vieira Jr pela graciosa prontidão em aceitar ser parte da banca de defesa e me ajudar com suas ideias.

Agradeço aos meus amigos de antes e de agora, especialmente Mariana, que já tendo encarado um mestrado antes, me emprestou ouvidos em diversos momentos. E, também, à Gysele, pelo olhar de incentivo, pelos empurrões nem sempre certos, mas sempre bem intencionados, e por ter-me sempre em uma grandiosa estima que tanto me faz querer poder ser mais. Não posso esquecer também de minha amiga Tereza, cujo carinho e atenção não me deixam esquecer o que é uma amizade.

A possibilidade de escrever um trabalho como este começa lá atrás, mesmo antes de aprender como se escrevem as palavras: agradeço às minhas avós, Elisa e Ana, e aos meus avôs, Altair e José, por uma infância cheia de afeto, imaginação, pés no chão de terra, goiabeira no quintal, saladas de tomate e idas à praia. Ali descobri a poesia do mundo.

A possibilidade de escrever um trabalho como este começa lá atrás, também em minhas idas à escola: agradeço aos meus professores das escolas públicas por onde passei no bairro onde cresci, Porto Novo, a Escola Municipal Maria Dias e o Colégio Estadual Capitão Oswaldo Ornellas, representados na figura de minha professora da primeira série, Janaína, que sempre me tratou com carinho, delicadeza, e acima de tudo, dignidade.

Correndo o risco de esbarrar em certa demagogia e em algum sentimentalismo, encerro dizendo: poucos espaços são facilmente ofertados ao filho de uma empregada doméstica, criado sem muitos recursos. Os estudos em cinema não são um desses espaços. Mas a educação feita por professores que encaram a profissão com ética oferecendo aos alunos dignidade me foi o caminho para poder desejar e estar no lugar de meu desejo. Obrigado.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo investigar a construção de um *Espaço edênico* na adaptação cinematográfica do romance *Me chame pelo seu nome* (2012), dirigida pelo cineasta italiano Luca Guadagnino. Situamos nosso trabalho dentro do campo dos estudos de presença, muito difundidos pelo filósofo alemão Hans Ulrich Gumbrecht como uma alternativa às práticas hermenêuticas tão comuns nas Humanidades. Assim, buscamos pensar o espaço no cinema enquanto uma experiência sinestésica que envolve o corpo do espectador no contato com o filme. Desse modo, o que aqui buscamos chamar de *Espaço edênico* apresenta-se como uma zona de liberdade, fruição e proteção em que um contato mais “pele a pele” com o mundo é ofertado ao espectador no espaço-tempo do filme. Incluímos, em nossa pesquisa, alguns comentários sobre a poética de Sophia de Mello Breyner Andresen, escritora portuguesa do século passado, como modo de ampliar a discussão sobre o conceito de *Espaço edênico* aqui apresentado.

Palavras-chave: presença, espaço, corpo, materialidade, poesia.

ABSTRACT

This study investigates the existence of what we have decided to name an *Edenic space* in the 2017 film adaptation of the novel *Call me by your name*, directed by the Italian filmmaker Luca Guadagnino. We align ourselves with the ideas of Hans Ulrich Gumbrecht, a German philosopher, about the studies of *production of presence* as an alternative to the hermeneutical practices of trying to find deep meanings in works of art. Thus, we seek to discuss and understand the cinematic space in the guise of a synesthetic experience that seems to surround people's bodies and exercises a physical influence upon them. Therefore, the edenic space presents itself as a zone of freedom, fruition and protection that the audiences will experience not only in their mind but with their full bodies as some sort of intimate connection to the world. Moreover, in order to expand the notion of what the edenic space is, we decide to include a chapter on the poetics of Sophia de Mello Breyner Andresen.

Keywords: cinematic space, presence, poetry, body.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Elio observa Oliver em <i>Me chame pelo seu nome</i>	53
Figura 2 - Ennis toma banho enquanto Jack desvia o olhar em <i>O segredo de Brokeback Mountain</i>	53
Figura 3 - Jonathan e seu olhar escondido em <i>Eternal Summer</i>	54
Figura 4 - Joseph tenta atrair o olhar de Jonathan em <i>Eternal Summer</i>	55
Figura 5 - Daniel desvia o olhar enquanto Sarah tira o vestido em <i>Deserto Particular</i>	56
Figura 6 - Daniel e seu olhar resistente em <i>Deserto Particular</i>	56
Figura 7 - Dois exemplos de um não-olhar em <i>God's own country</i>	57
Figuras 8 e 9 - Exemplo de olhar que representa o social no melodrama clássico em <i>Tudo o que o céu permite</i>	60
Figura 10 - Joe Aguirre e seu olhar condenatório em <i>O segredo de Brokeback Mountain</i>	61
Figura 11 - Cédric percebe-se visto pela irmã de Mathieu em <i>Primeiro verão</i>	62
Figuras 12 e 13 - Um olhar surpreende Maurice e Clive em um momento de afeto em <i>Maurice</i>	63
Figuras 14 e 15 - Lorde Risley ousa lançar um olhar sobre outro rapaz e é preso em <i>Maurice</i>	63
Figura 16 - Mario e Leon trocam afeto e, sem perceberem, são vistos por alguém em <i>Mario</i>	65
Figuras 17 e 18 - Zena evita o toque de Ziki por medo de ser vista e retira-se da celebração religiosa em que se encontram em <i>Rafiki</i>	66
Figuras 19 - Sócrates e Maicon escondem-se para beijarem-se mas são surpreendidos por três homens em <i>Sócrates</i>	68
Figura 20 - Annella observa a interação entre Elio e Oliver em <i>Me chame pelo seu nome</i>	71
Figura 21 - Annella observa Elio a partir da saída de Oliver em <i>Me chame pelo seu nome</i>	71
Figura 22 - Annella em dois momentos de afeto junto a seu filho Elio em <i>Me chame pelo seu nome</i>	73
Figura 23 - Primeiro-plano de um peixe recém pescado em <i>Me chame pelo seu nome</i>	
Figura 24 - Elio toca piano para Oliver em <i>Me chame pelo seu nome</i>	75
Figura 25 - Planos de diferentes partes da casa, e, depois, um plano de Elio ao piano em <i>Me chame pelo seu nome</i>	81
Figura 26 - Primeiro plano de um ovo mollet sendo quebrado em <i>Me chame pelo seu nome</i>	83
Figura 27 - Oliver toca os lábios de uma escultura e depois replica o gesto em Elio...83	
Figura 28 - Um corte entre o espaço externo e interno da casa mostram a saída de um volume de vazio para cheio em <i>Me chame pelo seu nome</i>	84
Figura 29 - Movimento de vazio a cheio dentro de um mesmo plano em <i>Me chame pelo seu nome</i>	94

Figura 30 - Outra vez uma alternância entre volumes de vazio e cheio em <i>Me chame pelo seu nome</i>	95
Figura 31 - Alternância entre os volumes de vazio e cheio acompanham a dinâmica do diálogo dos personagens em <i>Me chame pelo seu nome</i>	95

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 ESPAÇO, CORPO E SENSORIALIDADE NO CINEMA.....	14
1.1 Os estudo de presença.....	14
1.2 O corpo e o cinema dos primeiros anos.....	17
1.3 O emergir do cinema narrativo: o corpo no espaço.....	23
1.4 Algumas perspectivas sobre o espaço no cinema.....	29
1.5 Alguns vislumbres de uma outra teoria: O pensamento de Hugo Munsterberg.....	31
1.6 Perspectivas teóricas: o sensorial no cinema.....	35
1.7 <i>Stimmung</i> : o espaço como atmosfera.....	40
1.8 <i>A imagem-espaço</i> de Antoine Gaudin.....	43
1.9 Um espaço <i>edênico</i>	44
2 O OLHAR E A CONSTRUÇÃO DO <i>ESPAÇO EDÊNICO</i>: UM MUNDO A SENTIR.....	49
3 PAISAGEM SONORA E <i>ESPAÇO EDÊNICO</i>: UM TEMPO A SENTIR.....	85
4 UM OUTRO <i>ESPAÇO EDÊNICO</i>: SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN, POETA DA <i>PRESENÇA</i>	105
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	128
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	136
FILMOGRAFIA DA PESQUISA.....	141

INTRODUÇÃO

Início o presente trabalho a partir de dois versos que dizem: “A civilização em que estamos é tão errada que / Nela o pensamento se desligou da mão”. (ANDRESEN, 2018 p. 278). Esses versos da poeta Sophia de Mello Breyner Andresen, escritora portuguesa de vasta publicação no último século, conversam, de certa maneira, com esses outros versos, de Adélia Prado, poeta mineira:

(...)
 Sei agora, a duras penas,
 por que os santos levitam.
 Sem o corpo a alma de um homem não goza.
 Por isto Cristo sofreu no corpo a sua paixão.
 adoro Cristo na cruz.
 (PRADO, 2015 p. 259)

Em seu poema acima citado, *O Rei de Ítaca*, Sophia descreve um rei, Ulisses, que tinha prazer em ter feito, com suas mãos, o barco que ele, também com suas próprias mãos, conduzia, por não sentir-se, de certo modo, importante ou poderoso demais para empregar seu tempo em trabalhos manuais. A partir de seu amor por um tolo rapaz chamado Jonathan, que não lhe corresponde o sentimento a altura e a faz confusa, Adélia, no poema *A terceira via*, também supracitado, parece chegar a conclusão de que o amor, esse sentimento tantas vezes associado aos elevados espaços da alma, parece sempre exigir uma concretude que é a materialidade do corpo: sem ele “a alma de um homem não goza”. Porque sua poesia é permeada de imagens bíblicas, Adélia evoca a imagem do Cristo da paixão, o Deus em espírito que desce dos céus materializando-se em forma humana, sofrendo “no corpo a sua paixão”, pois, se sem o corpo a alma de um homem não goza, também sem um corpo, Deus, que é espírito, não pode sofrer, e, assim, sem o sofrimento de sua paixão, não pode redimir os homens de seus pecados.

Essa imagem do Deus que desce à terra, e, por assim dizer, despe-se de uma constituição unicamente espiritual para habitar o mundo dos homens, no corpo e pelo corpo, costuma carregar, mesmo no senso comum, algo de humildade. Não por acaso: as palavras *humano* e *humildade* tocam-se etimologicamente uma vez que derivam, ambas, de uma mesma palavra em latim, *humus*, que é *terra* - diz respeito às coisas terrestres, em oposição aquilo que é divino, aquilo ou aqueles que habitam os mais altos céus. O Deus que faz-se humano é humilde por descer ao corpo: amar, viver, sofrer e morrer como homem, no corpo.

Vindo de *humus*, etimologicamente, humilde quer dizer isto: ¹baixo, rente com a terra. Curiosamente, a palavra *Humanidades*, assim, no plural, vem do latim *humanitate*, que possui outro significado etimológico: não relaciona-se com a terra, com o corpo, mas com o espírito. *Humaniores litterae*: para os antigos, a cultura literária tornava o homem mais humano. Mais humano: mais próximo das coisas do corpo ou das coisas do espírito?

As Humanidades que, segundo Hans Ulrich Gumbrecht, filósofo alemão bastante traduzido no Brasil, parecem, de certo modo, mais interessadas nas “coisas do céu”, do espírito, da alma, da racionalidade, do pensamento: daquilo que está além do físico, do material, do corpo. Para o autor, retomando os versos de Sophia, vivemos em uma cultura, de certo modo, cansada, em que o pensamento dominou, de tal modo, a mão que a mão nada mais tem a tocar: pensamos e interpretamos exaustivamente o mundo, relegando a um papel secundário, ou ainda, muitas vezes inexistente, a materialidade das coisas deste mundo. Se falo, quase de modo homogêneo, de “coisas do céu”, do espírito, da alma, do pensamento e da racionalidade não é porque as entendo como inteiramente iguais, mas porque partilham algo: em peleja contra todas elas, o corpo sempre cairá enfraquecido. Para Gumbrecht, nossa cultura ocidental, enraizada em práticas hermenêuticas, venera, através de sua coleção de hábitos costumeiros, a metafísica, ou seja, aquilo que está além do físico, além do material: o racional, o pensamento, a interpretação, o sentido.

Dialoga, em certa medida, com Bachelard, em seus esforços de ruptura com as práticas culturais de índole cartesiana que deixam de lado a materialidade do mundo em suas sensações para deixar-se dominar pelo vício da ocularidade², pelo império da visão, considerada, por ele, a menos sensual das sensações. Ver o mundo como se o mundo fosse um panorama, uma imagem a ser decifrada: eis o modo de autorreferência do homem moderno que desligou-se do mundo enquanto *presença* para observá-lo à distância, instaurando o paradigma *sujeito/objeto* em que o mundo é um objeto a ser interpretado. O trabalho que aqui inicia-se é um esforço, num mundo exaustivamente hermenêutico, de aproximar-se do objeto artístico como a figura do Cristo da paixão: pés descalços no chão de

¹ Tomo aqui, como fonte de pesquisa, o *Dicionário etimológico resumido da língua portuguesa*, de Antenor Nascentes, e um dicionário etimológico online: origemdapalavra.com.br. *Humano*, do latim *humanus*, vem de duas outras palavras: *homo*, que é homem, e *humus*, que é terra. *Humildade* vem diretamente de *humus*, que é terra.

² Tomo essas reflexões não apenas da leitura de *A poética do Espaço*, do próprio Bachelard, mas, também, de um dos capítulos do livro *O Olhar*, organizado por Adauto Vieira, escrito por José Américo Motta Pessanha intitulado *Bachelard e Monet: o olho e a mão*. Além disso, centrais para o meu entendimento acerca das críticas de Bachelard a centralidade do olho em nossa cultura ocidental e da ausência de uma presença mais intensa da materialidade do mundo no pensamento humano, são as explanações acerca da obra de bachelard presentes no livro *A poética de Gaston Bachelard: mergulho na imaginação* (BULCÃO et al., 2021).

terra. Ou como o Ulisses de Sophia: mão criadora que tem prazer de criar porque tem o prazer de tocar o mundo em suas formas e texturas. Ou seja, em sua materialidade.

Desviando-se das práticas hermenêuticas geralmente encaradas em sua centralidade, e aproximando-se do objeto de estudo artístico enquanto materialidade e presença, eis a hipótese central deste trabalho: a existência de um *Espaço edênico* no longa-metragem *Me chame pelo seu nome* (2017). filme dirigido pelo cineasta italiano Luca Guadagnino, e que conta a história de um amor de verão entre dois rapazes em uma pequena cidade da Itália. Elio, dezessete anos, apaixona-se por Oliver, de vinte e quatro anos, quando esse vem à casa de verão de sua família passar seis semanas, tendo como motivo central um trabalho de orientação junto do pai de Elio, um professor acadêmico. Centrando-se ao redor da descoberta de um desejo homoafetivo, o filme despe-se de um grande arco narrativo, abrindo mão de grandes intrigas, conflitos e acontecimentos, concentrando-se em pôr em tela, momentos quase banais da vida diária nas semanas das férias. Intenciono mostrar como ao despir-se de um grande arco narrativo, o filme oferece ao espectador mais do que uma história a se acompanhar, mas um mundo de sensações a ser habitado durante o espaço-tempo do filme. Em outras palavras, um *Espaço edênico*: espaço de liberdade, fruição, sem intrigas, em que um contato mais íntimo com o mundo, e as coisas desse mundo, pelo corpo, é possível.

Para tanto, busco pensar o longa-metragem em questão como próximo à uma estética de fluxo (OLIVEIRA JR, 2013) e a um realismo sensório (VIEIRA JR, 2020), situando minha noção de espaço em consonância com as ideias de autores que pensam o cinema a partir do corpo, ou seja, como uma experiência sensível. Desse modo, as noções de Gumbrecht acerca da produção de presença, e os desdobramentos de sua ideia central - com as noções de *Stimmung* e *epifania* - não apenas aparecerão com frequência nesse trabalho, mas funcionarão, como sua base e espinha dorsal.

Para Gumbrecht, e em linhas gerais, numa cultura em que os indivíduos encontram-se cansados da constante interpretação, da inescapável presença da hermenêutica, a experiência estética surge como um modo de escapar aos hábitos comuns do dia-a-dia e experienciar um contato mais próximo desse mundo através da *presença*. Em outras palavras, durante o espaço-tempo da experiência estética, ao indivíduo é ofertado um momento alheio ao *Erkenntnis* - intensa produção de sentido - e uma abertura ao *Gelassenheit* através da *presença* - momento em que o indivíduo não é excêntrico ao mundo dos objetos, mas a ele está unido. Tal noção, melhor desenvolvida nos capítulos centrais do trabalho, nos é salvação e ruína. Por um lado, parece, com intensa perfeição, dar conta de sustentar a noção de Espaço

edênico que buscaremos desenvolver ao longo deste trabalho, por outro, nos impõe uma questão da qual não poderemos fugir: se toda experiência estética devolve ao homem algo de sua conexão material com o mundo, o que faz de *Me chame pelo seu nome*, uma experiência estética um pouco mais específica? Reformulo a pergunta: toda experiência estética é um *Espaço edênico*? Talvez haja uma interessante resposta para essa pergunta, mas é preciso que percorramos um caminho até que cheguemos a ela.

Há, aqui, uma outra questão que se impõe e cuja raiz é menos um problema teórico, mas uma intuição. Permitam-me uma confissão: desde o primeiro contato com o longa-metragem que aqui busco examinar, penso tratar-se de um filme sobre o tempo e a finitude dos encontros. *Me chame pelo seu nome* aborda como tema a inescapabilidade do tempo: não por acaso, ao final do filme, há um monólogo em que um dos personagens, o pai de Elio, discorre, de modo bastante claro, sobre uma infelicidade natural que deve ser abraçada quando o tempo cai soberano sobre os encontros impondo-lhes um fim. Eis a minha intuição que diz: parece haver algo em *Me chame pelo seu nome* que fala também sobre o tempo não apenas como tema, mas em sua materialidade, dizendo ao nosso corpo sobre a finitude dos encontros antes mesmo de dizê-lo à nossa mente e pensamento. Quando falamos em *presença* e *stimmung*, que é uma sensação física a nos envolver, minha intuição vira um problema metodológico: como fazer de uma *sensação* um objeto de análise? Tentarei responder essa pergunta não com uma resposta propriamente dita, mas com o caminho que trilho para tentar responder esta outra pergunta: o *Espaço edênico* carrega em si algo sobre a finitude dos encontros?

No primeiro capítulo, trato de pensar certas relações entre cinema e corpo, corpo e espaço, cinema e espaço para que, então, partindo de certas visões mais tradicionais de espaço, possa, levando em conta as ideias de Gumbrecht acerca de produção de presença e, também, seu conceito de *Stimmung*, elaborar um conceito de espaço sensível, experimentado fisicamente pelo espectador durante o tempo do filme. Trato, ainda, no capítulo, de elaborar um pouco mais a noção de éden quando aponto a existência de um *Espaço edênico* a partir do contato com o longa em questão. Em certa medida, o primeiro capítulo será um desenvolvimento teórico-metodológico a servir de base para as discussões dos capítulos centrais da dissertação: os capítulos 2 e 3.

No segundo capítulo, ocupei-me, em um primeiro momento, de discorrer sobre como o filme *Me chame pelo seu nome* parece ser construído em torno do olhar de seu protagonista, ao invés de erigir-se com um cinema de grandes acontecimentos. Na sequência, busquei inserir o longa-metragem em questão numa tradição de filmes com temática *queer* que, de

alguma maneira, também constróem-se em torno do olhar de seus protagonistas, pois é através do olhar que o desejo, geralmente tema central desses filmes, revela-se. Além disso, busquei apontar a presença de um olhar herdado do melodrama clássico que, geralmente constrange e inibe o desejo homoafetivo, funcionando, geralmente, como o fator disruptivo desses filmes, fazendo a história acontecer. Falo dessas questões não como forma de descrever nosso objeto de estudo, mas como uma maneira de demonstrar um distanciamento: por não construir-se em torno de um grande arco narrativo, por distanciar-se desses modos de construir-se enquanto filme, *Me chame pelo seu nome* privilegia uma mise en scene que oferece ao espectador um mundo derramado em sensualidade, dotado de uma *presença* das coisas.

No terceiro capítulo, ainda tendo por base teórica o pensamento de Gumbrecht, principalmente sua noção de epifania, trago para a discussão sobre a construção de um Espaço edênico as noções de Murray Schafer, um professor de música canadense, sobre paisagem sonora e a noção de imagem-espço do pensador francês Antoine Gaudin. Busco, ainda, demonstrar, principalmente através da noção de epifania, que o Espaço edênico, para além de ser uma questão espacial, parece dizer, também, algo sobre o tempo.

Por fim, no último capítulo, que considero uma espécie de capítulo anexo à pesquisa central, abordo a poética de Sophia de Mello Breyner Andresen como modo de tentar pensar a presença de um Espaço edênico não apenas em outra obra artística para além do filme *Me chame pelo seu nome*, mas, também, em outros modos de arte, neste caso, a poesia. Não trata-se de comparar os dois objetos artísticos, mas de estender a uma outra obra a noção de *Espaço edênico*.

1. Espaço, Corpo e Sensorialidade no Cinema

Se o estudo que aqui se realiza tem como objetivo central discorrer acerca da construção de um *espaço edênico* no longa-metragem *Me chame pelo seu nome*, parece-nos inescapável a tarefa de debruçar-se sobre o que entendemos por *espaço* e a que nos referimos quando falamos em um caráter *edênico* desse mesmo espaço. Porque intencionamos pensar o espaço não como um elemento puramente narrativo, mas, também, e talvez principalmente, em sua relação com o espectador enquanto corpo sensível, trilhamos, neste primeiro capítulo, um caminho oscilante que buscará pensar as relações entre cinema e espaço, cinema e corpo, corpo e espaço em determinados momentos da ainda tão curta história do cinema.

Ancorados na noção de presença, buscaremos entender, ao menos através de alguns vislumbres, de que forma se dava a relação cinema-corpo-espaço no primeiro cinema, ou seja, no cinema dos primeiros anos, e, de que maneira essa relação modificou-se quando do aparecimento avassalador do modelo narrativo que relegou o espaço a função de auxiliar na contação de suas histórias e tratou o corpo - do espectador - como figura quase ausente da experiência cinematográfica. Depois de trazer algumas perspectivas teóricas sobre o espaço, ainda que construídas a partir de um ponto de vista narratológico, ocupamo-nos de trazer à discussão alguns autores que fogem ao paradigma intelectualista do cinema narrativo e buscam pensar a experiência fílmica através do corpo e da sensorialidade - Sobchack, Marks, Shaviro e Linda Williams. Além desses autores, retomaremos dois outros conceitos espaciais que podem nos auxiliar na construção de uma noção de *espaço* sensível: atmosfera - ou *stimmung*, em Gumbrecht - e imagem-espaço, do francês Antoine Gaudin. Por fim, debruçamo-nos por um instante sobre aquilo que aqui buscamos chamar de *edênico* ao pensar a experiência do longa-metragem “Me chame pelo seu nome” como uma experiência espacial.

1.1 Os estudos de *presença*

Em sua obra, *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*, o filósofo alemão Hans Ulrich Gumbrecht discorre acerca dos hábitos de estudo e pesquisa dentro das humanidades e aponta uma espécie de esgotamento oriundo de uma fixação

naquilo que o sentido, enquanto construção, pode oferecer. Nas palavras do autor, seu livro “desafia uma tradição largamente institucionalizada, segundo a qual a interpretação - ou seja, a identificação e/ou atribuição de sentido - é a prática nuclear, na verdade a única, das humanidades.” (GUMBRECHT, 2010, p. 22)

Porque a interpretação possui um caráter central e, muitas vezes, exclusivo no seio das Humanidades, e também da sociedade, oferecendo-se como único caminho de análise possível diante de um objeto artístico, por exemplo, observamos com muita frequência comentários elogiosos que caracterizam como “profundas” as boas observações acerca de um filme, um poema, ou um livro. A escolha lexical, muito comum nesses casos, que associa o “profundo” ao “bom”, automaticamente parece afirmar ser negativo aquilo que é superficial, ou seja, que não consegue ir além de uma primeira impressão causada por um fenômeno. É a partir desse exemplo que Gumbrecht irá aproximar a hermenêutica da metafísica, ao tomá-la ao pé da letra: aquilo que busca ir “além” (-meta) do “puramente material” (física).

De acordo com o filósofo alemão, esse modelo analítico - e essa forma de vida - tão exaustivamente empregada na modernidade está intrinsecamente associada a um modo específico de autorreferência que ganhou força no renascimento: quando o homem passa a perceber-se e entender-se enquanto sujeito observador do mundo, excêntrico a ele, não mais em comunhão com o mesmo. A partir dessa configuração de homem, que não vive no mundo, mas o observa, como à distância, a figura humana distancia-se cada vez mais do corpóreo para concentrar-se no aspecto intelectual de sua existência: são suas capacidades cognitivas que o fazem observador do mundo. Em outras palavras, sua mente, não o seu corpo. Eis, assim, o alicerce de uma mentalidade estritamente hermenêutica: para o homem moderno, excêntrico ao mundo, o mundo é uma superfície a ser interpretada.

Gumbrecht refere-se a este movimento como uma transição da “cosmologia medieval para o paradigma sujeito/objeto e para o campo hermenêutico como campo fundacional daquilo que chamamos “mundo moderno”” (Ibid, p.50). Diante do caráter avassalador da hermenêutica enquanto campo de práticas das Humanidades, aquilo que não está além da superfície, aquilo que não é o metafísico, ou seja, o que é puramente corpóreo, ou material, é relegado ao esquecimento e à desimportância. Como uma espécie de crítica a esse modelo, o teórico alemão propõe o conceito de *produção de presença*.

Parte, assim, deste raciocínio: se em toda interação entre os corpos há, por um lado, construção de sentido, também há, por outro, *produção de presença*. Essa, no entanto, como pode-se de imediato pensar, não refere-se a uma relação temporal, mas espacial entre os sujeitos. Um corpo está presente para o outro quando está acessível espacialmente - não há

presença sem tangibilidade. Como afirma o autor: “uma coisa presente deve ser tangível por mãos humanas - o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos. “ (ibid, p.13) Dessa maneira, pensar a produção de presença corresponde a pensar de que modo, por exemplo, um objeto artístico atua materialmente sobre os corpos dos sujeitos com os quais mantém contato. Como explica o professor Marcelo Jasmin, em sua introdução à edição brasileira do livro de Gumbrecht:

Presença refere-se, em primeiro lugar, às coisas que, estando à nossa frente, ocupam espaço, são tangíveis aos nossos corpos e não são apreensíveis, exclusiva e necessariamente, por uma relação de sentido. Uma ária de Mozart, o golpe do boxeador, um quadro de Edward Hopper, o passe do quarterback, a “pedalada” de Robinho são, não à toa, fenômenos privilegiados para uma análise da presença, daquilo que podemos experimentar, primordialmente, fora da linguagem. Mas isso não esgota a questão dos fenômenos relevantes, pois a linguagem pode ser, ela também, produtora de presença. O ritmo ou o volume de um poema, por exemplo, ativam os sentidos de um modo que não se deve confundir com a atividade hermenêutica que atribui significados culturais determinados ao que tal poesia diz, assim como a vibração das cordas de um violino atinge nossos corpos a despeito do que possamos interpretar acerca da melodia em execução. (ibid, p. 9)

Pensar a presença corresponde, assim, a um movimento de alçar a um lugar de protagonismo aquilo que há muito vinha sendo relegado a um lugar subalterno: o corpo. E também, se presença não diz respeito a uma relação temporal que se estabelece entre os corpos, mas aquilo que é tangível, ou seja, que está diante de nós, e que nos toca, pensar os efeitos de presença, sejam eles quais forem, será sempre, também, um pensamento acerca do espaço. Eis, assim, com o perdão da reiteração, os dois elementos centrais para qualquer elaboração acerca da presença: o *corpo* e o *espaço*.

Trato de discorrer mais profundamente ao fim do capítulo acerca daquilo que chamo de *espaço* quando me refiro à construção de um Espaço Edênico. Tomo, no entanto, a liberdade de adiantar isto: se penso o espaço dentro do campo dos estudos de presença é porque busco pensá-lo a partir do corpo do espectador em uma relação com um outro corpo que é aquele do filme. E se penso o espaço a partir do corpo, tomo-o enquanto um campo de forças em que, para além da ocorrência de algum *sentido*³, há, também, a convocação, junto ao espectador, de seus *sentidos*: o espaço como um campo sensual e sensorial que o sujeito habita e experiencia durante o tempo do filme.

Uma vez que o corpo apresenta-se como elemento fundamental de nossa discussão acerca do espaço, parece-nos imperativo, como forma de melhor descrevê-lo, que olhemos

³ aqui sinônimo de significação.

para trás, na breve história do cinema e de sua teoria, em busca de alguns modos de vista acerca do corpo e do espaço dentro do fazer e do viver cinematográfico.

1.2 O corpo e o cinema dos primeiros anos

Não se demora muito tempo sem que qualquer recém estudioso de cinema se depare com aquilo que parece ser seu mito de origem: na primeira exibição pública de *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1896), espectadores nervosos se agitaram, gritaram, buscaram esconder-se ou até mesmo fugir de seus lugares como que com medo de que o trem fantasmagórico da tela pudesse invadir a realidade e atingi-los. Não há meios, hoje, de averiguar a dimensão da verdade acerca dessa história tão frequentemente contada desde o nascimento desse modo artístico que hoje chamamos cinema. Ainda assim, mesmo que comprovada a falsidade dessa narrativa, essa imagem dos espectadores que fogem para longe da tela com medo de um impacto físico em seus corpos jamais perderia seu caráter de verdade, ao menos, simbólica.

O cinema dos primeiros anos, independentemente de qual terminologia seja empregada para defini-lo, apresenta-se como um cinema geralmente não-narrativo - ainda que se possa fazer esforços de perceber indícios de narrativa em alguns desses filmes -, com ênfase na mostraçã⁴ muito menos do que na contação de histórias. Comumente chamado de *Cinema de Atrações*, a partir dos estudos de Tom Gunning, os filmes dos primeiros anos de cinema constituíam-se de apresentações de mágica, filmes de perseguição, panorâmicas de paisagens e viagens de trem, por exemplo. Através de um intenso uso de recursos como cor, efeitos visuais, figuras grotescas, ou impressão de um acelerado movimento, os filmes do cinema de atrações buscavam, como o nome pode sugerir, atrair e prender a atenção dos espectadores por meio do choque, da surpresa, da angústia, do medo, da excitação e do maravilhamento. Em outras palavras, através de um engajamento corporal com aquilo que emergia na tela.

Não por acaso, num movimento contrário aquilo que tornaria-se a norma hegemônica do cinema narrativo tradicional - esconder qualquer traço que ameace destruir a ilusão de realidade -, nos filmes do primeiro cinema, encontramos atores que olham para a câmera como forma de direcionar-se ao espectador e, dessa maneira, engaja-lo naquilo que era exibido. Assim faziam os mágicos ao apresentarem seus truques ou os comediantes, por

⁴ Termo cunhado por Gaudreault para descrever os filmes do primeiro cinema.

exemplo, através de sorrisos maliciosos lançados aqueles que se colocavam diante da matéria fílmica. Ou ainda, de forma mais explicitamente sensual - no sentido de um apelo ao corpo e a sensorialidade -, em *The bride retires* (1902), um dos diversos exemplares de filmes eróticos da época, uma noiva despe-se de suas roupas enquanto seu recém marido, escondido, a observa. Ela não olha para o marido, mas, sim, para a câmera, ou seja, para o espectador, enquanto sorri, pisca os olhos, e tira suas roupas. Não trata-se, então, como podemos perceber, de uma experiência fílmica que convida o indivíduo a um ato de olhar à distância, mas, sim, de um convite à uma participação inteira, completa, que não apenas também passa pelo corpo, mas que o centraliza, através de uma proposta estética que tem como eixo um engajamento sensorial. Eis, assim, o corpo no centro da experiência fílmica: de um lado, as imagens na tela, energizadas pela performance dos atores. De outro, os espectadores, voluntariamente reféns, entregando seus corpos à dinâmica que ali se estabelece.

Discussões mais recentes, de caráter diacrônico, buscaram pensar a arte das imagens em movimento, e seu nascimento, em relação à modernidade que tomava forma naquela virada de século. Um famoso exemplo é o artigo de Ben Singer sobre a relação entre cinema, cidade e estímulos sensoriais, cuja tese central, apoiada em noções de Walter Benjamin e Kracauer, por exemplo, defende a ideia de que, para além de outras características, há um elemento a diferenciar a experiência e a subjetividade modernas das demais: a de que o espaço urbano é marcado por uma experiência sensorial de choque.

Em meio à turbulência sem precedentes do tráfego, barulho, painéis, sinais de trânsito, multidões que se acotovelavam, vitrines e anúncios da cidade grande, o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estimulação sensorial. A metrópole sujeitou o indivíduo a um bombardeio de impressões, choques e sobressaltos. O ritmo da vida também se tornou mais frenético, acelerado pelas novas formas de transporte rápido, pelos horários prementes do capitalismo moderno e pela velocidade sempre acelerada da linha de montagem. (...) um bombardeio de estímulos. (SINGER, 2004, p. 96)

Ou, de acordo com um termo cunhado em 1910 e resgatado por Singer: um bombardeio de *hiperestímulos*⁵. Ainda segundo o autor, a cidade moderna parece ter transformado a experiência subjetiva não somente em relação ao seu impacto visual e auditivo, mas também no que tange às suas tensões viscerais e suas cargas de ansiedade, convocando-os a “(...) um acionamento constante dos atos, reflexos e impulsos nervosos que fluíam pelo corpo” (ibid, p 106).

⁵ De acordo com Ben Singer, termo cunhado em 1910 por um nova-iorquino chamado Michael Davis.

Não apenas a experiência da vida diária havia sido mudada pela modernidade, mas também a experiência da vida programada, daquilo que as pessoas organizavam-se para fazer em seu tempo de lazer. Segundo Singer, “à medida que o ambiente urbano ficava cada vez mais intenso, o mesmo ocorria com as sensações dos entretenimentos comerciais.” O cinema em suas primeiras décadas, foi um deles: “seu ritmo rápido e sua fragmentação audiovisual de alto impacto constituíram um paralelo aos choques e intensidades sensoriais” da vida comum. Para Singer, o cinema tornou-se, assim, o espaço ideal para experiências sensoriais capazes de saciar esses novos desejos das subjetividades modernas por passatempos estimulantes e experiências corporais intensas. Poderíamos, aqui, com a intenção de sugerir uma aproximação, propor um intercâmbio de palavras: sem perda de sentido, ao invés de hiperestímulos, pensar em *presença*. Os sujeitos modernos nas grandes cidades partilham o espaço com outros corpos que nunca cessam de tocar-lhes os sentidos, de mover-lhes as sensações, das rápidas viagens de carro aos sobressaltos e sustos gerados pelos barulhos rompantes que os rodeiam e que constituem a paisagem sonora urbana. Vão ao cinema não em busca de um pensar, mas de um sentir, a procura de *presenças* ainda mais intensas do que aquelas das ruas.

Trata-se, no entanto, de uma visão diacrônica do primeiro cinema: um olhar à distância para um tempo que só existe enquanto memória coletiva, mas que não é possível mais acessar diretamente. O que pensavam, no entanto, os primeiros sujeitos que puseram-se a refletir sobre o cinema? De que maneira o corpo ocupava um lugar no esboço teórico que crescia ao redor da nova forma de arte enquanto essa descobria também a si mesmo? Se é, de certa maneira, unanimidade que a primeira grande e extensa teorização acerca do cinema acontecerá em 1916, através da publicação de *The photoplay: a psychological study*, de Hugo Münsterberg, e que a tarefa de verdadeiramente responder às perguntas colocadas aqui só pode ser realizada através de uma empreitada de pesquisa que se debruce sobre o tema enquanto objetivo central, o que não é a intenção de meu trabalho, tentarei evidenciar alguns indícios de que algum tipo de pensamento sobre o corpo, no sentido de uma reflexão acerca da espectadorialidade e da sensorialidade, já existia nos primórdios do cinema e de sua teoria.

Ainda que os estudos de Singer operem um movimento diacrônico, o elemento central de sua discussão, aquele de uma vida moderna marcada por hiperestímulos, já apresentava-se, de modo bastante assíduo, no pensamento social não apenas quando da emergência do primeiro cinema, mas, já, desde algumas décadas antes. Em *Sensationalism and early cinema*, texto presente em um *companion* sobre *early cinema*, organizado por André Gaudreault, Annemose Ligensa aponta que houve, no século XIX, um encontro entre a crítica

ao sensacionalismo e as teorias psicológicas acerca do que, na época, era chamado *modern nervouness*, e é justamente a partir desse encontro que os apontamentos de Benjamin e George Simmel sobre hiperestímulo e busca por divertimentos sensorialmente intensos tomarão forma e servirão de base para textos como o de Singer.

Em 1893, apenas alguns anos antes de o trem fantasmagórico do cinema chegar à estação frente aos olhos e corpos inquietos de uma audiência, Wilhelm Erb afirmava:

O sistema nervoso, já exausto, busca recuperar-se no contato com um estímulo ainda maior, em prazeres ainda mais intensos, apenas para tornar-se mais cansado do que anteriormente; a literatura moderna preocupa-se predominantemente com os problemas mais questionáveis, aqueles que agitam as paixões - sensualidade e o desejo por prazer, desprezo para cada princípio ético fundamental e cada ideal; (...) Nossos ouvidos são empolgados e superestimulados por doses intensas e insistentes de música em alto volume. Os teatros cativam os sentidos com suas maneiras emocionantes de compor suas apresentações, as artes criativas viram-se também em direção ao feio, repulsivo e sugestivo, e não hesitam em colocar-nos diante dos aspectos mais feios da realidade em um repugnante realismo. (tradução livre do autor) (Wilhelm Erb, 1893 apud GAUDREAULT, 2012, p. 167)⁶

Em *First discourses on film and a construction of cinematic episteme*, outro dos artigos sobre o primeiro cinema presentes no *companion* organizado por André Gaudreault, François Albera oferece uma espécie de panorama sobre maneiras comuns de elaboração verbal acerca do cinema em seus primeiros anos. Ao pensar sobre a relação entre cinema e a mentalidade da época, Albera aponta um frequente uso de termos relacionados a procedimentos elétricos quando em descrições sobre o ato de ver um filme, como veremos adiante. Num exemplar de 1897 das *Crônicas Parisienses*, Jules Claretie, que havia entrado em contato com o *kinematique* um ano antes de sua publicação, discorre acerca de um risco ao qual a mente se expõe ao tomar contato com as imagens de um filme que emite “correntes elétricas” não somente dos trens em sua tela, mas também da irregularidade de suas imagens.

Apesar de inusitado, o desabafo repleto de inquietação por parte de Claretie demonstra uma preocupação comum naqueles primeiros anos do cinema. Porque o mundo via emergir uma nova arte que, além de tudo, envolvia novos fazeres tecnológicos, e que, por

⁶ The exhausted nerves seek recuperation in increased stimulation, in highly seasoned pleasures, only thereby to become more exhausted than before; modern literature is concerned predominantly with the most questionable problems, those which stir all the passions - sensuality and the craving for pleasure, contempt of every fundamental ethical principle and every ideal demand; it brings pathological types together, together with sexual psychopaths, revolutionary and other problems, before the mind of the reader. Our ears are excited and overstimulated by large doses of insistent and noisy music. The theaters captive all the senses with their exciting modes of presentation; the creative arts turn also by preference to the repellent, ugly and suggestive, and do not hesitate to set before us in revolting realism the ugliest aspect offered by actuality. (1893 apud GAUDREAULT, 2012, p. 167)

isso, era tomada por uma aura de mistério e, por vezes, preocupação, uma enorme variedade de campos de estudo ocuparam-se de encarar o desafio de entender o cinema e seus efeitos. Dentre os diversos campos, fizeram-se, também, presentes, campos que, de certa forma, tinham o corpo enquanto objeto de estudos, como a psicologia e a medicina. Essas pesquisas ou elaborações buscavam, entre outras coisas, entender de que maneira o cinema afetava os indivíduos em sua materialidade física, ou seja, seus corpos. Há relatos, por exemplo, de médicos pagos pelos estúdios para desenvolverem pesquisas dentro desse âmbito, como era o caso de um pesquisador da *Pathé* responsável por investigar os efeitos da experiência fílmica no corpo dos espectadores - seus batimentos cardíacos, respiração e funções motoras, por exemplo.⁷

Segundo Albera, a experiência cinematográfica tomou conta do imaginário cultural e social naqueles primeiros anos de cinema de tal modo que as relações entre filme, dispositivo, espectador - seu corpo e sua mente - influenciaram novas formas de comunicação entre as pessoas. Os elementos dessa experiência passaram a servir de metáforas para comunicações além da própria experiência cinemática. A palavra cinematógrafo, na França, por exemplo, era usada em títulos de romances, ou, outras vezes, empregada para caracterizar experiências do dia a dia a partir de uma comparação com aquela do cinema (“é como o cinematógrafo”, “é como a imagem do cinematógrafo”, “é como a transparência do cinematógrafo”). Como Chateaubriand, em seu “memórias do além tumulo”, que afirmou: “minha memória é um panorama”. O que esses novos hábitos de linguagem revelam, no entanto, é um imbricamento ou um entrelaçar dos elementos que constituem a experiência fílmica: o filme - as imagens em movimento -, o dispositivo enquanto um aparato tecnológico ainda dando-se a conhecer - cinematógrafo - e o espectador - enquanto corpo e mente.

Para o autor, essa é a chave para pensar os primeiros discursos acerca do cinema: a relação entre máquina e corpo, no sentido de que o cinema enquanto máquina, aparato tecnológico, apresentava-se como uma espécie de prótese e extensão do corpo do espectador, e seus sentidos. O dispositivo cinema tornou-se eficiente, popular e misterioso pois reunia em si mesmo diversos aparatos tecnológicos que estendiam e ampliavam a experiência corporal do indivíduo: o binóculo e o microscópio (visão), o telefone e o fonógrafo (audição), brinquedos óticos (capazes de fazer as imagens mover-se), fotografia (capaz de registrar e recriar imagens), o gramofone (para gravação e replicação de sons), por exemplo.

⁷ “Dr. Edouard Toulouse began to explore the effects of cinema on viewers’ bodies (their respiration, heartbeat, motor functions) in order to instruct Charles Pathé in them.” ver GAUDREAU, 2012, p. 133)

Esse amalgamento de “próteses tecnológicas dos sentidos e, até mesmo, de nossas funções corporais e psíquicas não apenas equipou as pessoas para ver, ouvir, sentir ou entender melhor, mas abriu uma nova zona de sensibilidades e de uma nova forma de ser e organizar o espaço de uma maneira inédita, remodelando as mentes e os corpos.” (Ibid, p. 126, tradução nossa). Mais do que uma junção de diversas tecnologias já, de alguma maneira, existentes, o cinema enquanto um aparato tecnológico apresentou-se, então, em sua interface com o corpo do espectador. Por isso, quase todo discurso dos primeiros anos de cinema não recai sobre o paradigma da representação, nem de uma autonomia da imagem em movimento em relação ao espectador, mas erige-se em torno das dinâmicas entre o dispositivo fílmico e o corpo. É justamente esse imbricamento que irá causar empolgação, mas também uma certa ansiedade e preocupação

O cinematógrafo como extensão da psique e do corpo é que irá motivar a percepção dentro dos círculos médicos acerca do cinema enquanto algo danoso a saúde, tanto no nível fisiológico - o risco de lesões oculares, a perda do autocontrole, aceleração das batidas do coração, desordens no âmbito nervoso, etc - e psicológico. Tudo encontra-se lá: memória, alucinações, visões, cenas "desordenadas", mudanças de escala, desaparecimentos repentinos, etc (ibid, p. 132)⁸

Antes de tornar-se, então, a arte das grandes histórias, o cinema, em seus primeiros anos, configurou-se intensamente a partir do corpo e dos sentidos. Em outras palavras, e sem intencionar dizer que havia nesse cinema uma ausência de efeitos de sentido, ou seja, de significações, pois não havia, parece-nos possível afirmar que seus filmes operavam mais intensamente dentro de uma lógica da *presença* ao fundarem-se a partir do corpo e do engajamento sensorial. Grande parte do pensamento acerca do fazer cinematográfico e da experiência cinemática também girou em torno disto: o corpo sensível, os efeitos do dispositivo fílmico sobre o corpo, as semelhanças entre nosso corpo e o dispositivo enquanto corpo. Surge, no entanto, um outro corpo no horizonte e a partir dele um novo espectador: nos filmes de perseguição no cinema dos primeiros anos, o corpo em fuga de seus protagonistas que correm no espaço e são forçados a deixar o quadro para ressurgir em outro são o movimento que instaura um novo paradigma, o do cinema narrativo.

⁸ This extension of the kinematograph to the psyche and the body is what motivates the perception in medical circles of cinema as a pathogen, on both the physiological level – the viewer’s risk of ocular lesions, the loss of self-control, trembling or beating of the heart, nervous disorders, etc. – and the psychological. Everything is found there: memory, hallucinations, visions, scenes “without order,” changes of scale, sudden disappearances, etc (IBID, p. 132)

1.3 O emergir do cinema narrativo: o corpo no espaço

Para além do papel central do corpo na construção dos primeiros filmes e, também, nos primeiros discursos acerca do fazer fílmico e de sua recepção, um outro elemento irá destacar-se enquanto protagonista da experiência fílmica: o espaço. Isso se dá, em primeiro lugar, pois, sendo, o cinema, um dispositivo que unia a fotografia e a ideia de colocar imagens em movimento,

Alguns dos primeiros gêneros cinematográficos exageraram a sensação de rápido movimento pelo espaço que o *medium* tornava possível tanto na forma de panoramas como na dos filmes. Este, que emulava a passagem de bondes e trens através de uma variedade de espaços ao acoplar a câmera diretamente a esses meios de locomoção (...) explicitamente equacionando as habilidades espaço-temporais do cinema aquela da nova era da experiência de viagem. (Tradução livre do autor) (KEIL, 2001, p. 84)⁹

Se na raiz do que entendemos por cinema encontramos as relações entre tempo e espaço, é bem verdade, no entanto, que nos primeiros anos de cinema, quando da produção de filmes não-narrativos, no geral, o caráter temporal permaneceu secundário, uma vez que os primeiros cineastas tratavam cada tomada enquanto uma unidade autônoma, como afirma Gaudreault:

O objetivo do quadro é mostrar não um pequeno segmento temporal da ação, mas a totalidade da ação desenrolando-se num espaço homogêneo. Entre a unicidade do ponto de vista e a unicidade da continuidade temporal, é a primeira que torna-se mais importante. Antes de liberar a câmera para seguir para um outro lugar, tudo que ocorre no primeiro local é mostrado. A fixação espacial prevalece sobre a lógica temporal. (Tradução livre do autor) (GAUDREAUULT, 1983)¹⁰

No entanto, o desenrolar de novas formas de fazer filmes, principalmente a instauração do hábito de criar filmes com múltiplas tomadas, irá, além de servir-se do espaço, inseri-lo numa relação temporal dentro da dinâmica do filme: “O ato de multiplicar os planos (e, assim, ampliar o número de espaços dentro do filme) fez advir uma investigação do

⁹ Some of the earliest genres of cinema played up the sensations of rapid movement through space that the medium afforded either in the forms of panoramas or motion films. The latter, which emulate the passage of trolley cars or train engines through a variety of spaces by mounting the camera directly on the means of locomotion, adopt the perspective of the technology of transport itself, thereby explicitly equating cinema's spatiotemporal abilities with those of the new era of traveling. (KEIL, 2001, p. 84)

¹⁰ The shot's objective is to present not a small temporal segment of the action but rather the totality of an action unfolding in an homogenous space. Between unity of point of view and unit of temporal continuity, the former takes precedence. Before releasing the camera to a subsequent space, everything occurring in the first location is necessarily shown. Spatial anchorage prevails over temporal logic. (GAUDREAUULT, 1983)

espaço que permitiu uma incorporação do tempo mais desenvolvida” (Tradução livre do autor) (KEIL, 2001, 86)¹¹. Um outro elemento, no entanto, exercerá um papel crucial nessa dinâmica nascente: o corpo na tela.

Em *Body shots: early cinema incarnation*, Jonathan Auerbach defende a ideia de que “é o corpo humano em movimento que irá ajudar os primeiros cineastas e os espectadores a dominar as regras de inteligibilidade” narrativa. Segundo o autor, de forma geral, é a partir dos filmes de perseguição que o cinema narrativo desenvolverá sua linguagem e habilidade de contar histórias. Tal fato se dará uma vez que, nesses filmes, o corpo do personagem em fuga, sempre em movimento, não terá outra opção além desta: desaparecer de um frame para aparecer em outro.

Essa dinâmica imposta pela necessidade de representar o personagem em fuga irá servir como base para o desenvolvimento das configurações de continuidade, ou seja, a relação espaço-temporal tão primordial para o cinema narrativo:

Tais relações constroem uma unidade diegética, uma representação sintética, mais imaginada do que percebida, que é diferente daquela do evento filmado. A continuidade geralmente refere-se a uma articulação espaço-temporal que se dá por entre os planos, o que é uma espécie de problema uma vez que antes de 1901-2, a maioria dos filmes (atualidades dos Lumière, os shows de magia do Méliès, os vaudeville de Edison) eram filmados em um plano único. (Tradução livre do autor) (AUERBACH, 2007, 85)¹²

Ao mesmo tempo que tal dinâmica terá como base as relações entre corpo e espaço, ela também irá impor ao próprio espaço algumas mudanças em sua configuração. Se nos filmes não narrativos dos primeiros anos do cinema os espaços assemelhavam-se aos espaços cênicos do teatro, é a partir das novas dinâmicas impostas por um cinema a descobrir-se narrativo que o espaço irá ganhar novos modos a partir de alguns fatores:

Um dos quais é a proibição dos atores olharem para a câmera. O olhar dos atores também vai funcionar para articular uma nova construção do espaço, juntamente com a decupagem dos planos e a noção de continuidade. Esta noção, que se instaura com a montagem, torna o espaço do filme totalmente descontínuo e fechado em relação ao espaço da plateia, espaço consagrado como diegético, por tratar-se de um espaço que tem existência apenas no universo ficcional. A criação desta nova concepção de espaço também levou ao desenvolvimento de estratégias mais adequadas na constituição do espaço cenográfico, que seria o local destinado à

¹¹ “The very act of multiplying shots (and thereby increasing spaces) precipitated the investigation of space that would allow for a more developed incorporation of time.” (KEIL, 2001, 86)

¹² Such relations construct a diegetic unity, or synthetic representation, imagined rather than simply perceived, which is distinct from the reality of the event being filmed. Continuity as such usually refers to spatiotemporal articulation between shots, which is something of a problem, given the fact that before 1901–2 most films (Lumière actualities, Méliès magic tricks, Edison vaudeville routines) were taken in a single shot

realização dos filmes. Já não temos mais um palco com uma tela representando o cenário ao fundo, agora se busca acentuar a simulação de espaços tridimensionais. O chamado espaço cênico passa a se referir a cenário: um conceito que compreende tanto cenários construídos em estúdio, quanto paisagens naturais e construções humanas. O cinema se distancia da concepção de espaço teatral e se aproxima da arquitetura. (MARTINS, 2014, p. 3)

Por entre a história dos espectadores em fuga frente o medo da chegada de um trem fantasmagórico à estação e o corpo de uma personagem que foge, saindo de um quadro para entrar em outro, e que, assim, instaura uma relação entre tempo e espaço em tela possibilitando a emergência e a solidificação de um fazer filmico centrado na contação de histórias, há um desaparecimento, ou a instauração de uma distância. Se nos primeiros anos do cinema havia uma tensão entre a experiência cinemática e o espectador, que colocava o corpo sensível enquanto elemento central nessa relação, seja, como demonstramos acima, através de uma preocupação, em certa medida, médica, em relação aos efeitos do filme sobre o corpo, ou mesmo por conta de uma dinâmica que buscava o engajamento sensório-corporal dos indivíduos, através, por exemplo, de um olhar direcionado a estes sujeitos, com o caminhar do cinema em direção ao paradigma narrativo, o espectador, enquanto corpo sensível, parece desaparecer. Ou ao menos distanciar-se: senta-se tão longe da tela que nenhum trem desgovernado pode verdadeiramente lhe tirar a calma. À distância, ocupa-se disto: observar, como um “voyeur estático”.

Em *O primeiro cinema: Espetáculo, Narração, Domesticção*, Flávia Cesarino nos oferece um panorama dos modos de exibição de filmes no primeiro cinema: se em 1895, quando surgem, os filmes são exibidos em feiras, teatros, circos, parques de diversão, ou qualquer lugar em que acontecem espetáculos de variedades, já nos anos a seguir, tais filmes farão dos *vaudeville* seu principal local de exibição. Apesar de sua origem como um lugar de perversão, em que prostitutas eram facilmente encontradas e a venda de álcool era permitida, já no período em que os primeiros filmes surgem, os *vaudeville* se apresentavam enquanto espaços voltados para uma audiência familiar, depois da proibição da venda de álcool e de uma redecoreação mais elegante de seus ambientes. Vale ressaltar, no entanto, para que não percamos de vista aquilo que aqui mais nos interessa, que apesar de apresentar-se como um ambiente mais familiar, a experiência cinemática ali oferecida era aquela das atrações: shows de mágica, atualidades, gags (ou filmes de piada), travelogues, por exemplo, ou, ainda, pequenos filmes de ficção que giravam em torno de algum ato de malvadeza, resultando em guerras de travesseiro, farinha de trigo e tortas, ou mesmo brigas entre policiais e civis, que construíram, a partir da tela, um clima de “irreverência e avacalhação”.

Logo após a virada do século, depois de uma crise de público entre os anos de 1900 e 1903, um novo lugar emerge enquanto o centro das exibições cinematográficas: os *nickelodeons*. Construídos a partir de grandes armazéns ou depósitos, recebiam um público maior do que o possível no espaço dos *vaudeville*. Além disso, por conta de seus preços baixos, passaram a ser frequentados não mais por uma classe média, mas pelas classes mais baixas composta por trabalhadores e imigrantes. Porque apresentavam-se como uma forma de diversão barata e não controlada pelas autoridades, os *nickelodeons* constituíam-se como um ambiente quase anárquico, quase totalmente escuro, impregnado por um cheiro de suor, mais comumente frequentado por homens. Esse caráter anárquico resultará numa espécie de autocensura e de uma busca por respeitabilidade social através de uma tentativa de atrair um outro público: a classe média. Essa autocensura irá desembocar numa reconfiguração não apenas do espaço de recepção do público - mais arejado e limpo, e organizado por um lanterninha, por exemplo - mas também, e principalmente, da matéria fílmica - a solidificação de um padrão narrativo mais próximo de uma tradição burguesa de representação.

No centro dessas tensões que levariam o cinema de um lugar mais ao polo da mostração e da atração, para o paradigma da narração, há, nos parece, a presença da inescapável dualidade *corpo e mente*, ou *corpo e pensamento* tão fundamental na constituição daquilo que entendemos por modernidade. Falo, aqui, do dualismo cartesiano que é, para Gumbrecht, uma espécie de ponto de chegada de um longo processo de instauração de uma mentalidade hermenêutica, interpretativa, e, obviamente, cartesiana. Descartes, num esforço de “fornecer uma base segura de cientificidade da nova física” (LEVY, 2010 p. 17), ainda que não intencione por explicar a natureza humana, “subordinou todas as coisas do mundo, inclusive o corpo humano, ao pensamento.” (GUMBRECHT, 2010 p. 56).

Para ilustrar a mudança de paradigma que irá instaurar uma modernidade cuja base mental é a interpretação, ou seja, a subordinação do corpo frente ao pensamento, Gumbrecht nos apresentará duas situações culturais que transformam-se ao sair da idade média e ao adentrar o início da modernidade: o ritual de eucarística e o teatro. Segundo o autor, na idade média, a eucarística, católica, constituía-se como um ritual que intencionava tornar *presente*, outra vez, o corpo de Cristo e seu sangue. *Presente*, aqui, pouco tem a ver com o caráter temporal, mas como é de se esperar, dentro do pensamento do autor, diz respeito a um tornar-se tangível. Através de um processo de transmutação, o pão passa a *ser* o corpo de cristo, enquanto o vinho passa a *ser* o seu sangue.

Com o advento do protestantismo, e depois de muitos debates acerca da problemática do pão e do vinho enquanto uma maneira de tornar presente, outra vez, o próprio Cristo, o

novo modelo de cristianismo irá fundar, também, uma nova forma de ritual eucarístico em que o pão e o vinho deixam de ser o corpo de cristo, para representá-lo, ou seja, passam a significar algo, e, assim apontando para aquilo que está além de si, perdem sua força enquanto *presença*, configurando-se enquanto *sentido*. No que diz respeito ao teatro um movimento semelhante aconteceu: se na idade média a atenção dos espectadores era voltada para os atores, no início da modernidade, passou a direcionar-se para os personagens, imersos numa dinâmica de sentidos complexos, uma vez que apresentam-se a partir do desenvolvimento da intriga, ou seja, da narrativa:

O teatro moderno ainda desenvolve a intriga pela interação dos corpos e das vozes dos atores no palco. Mas agora há uma cortina, inovação da cenografia do início da modernidade, que separa o espaço da intriga e o espaço dos espectadores. Assim, os corpos dos atores foram afastados (em teoria, pelo menos), do alcance dos espectadores. Em outras palavras, no início da modernidade, quando começa a ser decifrado o sentido que está em jogo, tudo que é tangível, tudo que pertence à materialidade do significante torna-se secundário e de fato é afastado do palco da significação. (GUMBRECHT, 2010 p. 53)

Em relação ao teatro da idade média, baseando-se em manuscritos de filólogos do século XIX e início do século XX, Gumbrecht identifica uma ausência de narrativas e de construção de personagens. O centro do espetáculo é a entrada de um ator (ou palhaço, ou bobo) em um espaço em que será compartilhado com os espectadores. De maneira, provavelmente improvisada, esses atores interagiam com o público presente, pedindo, por exemplo, permissão para entrar “em cena” ao chegar, e despedindo-se ao sair. Dessa forma, a presença dos atores não pretendia propor aos espectadores uma dinâmica de sentidos complexos, mas uma copresença real, uma interação até mesmo corporal entre ator e espectador. Para fechar seu pensamento, o filósofo alemão cita, então, Racine, contemporâneo de Descartes, e aponta seu estilo teatral como o mais cartesiano de todos: os atores no palco recitavam à distância textos muito abstratos em forma de verso alexandrino.

Também essas tensões parecem operar os movimentos que irão configurar e reconfigurar o cinema das primeiras décadas retirando-o de um lugar em que o corpo sensível frente à materialidade fílmica produtora de afetos e cujo centro dinâmico é a busca pelo engajamento, e levando-o a um lugar em que a primazia da narrativa é também uma primazia do pensamento. Sem intencionar reduzir toda a dinâmica que levou o cinema de um pólo ao outro, parece-me incontornável a ideia de que em uma sociedade que hegemonicamente reconhece o pensamento como superior ao corpo, os prazeres carnavais do cinema de atrações precisam dar lugar às narrativas que se constroem em torno da *produção de sentido*.

Os filmes de viagem em que o mundo é visto a partir de um trem cujo retângulo de sua janela revela uma paisagem em constante movimento e que, a partir desse movimento, causava em seus espectadores uma sensação de velocidade dará lugar ao psicologismo de narrativas adaptadas de romances clássicos, por exemplo. A piscadela da noiva que se despe frente às câmeras e que se apresenta como epítome de um cinema sensual, e assim, sensorial, dá lugar a um não-olhar por parte dos personagens em tela que é um convite, não à uma aproximação, mas a um distanciamento. Bem longe de tudo aquilo que está posto na tela, o espectador no cinema despe-se de seu corpo que sente para vestir-se disto: de um olhar que pensa¹³.

1.4 Algumas perspectivas sobre o espaço no cinema

Ainda que, como observamos até aqui, o espaço seja um elemento central no fazer fílmico, a reflexão acerca de suas potencialidades dentro da experiência cinemática revelou-se, ao longo das décadas, mínima, no sentido de que poucos autores “aprofundaram-se no estudo de suas especificidades.” (MARTINS, 2019, p. 310). Além disso, diante do caráter avassalador do cinema narrativo enquanto modelo hegemônico, imensa parte da teorização acerca do espaço irá subjugar-lo à dinâmica da contação de histórias, relegando-o a um lugar secundário.

Tais estudos, geralmente, operam dentro de duas lógicas: geográfica - inspirada em modelos literários, pensa o espaço enquanto tema, associando-o ao estilo de uma época ou de um gênero - e a plástica - relacionada diretamente ao fazer fílmico, pensado o espaço em relação a composição dos frames e, eventualmente, sua relação com a montagem. É dentro dessa segunda lógica que Eric Rohmer, para quem o cinema é, primeiramente, uma arte do espaço, opera. Em seu livro a organização do espaço no Fausto de Murnau, o cineasta francês identifica três espaços: o espaço pictórico, o espaço arquitetônico e o espaço fílmico.

Oriunda da clara relação desde cedo estabelecida entre cinema - *moving pictures* - e a pintura, o espaço pictórico, para Rohmer, define-se por seus aspectos plásticos de composição - enquadramento, iluminação, etc. De certa maneira, o espaço pictórico parece referir-se à fotografia fílmica, à subordinação das formas à luz. Talvez por isso, ao defender sua noção de espaço pictórico, o autor tenha apoiado-se em um exemplo do expressionismo alemão, ao

¹³ Refiro-me, aqui, ao cinema clássico narrativo hegemônico uma vez que outros modos de fazer cinema, como o cinema experimental, ou mesmo movimentos com expressionismo alemão, impressionismo francês e a Nouvelle Vague buscarão fornecer outro tipo de relação com o espectador.

defender que qualquer quadro/frame de Murnau sustentaria-se na forma de seu contexto fílmico dada a sua força e beleza.

O segundo tipo, o espaço arquitetônico, refere-se aos cenários, objetos e figurinos. Sua relevância, de acordo com o cineasta, não aparece na fase do roteiro, mas, sim, no momento de exercício da mise-en-scene. Além da atenção aquilo que primeiro vem à mente ao pensarmos em arquitetura, ou seja, as formas dadas ao olhar, como as formas de um edifício, Rohmer centraliza, em seus estudos, as formas dos objetos, dividindo-os em dois grupos, os instrumentos - usados pelos personagens em cena - e os ornamentos - servem apenas como objetos de contemplação, tendo sua própria beleza enquanto finalidade. Além da forma dos edifícios, e dos objetos, uma terceira fecha a trinca daquilo que constitui o espaço arquitetônico: os figurinos - destacando o seu poder de corresponder a uma evolução pessoal dos personagens. Por fim, Rohmer irá definir o espaço fílmico enquanto o espaço virtual oriundo da decupagem e da montagem: espaço que existe para o espectador após, ou durante, o processo de coleta dos vários recortes de espaço presentes em cada cena.

André Gardies (1993) constrói sua noção de espaço a partir de um ponto de vista semio-narratológico, privilegiando, em seus estudos, os filmes de ficção, uma vez que, segundo o autor, é nesses filmes que o espaço participa de forma realmente intensa. Concentrando-se, também, nos aspectos plásticos do espaço, o autor francês propõe então pensá-lo a partir de quatro categorias: o espaço cinematográfico, o espaço diegético, o espaço narrativo e o espaço do espectador.

O primeiro tem a ver, de forma geral, com o contexto de projeção e visualização do filme e com a noção de suporte da imagem, ou seja, da tela, por exemplo. O espaço diegético por sua vez, diz respeito ao mundo do filme em si: aquele que os personagens e objetos do filme ocupam e no qual interagem, com suas regras e dinâmicas próprias. É o espaço imaginário criado na cabeça do espectador a partir dos fragmentos que aparecem em tela e de sua própria experiência - com suas leis específicas e sua lógica própria. Um universo representado em tela pelo filme, mas coletado e significado na mente do espectador. Já o espaço narrativo emerge da própria narrativa, da interação entre os personagens, e dos personagens com os lugares do filme, sob o qual eles vivem. Por fim, o espaço do espectador é aquele produzido pela comunicação entre espectador e filme: a elaboração de um discurso que tem dois atores, o filme, em si, e o espectador.

Retomando Gardies, Jost e Gaudreault (2009) também apontam a importância do espaço na narrativa cinematográfica: a unidade mínima do cinema, o fotograma, é essencialmente espacial, e ainda que a temporalidade possua enorme relevância no

dispositivo cinema, ela é ainda secundária: “o tempo não começa a existir a não ser quando se opera a passagem entre um primeiro fotograma (que já é espaço) e um segundo (que também já é espaço).” Enunciando a partir de um ponto de vista decididamente narratológico, os autores tratam do espaço enquanto o lugar onde desenrola-se a ação nos filmes.

Ao abordar do fora de campo, recuperam a proposta de Noel Burch para falar de um outro espaço que não é exatamente interior ao filme, ou seja, não se trata do espaço diegético: o lugar da enunciação. Chamam de *um outro fora de campo* o espaço onde origina-se o filme enquanto discurso, o lugar “a partir do qual fala o cinema”, e, ainda que implicitamente, ao considerar haver um lugar que enuncia, parecem falar também de um *ainda outro espaço fora de campo*: aquele do interlocutor - o espectador que põe-se diante da tela para ouvir o que o filme tem a dizer. O espaço, como elemento linguístico integrante do grande sistema linguístico chamado o cinema, é dado ao espectador como objeto a ser lido - ao discorrer acerca das relações espaciais dentro do filme, afirmam: “Diante de uma sequência em montagem alternada, por exemplo, o espectador deve saber ler o sentido dos cortes que lhe transportam alternativamente de um lugar ao outro.”

Gardies e Gaudreault, apesar de muito contribuírem para os pensamentos acerca do espaço, ao olhar o cinema a partir de uma perspectiva mais estrutural, aquela do cinema enquanto linguagem, parecem concentrar-se mais em operações de construção de sentido e significação na relação entre espectador e o filme em si. Não por acaso, Gardies, ao distinguir entre as visões geográfica e plástica do espaço no cinema, busca distanciar as ideias de espaço e lugar, e, para isso, retoma Saussure e as noções de *langue* e *parole*. Também Gaudreault, ao falar em enunciação e leitura quando da construção do filme, ainda que pressuponha que o sentido de um filme também seja construído à partir da bagagem cultural do espectador, ainda parece pensar o espaço, e o filme em si, como um objeto a ser decifrado e entendido, concentrando-se, então, exclusivamente em operações de sentido.

1.5 Alguns vislumbres de uma outra teoria: o pensamento de Hugo Munsterberg

Se nas primeiras décadas do cinema, “boa parte da teorização era informe e impressionista” (STAM, 2013, p. 44), apresenta-se como quase unanimidade que o primeiro grande estudo abrangente da arte cinematográfica foi a publicação de Hugo Munsterberg, em 1916. Em *The photoplay: a psychological study*, a partir de noções da filosofia neokantiana e da psicologia da percepção, e tendo como base um limitado escopo de filmes - sempre

narrativos - o filósofo e psicólogo de Harvard pensou o cinema enquanto uma arte da subjetividade que copiava “a maneira como a consciência confere forma ao mundo fenomênico”, apropriando-se das formas do mundo exterior e interior (espaço, tempo, causalidade, atenção, memória, imaginação e emoção).

Ainda que tenha se concentrado nos filmes narrativos históricos de 1915, por conta de sua intensa ligação com a psicologia e com a estética, a teorização de Munsterberg distanciou-se de um estudo puramente narratológico do cinema no sentido de não concentrar-se em entender como o cinema pode funcionar enquanto linguagem autônoma. Sua teoria coloca o espectador enquanto o elemento central da organização fílmica: “o filme existe, não em celulóide, nem mesmo na tela, mas apenas na mente, que o efetiva ao conferir movimento, atenção, memória, imaginação e emoção a uma inanimada série de sombras.” (ANDREW, 1989, p. 34). Para o autor, o cinema reconhece as leis da mente e opera a partir delas. “(...) o cinema, para ele, é a arte da mente (ibid, p. 34).”

Sem perder de vista que, de certa forma, a história do cinema apresenta-se em Munsterberg como uma história do desenvolvimento de suas capacidades narrativas, é impossível não perceber sua influência para futuras teorias da espetatorialidade no cinema, como, principalmente, o cognitivismo, mas, também para o pensamento de figuras como Maurice Merleau-Ponty e Deleuze, ao concentrar seus esforços nas capacidades mentais do espectador e não numa existência autônoma de uma linguagem cinematográfica.

Ainda que sua tese central diga respeito a uma associação entre o fazer cinematográfico e as operações mentais, que, de certo modo, evocam noções interpretativas e hermenêuticas, uma leitura atenta de seus pensamentos nos revelam alguns indícios, ainda que pequenos, de um pensamento sobre o espectador enquanto corpo e, talvez, um vislumbre de um pensamento acerca do cinema enquanto materialidade dotada de uma potência de afeto.

Em sua discussão acerca da *atenção* enquanto uma espécie de espinha dorsal da experiência estética, no geral, e da experiência fílmica, principalmente, dois de seus aspectos centrais parecem-me de grande relevância: 1) a atenção é, antes de tudo, uma noção espacial e 2) é um processo mental que, ainda que tenha início na mente, deságua em todo o corpo. Sobre a atenção, o autor afirma: “selecionando o que é significativo e relevante, fazemos com que o caos das impressões que nos cercam se organize em um verdadeiro cosmos de experiências. (...) Atenção se volta para lá e para cá na tentativa de unir as coisas dispersas pelo espaço diante dos nossos olhos.” (XAVIER, 2018, p. 26). A atenção é assim, na experiência estética e na experiência da vida diária uma forma de organização do espaço:

Se estamos inteiramente absortos na leitura, não ouvimos nada do que se passa em volta, nem vemos onde estamos; esquecemos de tudo. A atenção na página do livro acarreta a falta de atenção em tudo o mais. (ibid. p. 30)

Se a atenção na página do livro impera que esqueçamos tudo o que nos cerca é porque a atenção não é outra coisa senão isto: um recorte espacial. E por ser um recorte do espaço, um movimento em relação ao detalhe, é a atenção enquanto processo mental que Munsterberg irá evocar ao pensar a existência dos *close ups* no cinema. Comparando teatro e cinema, o autor sugere que além de importar certos modos de comandar a atenção dos espectadores das configurações teatrais, o cinema torna-se ainda mais bem sucedido nessa tarefa uma vez que o *close up*, impossível em outros campos artísticos, parece ser a técnica da atenção por excelência ao apropriar-se da atenção enquanto processo mental de forma precisa e inteira.

Ainda que, nos últimos parágrafos do capítulo, o autor dedique-se a mostrar a importância do *close up* na construção narrativa dos filmes, afirmando, por exemplo, que um objeto apresentado ao espectador através dessa técnica provavelmente terá um papel decisivo na ação posta em tela, é quando concentra-se no indivíduo na tentativa de descrever a atenção enquanto processo que encontramos um interessante vestígio. Para o autor, a atenção é uma operação que se dá através da coordenação de alguns fatores: o primeiro deles diz respeito a clareza e a nitidez no sentido de que direcionar a atenção corresponde a um ver de forma mais nítida que acentua o efeito da coisa sobre nós. O segundo fator diz respeito a um apagamento daquilo que não recebe nossa atenção - é o recorte espacial ao qual nos referimos acima. Já o terceiro, que mais no importa aqui, insere o corpo na dinâmica da atenção enquanto modo:

Podemos acrescentar um terceiro fator. Sentimos que o corpo se ajusta à percepção. A cabeça se movimenta na tentativa de escutar o som, os olhos se fixam num ponto externo. Todos os músculos se tensionam para receber dos órgãos sensoriais a impressão mais plena possível. A lente do olho se ajusta com exatidão à distância correta. Em resumo, a personalidade corpórea se ajusta à percepção. (ibid. p. 30)

Mais adiante em sua elaboração teórica, o autor, ao comparar os processos mentais de voltar ao passado ou imaginar o futuro e alternância temporal possível nos filmes através de *flashbacks* e *flashforwards*, põe-se, também, a discorrer acerca da alternância de espaços, uma vez que a relação entre espaço e tempo apresentam-se de forma tão intensa que “a mente não se interessa apenas pelo que aconteceu antes ou pode acontecer depois: ela também se ocupa dos acontecimentos que estão ocorrendo simultaneamente em outros lugares.” (ibid, p.

35). Outra vez, ao pensar a alternância de espaços, é possível perceber a emergência, em sua teorização, do corpo do espectador enquanto sistema nervoso capaz de ser impactado de maneira intensa:

O número de fios entrelaçados é ilimitado. Dependendo da complexidade da intriga, pode ser necessária a conjugação de uma meia dúzia de locais- vemos, ora um, ora outro, sem termos jamais a impressão de que se sucedem. O elemento temporal deixou de existir, a ação única irradia em todas as direções. Obviamente, não é difícil cair no exagero, o que gera uma certa intranquilidade. Se as trocas de cena são muito frequentes e cada movimento está sujeito a interrupções, o filme pode irritar devido aos arrancos nervosos de um lugar para o outro. Na versão de *Carmem* com Theda Bara, quase no final, há 170 trocas de cena em dez minutos - pouco mais de três segundos, em média, para cada cena: acompanhamos os passos de Dom José onde sua mãe o espera. De fato, a tensão dramática tem aí um componente nervoso, em contraste com a versão de *Carmen* com Geraldine Farrar, onde a ação única se desenvolve de forma menos descontínua. Mas, usado com reserva artística ou com um certo perigo de exagero, de qualquer maneira o significado psicológico é óbvio. (ibid, p. 39)

Parece-me importante notar a escolha semântica quando da descrição das alternâncias espaço-temporais exageradas na adaptação de *Carmem* mencionada por Munsterberg: arrancos nervosos que causam no espectador certa irritação. Arrisco dizer, aqui, que essa irritação parece ter uma dimensão muito mais corpórea do que mental, no sentido interpretativo do termo. O autor não define as alternâncias como “arrancos confusos” ou “arrancos ininteligíveis” porque o que está em questão não encontra-se na ordem do raciocínio ou de uma capacidade do espectador de acompanhar ou entender a dinâmica em questão, como pode ser confirmada pela última frase da citação: as alternâncias, usadas moderadamente ou em excesso, possuem, sempre um significado óbvio.

No capítulo posterior, Munsterberg ocupa-se de explorar a potencialidade do espaço para comunicar as emoções de seus personagens dentro do contexto narrativo. Para o autor, “o efeito gerado pelo ambiente pode e deve ser muito explorado na arte dramática”, no geral, mas é na arte cinematográfica que esse recurso atinge seu máximo potencial, uma vez que “só no cinema é possível transportar o ator de um lugar para outro num abrir e fechar de olhos.” (ibid, p. 44) É, no entanto, nas últimas linhas deste capítulo que encontramos uma breve discussão que pode nos confirmar a intuição de um vislumbre de um pensamento mais sensorial acerca do cinema, e mais especificamente, do espaço na teorização de Munsterberg.

Nos últimos parágrafos, o autor distingue as imagens do cinema em dois aspectos: o material e o formal. “O lado material é regido pelo conteúdo do que nos é mostrado. Já o lado formal depende das condições externas de exibição desse conteúdo.” Em outras palavras, o lado material corresponde ao conteúdo das imagens, enquanto o lado formal corresponde a

forma através da qual esse conteúdo nos é apresentado - ou seja, sua plasticidade, sua materialidade. Para além de distinguir entre os aspectos material e formal da imagem, o autor também diferencia entre *sensações* e *emoções*, atribuindo às sensações um caráter mais primordial e desorganizado, no sentido de ser anterior às emoções originadas dos processos mentais. Tal distinção se dá a partir de um evento imaginado: "poderíamos usar os quadros assim como a câmera os captou (...) ou alterando sua ordem: depois dos quatro primeiros quadros, voltamos ao quadro três, depois 4, 5 e 6, depois 5." (ibid, p. 47). Certamente, para o autor, tal decisão causaria um efeito impossível de existir, por exemplo, na natureza - a vida cotidiana - ou no teatro, por exemplo. O autor imagina ainda uma outra configuração desse evento imaginário: e se, antes de projetar os quadros na tela, as imagens fossem capturadas por uma câmera balouçante, pendurada em algum lugar? O resultado, para o autor, se daria da seguinte maneira:

O conteúdo permanece o mesmo, mas a nova apresentação formal provoca na mente do espectador sensações insólitas que dão um novo sombreado ao fundo emocional. Naturalmente, as impressões que nos chegam aos olhos despertam, de início, apenas sensações, e uma sensação não é uma emoção. Sabe-se, porém, que para a moderna psicofisiologia, a própria consciência da emoção é modelada e marcada pelas sensações que emanam dos órgãos sensoriais. Tão logo essas impressões visuais penetram na consciência, todo o conjunto de sensações corporais interligadas se altera e novas emoções parecem apoderar-se de nós. (ibid, p. 48)

Munsterberg, então, oferece-nos um exemplo:

Vemos, na tela, um homem hipnotizado dentro do consultório do médico: deitado, de olhos fechados, o semblante do paciente nada nos revela do seu estado emocional, nada comunica. Mas se, permanecendo imóveis e sem alteração apenas o médico e o paciente, tudo o mais dentro do consultório começa a tremer, a dançar e a se deformar cada vez mais depressa a ponto de nos transmitir uma sensação de tonteira e de uma estranha terrível anormalidade que tudo domina, nós mesmos somos invadidos pela estranha emoção. (ibid, p. 48)

Por meio dessa longa, mas necessária, referência, gostaríamos de chamar atenção para a relação de ordem entre aquilo que Munsterberg chama de *sensações* e *emoções*. As sensações corporais precedem as emoções, uma vez que aquelas parecem estar ligadas ao lado formal da imagem, enquanto essas estariam ligadas ao seu lado material, ou seja, seu conteúdo. É a apresentação formal que irá provocar sensações que, processadas, ou intelectualizadas, ou, ainda, mentalmente analisadas, irão transformar-se em emoções. Portanto, parece possível notar na teorização de Munsterberg um vislumbre de um pensamento acerca dos aspectos sensoriais da experiência fílmica que estão intimamente

ligadas aos seus aspectos materiais e plásticos e que parecem existir de modo autônomo ou ao menos anteceder as operações psíquicas. Em outras palavras, correndo o risco de uma leitura anacrônica do texto de Munsterberg, o autor parece deixar entrever, em meio à sua elaboração acerca dos processos de significação em relação ao fazer fílmico, um vislumbre de pensamento acerca do filme enquanto *presença*.¹⁴

Como na cena entre o médico e o paciente, não há espaço para emoção porque a imagem não parece nada dizer, ou nada propor, intelectualmente. São os movimentos do espaço que irão produzir afetos no corpo e esses afetos serão, mais tarde, transformados em emoção. Infelizmente, essa discussão não é aprofundada por Munsterberg que afirmou, em seu texto o seguinte: “não vale[r] a pena entrarmos em maiores detalhes por ora, uma vez que tais possibilidades da câmera ainda pertencem exclusivamente ao futuro.”

1.6 Perspectivas teóricas: o sensorial no cinema

Se a grande história do cinema nunca esqueceu-se completamente do corpo enquanto componente atuante na experiência cinematográfica, através de produções de autores que vão de Jean Epstein e Vertov, no início do século passado, a Deleuze e sua imagem-afecção na década de 1980, parece-nos que apenas a partir da última década do século XX vimos o corpo ocupar um espaço central nos estudos de cinema através de pesquisa de autores como Linda Williams, Jennifer Barker, Vivian Sobchack e Steven Shaviro, por exemplo. Observa-se, na produção desses autores, um esforço em evidenciar o espectador de cinema não apenas enquanto um sujeito racional, em outras palavras, capaz de criar sentidos a partir daquilo que vê, mas enquanto indivíduos cujos corpos estão engajados na experiência fílmica.

Partindo das ideias de Merleau-Ponty, Vivian Sobchack buscará pensar o cinema em uma perspectiva que considera o corpo um elemento central da experiência cinematográfica: o ato de ver é dependente de um estar no mundo que é sempre corpóreo. Sua inspiração em Merleau-Ponty vem justamente das contribuições do autor à fenomenologia ao atribuir ao corpo uma centralidade até então não vista nos estudos fenomenológicos: “muito embora não

¹⁴ De alguma maneira, não apenas quando pensa o espaço de forma explícita, mas também quando pensa o *close up* como um recorte do espaço que pressupõe um readequar do corpo frente a nova configuração espacial, Munsterberg parece adiantar, também, algumas ideias de Antoine Gaudin que pensa o espaço em sua relação direta com o espectador, não apenas como modo de representação. As “arrancadas nervosas” descritas por Munsterberg e o ajuste do corpo à percepção diante do recorte espacial que se estabelece pelo *close up* parecem corresponder aquilo que Gaudin descreve como uma variação contínua de formas e volumes que opera dentro do filme de modo que cada corte ou transição constitui uma variação espacial que afeta o espectador corporalmente.

negasse a participação ativa do cérebro nos atos perceptivos e motores, para Merleau-Ponty o equilíbrio que o sujeito busca em sua relação com o mundo não pode ser atribuído unicamente a uma base cerebral. O corpo, de uma forma geral, define as negociações entre organismo e ambiente.” (CASTANHEIRA, 2010, 182)

Ancorando-se, assim, na fenomenologia existencial, definida enquanto “um estilo filosófico que enfatiza a interpretação da experiência humana considerando que essa, em particular, diz respeito à percepção e à atividade corporal” (SOBCHACK, 2004, p. 2), Sobchack pensa o cinema a partir de um entendimento em que a experiência cinematográfica é uma experiência não apenas do corpo, mas dos corpos: do espectador, dos realizadores, do próprio filme.

Em busca de discutir, ainda que de forma anunciadamente inconclusiva, o cinema pós-moderno e alguns possíveis caminhos para sua teoria, Steven Shaviro, em *Corpo Cinematográfico*, ocupa-se de questionar a primazia do olhar sobre os outros órgãos do corpo, e, assim, a centralidade da racionalidade no estudos de cinema sempre orientados por um viés psicanalista ou semiótico, caminhos teóricos representados em seu texto pelas figuras de Christian Metz e Laura Mulvey. De acordo com o autor, quando da publicação de seu texto, na última década de 90, a grandiosa parte dos estudos em cinema, mesmo aqueles desejosos de apresentar certas revisões interessantes aos textos elementares de Metz e Mulvey, ainda operavam dentro de uma mesma lógica homogênea de um paradigma da semiótica/psicanálise, e, assim, continuavam a operar as tensões entre o desejo de reproduzir (semiótica), e o desejo de afastar-se das excitações voyeurísticas (psicanálise) próprias do ato de ver um filme.

Em outras palavras, o que essa sempre presente tensão opera é uma espécie de medo de um potencial inerente às imagens: seu poder de fascinar, seduzir e afetar. Shaviro propõe, assim, uma teoria que é uma espécie de resposta à opção psicanalítica: uma busca por linhas de fuga através de uma teoria do fascínio da imagem. Dentro de seu pensar teórico, o cinema, ou as imagens em movimento, operam não uma representação, mas são fenômenos, eventos, dotadas de materialidade e efeito, uma vez que diante das imagens do cinema, “respondemos visceralmente às formas visuais, antes de termos tempo de ler ou interpretá-las como símbolos.” (SHAVIRO, 2015, p. 37)

Ainda que afirme que as imagens do cinema não carregam nenhuma substância, e, assim não correspondem a nenhum tipo de presença, afinal o filme é composto de luzes, sons e figuras sem substância, Shaviro propõe uma afirmação muito cara à nossa pesquisa: a percepção cinematográfica é literal e não tem mediação. Em outras palavras, ainda que possa

haver cadeias de textualização e significação em uma experiência cinematográfica, há, também, e anterior a elas, movimentos puramente afetivos. Uma sensação não pode ser igualada à consciência de uma sensação da mesma forma que apreender a imagem de uma pedra é uma experiência completamente distinta da de reconhecer o significante “pedra”:

O cinema me convida, ou me força, a permanecer na órbita dos sentidos. Sou confrontado e agredido por um fluxo de sensações que não posso relacionar a uma presença física nem traduzir em uma abstração sistemática. Eu sou violenta e visceralmente afetado por essa imagem e esse som, sem contar com o recurso de algum tipo de referência, de alguma reflexão transcendental ou de uma ordem simbólica. (SHAVIRO, 2015, p.45)

Para Shaviro, o espectador de cinema nunca possui um controle ativo daquilo que vê. Tal visão, para o autor, ancora-se num pensamento arcaico que nasce junto do renascimento: a da centralidade do olhar ativo. Antes, diante das imagens sempre apressadas e imediatas do cinema, o olhar reduz-se a um papel de menor protagonismo: recolhe-se em passividade. As imagens cinematográficas, ainda que não sejam uma *presença*, acabam por ser isto: uma mais que presença. Distância extrema do dualismo tradicional sujeito/objeto, em que o sujeito, dotado de uma percepção natural, é dotado do poder de ver, à distância o objeto. Para Shaviro, frente às imagens avassaladoras do cinema, isso torna-se impossível: “eu não tenho poder sobre o que vejo, nem tenho, de maneira geral, o poder de ver; seria mais fácil dizer que sou incapaz de não ver.” (SHAVIRO, 2015, p. 63)

Ainda que considere ser as imagens do cinema dotadas de imaterialidade, Shaviro, retomando Benjamin e sua defesa do caráter tátil do cinema, afirma que os efeitos da imagem são sempre físicos e corporais.

Quando sou envolvido no ato de ver um filme, não me identifico de fato no sentido psicanalítico com a atividade do protagonista (masculino), ou com o olhar do protagonista, ou mesmo com o que os teóricos chamam de olhar "voyeurístico" da câmera. É mais o caso de ser trazido para um contato mais íntimo com as imagens da tela por meio de um processo de mimese ou contágio. Benjamin opõe especificamente a faculdade mimética (mesmo dentro da linguagem) ao movimento da significação. Mimese nesse sentido envolve um contato participante e tátil entre o que o pensamento pós-cartesiano chama de objeto e sujeito. (SHAVIRO, 2015, p. 67)

Em sua introdução ao seu livro *The tactile eye: touch and the cinematic experience*, Jennifer Barker, à partir da cena inicial de Espelhos (2009), do cineasta russo Andrei Tarkovski, busca evidenciar a experiência cinematográfica enquanto uma experiência dupla: se nunca pode deixar de ser uma experiência da mente, também jamais deixará de possuir uma

dimensão tátil, apresentada pela autora não somente como algo que ocorre ao nível da pele, lugar onde se dá o contato primeiro, mas como um processo que está sempre a envolver o corpo em sua totalidade.

A cena em questão mostra uma sessão de hipnose em que uma terapeuta tenta ajudar um jovem rapaz a livrar-se da gagueira. Ela coloca-se na frente do rapaz, e o convida a olhar suas mãos numa tentativa de transportar as tensões psíquicas que o fazem gaguejar para suas mãos, e, a partir de um trabalho com suas mãos, remover sua incapacidade de expressar-se sem dificuldades. Eis a tese central de seu livro: “o toque não apresenta-se enquanto algo a acontecer apenas na superfície do corpo, ou seja, na pele, mas um fenômeno que avança até seus espaços mais profundos.” (BARKER, 2009, p. 2). Sobre a importância de entender a experiência cinematográfica enquanto uma experiência tátil, ou seja do corpo, a autora afirma :

Explorar a dimensão tátil do cinema nos abre a possibilidade de perceber o cinema enquanto uma experiência íntima e de nossa relação com o cinema enquanto uma conexão próxima, mais do que apenas uma experiência de observação à distância, que a noção de cinema enquanto uma mídia puramente visual pressupõe. Dizer que somos tocados por um filme corresponde a dizer que ele tem significância para nós, que ele se aproxima de nós e literalmente ocupa nossa esfera. Compartilhamos com o filme sua textura, orientação espacial, comportamento, ritmo e sua vitalidade. (BARKER, 2009, p. 2)

Ancorando-se, também, na fenomenologia, especialmente na noção de *manner of being* de Merleau-Ponty, a autora defende a ideia do toque não apenas como um mero contato, mas como uma maneira em que o corpo expressa-se e percebe o mundo em sua sensibilidade. O toque, ou o tátil, enquanto modo de percepção e de expressão, segundo a autora, define-se, dessa forma, como uma espécie de compromisso assumido por todas as partes do corpo em sua relação com o mundo, e por assim dizer, com o cinema, que é sempre uma relação íntima e mútua envolvendo aquilo que toca e aquilo que é tocado. Nessa relação íntima, nada pode escapar: pele, músculos, tendões, coração, pulmões, vísceras.

Vale a pena ressaltar que na experiência cinematográfica, por exemplo, Barker não fala em corpo apenas ao referir-se ao espectador de cinema, mas, também, em relação ao próprio filme enquanto um corpo. Não trata-se de confundir o corpo do filme enquanto equivalente ao corpo de seu diretor ou cameraman - eles não enxergam o mundo em close-ups, por exemplo -, mas pensá-lo como uma entidade autônoma, imersa em um processo próprio de expressão e percepção. Nessa dinâmica entre os corpos - do filme e do espectador - o filme nunca pode ser pura representação a ser apreendida pelo sujeito que põe-se diante de si. Antes, é um fenômeno sempre variável que acontece na interação entre esses corpos.

Retomando o conceito de Visualidade háptica elaborado por Deleuze¹⁵ e ancorando-se em conceitos como os de memória corporal e memória dos sentidos, Laura Marks, em seu *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*, discorre acerca de modos como a visão pode possuir uma dimensão táctil. Nesse sentido, se ver o filme corresponde a tocá-lo, dessa maneira, ser afetado no próprio movimento de toque, a experiência cinematográfica adquire um caráter íntimo e pensa o espectador a partir de um contato sensível com a matéria fílmica, e não mais como um observador distante.

Como parte dessa abertura ao corpo enquanto elemento central da experiência cinematográfica, Erly Vieira Jr busca sistematizar, de alguma maneira, um novo comportamento presente no fazer cinematográfico em que obras audiovisuais constroem-se em torno de narrativas rarefeitas e convidam os espectadores a partilhar de uma experiência sensorial intensa. Esse cinema, dotado de uma estética de fluxo e de um realismo sensorial, promove uma nova pedagogia do visual em que, distanciando-se de um cinema narrativo mais clássico, convida o espectador a abandonar o olhar racional/psicológico que está sempre em busca de interpretar as imagens, para, num movimento distinto, habitar a imagem enquanto dimensão sensorial.

Não trata-se de um estudo generalizante acerca do fazer cinematográfico, mas um esforço de unir, dentro de um modelo estético vacilante e não muito fixado, filmes que operam dentro de uma lógica específica, como é o caso de obras de realizadores como Lucrecia Martel, Claire Denis, Apichatpong Weerasethakul, Hou Hsiao-Hsien, Naomi Kasawe e Karim Ainouz. Algumas características do realismo sensorial, segundo Erly Vieira Jr, são uma ancoragem no cotidiano, uma narrativa reduzida a fiapos, um frequente uso de planos longos que promovem a construção de uma montagem em blocos, o uso de planos-detalhe para a construção de uma experiência háptica, retomando o conceito aprofundado por Laura Marks, corpos que comunicam aquilo que a narrativa não diz diretamente e o intenso uso de uma paisagem sonora.

Se por um lado, a tese de Erly Vieira Jr não nos é apresentada como uma espécie de gramática de um cinema ancorado no realismo sensorial, por outro, nunca deixa de ser um interessante instrumento de análise para os interessados em um pensamento a respeito do sensorial no cinema. Um outro conceito revela-se, também, primordial quando da elaboração de um pensamento a respeito da experiência fílmica enquanto uma experiência dos sentidos: a noção de *stimmung*.

¹⁵ a partir da pintura.

1.7 *Stimmung*: o espaço como atmosfera

Como desdobramento de sua teoria geral acerca da produção de presença, em “Atmosfera, ambiência e *Stimmung*”, Gumbrecht discorre acerca de um potencial oculto e muitas vezes esquecido da literatura, principalmente, e das artes no geral: sua capacidade atmosférica. Apresentando-se, outra vez, como um esforço acadêmico em busca de um frescor dentro do campo das humanidades, o filósofo alemão retomará o conceito de *stimmung* enquanto uma habilidade do objeto artístico de envolver corporalmente os indivíduos com os quais mantém contato.

Stimmung, termo alemão de difícil tradução, refere-se, ao mesmo tempo, a uma sensação interior e a alguma coisa objetiva que está em volta das pessoas e sobre elas exerce uma influência física. Na língua inglesa, nenhum vocábulo dá conta de expressar toda a intensidade e o duplo movimento do termo em alemão. *Stimmung* traduz-se, então, em dois termos: *climate*, esse algo externo que está sempre a afetar corporalmente os sujeitos, e *mood*, que diz respeito a essa sensação interior experimentada por tais indivíduos. Em português, clima, ambiência e atmosfera apresentam-se como possibilidades de tradução, ainda que, assim como em inglês, permaneçam distantes da intensidade do termo original. Para o autor, essa dificuldade das línguas em expressar e captar a dimensão do conceito em toda a sua potencialidade reflete o desafio de discerni-lo e descrevê-lo.

A partir de uma comparação com a música e o clima atmosférico, que promovem um encontro físico com o indivíduo, alterando, por exemplo, seu humor a partir das sensações físicas que promove, o autor pensa a literatura como um instrumento dotado de uma capacidade de afetar os estados de espírito dos sujeitos. Propõe, assim, um novo caminho para os estudos literários a partir de leituras que fogem a uma busca pela intriga através de uma leitura com a atenção voltada para o *stimmung*. Essa proposta, como dito anteriormente, instaura-se no centro de um pensamento maior - aquele dos *estudos de presença* frente ao caráter avassalador dos *estudos de sentido* - e apresenta-se, para o autor, como uma terceira via aquilo que chama paradigma da representação, cujos pólos são o desconstrucionismo e os estudos culturais:

Na relação que mantemos com as coisas do mundo, consideramos a interpretação - a atribuição de sentido - um processo da maior importância. Por oposição, eu gostaria de sublinhar que as coisas estão "sempre-já" - simultaneamente ao nosso hábito irrefletido de atribuir significações a respeito do que as coisas supostamente implicam - numa relação necessária com os nossos corpos. A essa relação chamo “presença”. Podemos tocar os objetos ou não. Os objetos, por seu turno, podem nos

tocar (ou não), e podem ser experimentados como coisas que se impõem ou como coisas inconsequentes. Tal como aqui as descrevo, as atmosferas e os ambientes incluem a dimensão física dos fenômenos; inequivocamente, as suas formas de articulação pertencem à esfera da experiência estética. pertencem, sem dúvida, aquela parte da experiência relacionada com a presença, e as suas articulações valem como formas de experiência estética. (GUMBRECHT, 2014, p. 16)

Ainda que não seja nosso interesse de maior importância, parece-nos necessário notar o caráter histórico e cultural presentes quando da leitura de um texto em busca de *stimmung*, no sentido de que o texto traz consigo, mesmo em sua forma prosódica e poética, uma alteridade. Por exemplo: levando em consideração a intensa popularidade dos versos alexandrinos por parte dos artistas da Paris do século XVII, “sempre que recitamos os monólogos ou os diálogos da maneira que Corneille ou Racine os imaginaram, convocamos esses textos para uma nova vida. Os sons e os ritmos das palavras são atirados contra nossos corpos do mesmo modo que eram atirados aos corpos dos espectadores naquele tempo.” (GUMBRECHT, 2014, p. 24)

O autor passeia por outros exemplos, como o tom nervoso das cantigas compostas nos anos 1200 por Walther von der Vogelweide que carregam o clima de instabilidade política que o circundava, ou então a voz de Janis Joplin na canção *Me and Bobby Mcgee* que, em determinado momento, despe-se das palavras e imagens da história ali narrada para dar lugar a um sentimento de liberdade transportado através da materialidade da voz da cantora - liberdade que era a busca e o sentimento de toda uma geração, aquela dos anos 1960. Para o autor,

não existe nenhum período histórico, nenhum plano fenomenológico, nenhum gênero e nenhum meio que revele uma afinidade exclusiva em relação ao *stimmung*. Um quadro, uma canção, convenções gráficas, uma sinfonia, qualquer uma dessas obras pode absorver atmosferas e ambientes, e, posteriormente, devolvê-las para uma experiência num novo presente. (GUMBRECHT, 2014, p. 27)

Vale ressaltar, no entanto, que uma leitura em busca de *stimmung* não deve obrigatoriamente revelar um sentimento próprio ou exclusivo do contexto sociocultural em que determinada obra foi produzida. Um livro, ou uma pintura, ou um filme, ou mesmo a voz de um artista pode, de alguma forma, encontrar-se encharcada de um *stimmung* que carrega sentimentos mais generalizantes, próprios da existência humana, como é o caso de Thomas Mann e o seu *Morte em veneza*, que, segundo Gumbrecht, apresenta uma história em que há pouca intriga, mas uma interessantíssima convergência entre os estados de espírito do personagem e os ambientes e a atmosfera - no sentido, mesmo, de contexto climático, ou seja, calor, frio, chuva, por exemplo. Tal convergência permite, segundo o autor, que o leitor

“habite mundos de sensações - mundos que parecem entornos físicos” (GUMBRECHT, 2014, p. 99).

No que tange ao cinema, Inês Gil, professora e teórica portuguesa, apresenta um extenso trabalho acerca da atmosfera fílmica, e define-a enquanto “um sistema de forças, sensíveis e afetivas, resultando de um campo energético, que circula num contexto determinado a partir de um corpo ou de uma situação precisa. Neste sentido, a atmosfera tem intensidades variadas e tende a formar-se sem produzir necessariamente representações” (GIL, 2005, p. 141). Para melhor definir e apresentar o conceito de atmosfera enquanto figura fílmica, ou seja, elemento fílmico disponível para análise, a autora retoma as explicações de Ludwig Binswanger e Hubertus Tellenbach, para afirmar que “a atmosfera manifesta-se sempre no exterior, mesmo quando se trata de um espaço-estado interior, como a alegria ou a morbidez, por exemplo. O espaço interior manifesta-se sempre através de uma relação particular ao mundo exterior.” (Ibid, p. 142)

Dessa forma, parece possível aproximar as noções de atmosfera em Gumbrecht e Gil uma vez que, em ambos os casos, trata-se de pensar relações de afeto entre o corpo num espaço em que um enlace externo produz sensações ou estados de espírito internos, relação presente quando do contato com um romance ou um filme, por exemplo, uma vez que objetos artísticos “conseguem exprimir a sua presença ou ausência segundo meios que lhe são próprios.” (GIL, 2002, p. 1). Uma vez que sua intenção principal parece ser a de legitimar a atmosfera enquanto elemento integrante e rico quando da feitura de uma análise fílmica, Gil irá ocupar-se de criar categorias que ajudem a instrumentalizar a atmosfera fílmica tornando-a mais presente nos estudos de cinema.

Assim, distinguirá entre atmosfera espectral e fílmica. A primeira, diz respeito, como é de se esperar, ao espaço de exibição de um filme (a sala de cinema por exemplo, escura, com uma tela gigante, que permite ao espectador experienciar um espaço que não é aquele habitual). A segunda refere-se aos elementos que mais comumente são chamados de elementos fílmicos, como os planos, as sequências, som, imagem, ritmo, montagem, e etc. Voltaremos a essa distinção mais adiante, no entanto, parece importante ressaltar a relação sempre existente entre atmosfera - ou *stimmung* - e espaço. “O espaço estaria diretamente ligado à noção de atmosfera porque é aí que ela se cria.” (GIL, 2005, p 18), por isso, é um espaço mais ou menos energético,” composto por forças visíveis ou invisíveis, que tem o poder de desencadear sensações e afetos nos receptores.” (ibid, p 19)

Para além dessa bifurcação que separa a atmosfera do cinema entre a espectral e a fílmica, a autora criará, ainda, outras categorias como as de atmosfera concreta e abstrata, e

ativa e passiva. Enquanto as atmosferas concreta e abstrata tem a ver com aquilo que é visível e controlado dentro do plano e aquilo que dele emerge sem deixar-se ver, as atmosferas ativa e passiva tem a ver, respectivamente, com sua atuação ou ausência em relação ao andamento da trama. A autora ainda distingue entre atmosferas visual e sonora, categorias que retomaremos adiante em capítulos posteriores.

1.8 A *imagem-espaço* de Antoine Gaudin

Ecoando os conceitos de imagem-tempo e imagem-ação de Deleuze, ainda que sem uma clara intenção de completá-los, Antoine Gaudin busca uma nova visão analítica acerca do espaço, que, em sua palavras, apresenta-se menos enquanto uma visão e mais como “uma percepção carnal que envolve profundamente o corpo do espectador.” (GAUDIN, 2019, p.193) Seu conceito de imagem-espaço, nascido a partir de necessidades analíticas não supridas pelas teorias acerca do espaço até então, “refere-se a um espaço que não é apenas um conteúdo ou pano de fundo da imagem, mas é ao mesmo tempo uma questão filosófica importante e um material plástico fundamental.” (Ibid, p. 193)

Sem rivalizar com os outros paradigmas do espaço cinematográfico, e ancorado num viés fenomenológico, o autor propõe que antes de revelar um espaço dentro da imagem, o filme já é, em primeiro lugar, um fenômeno espacial em si mesmo. Trata-se de pensar o espaço no cinema não enquanto algo a ser visto, como que à distância, mas como “uma sensação cinestésica primária que nos enlaça” (ibid, p. 195), distanciando-se assim das concepções formalistas e narratológicas do espaço que o pensam, sempre, à partir dos personagens e enquanto componente da história contada. Assim, abordar um filme a partir da noção de imagem-espaço significa pensá-lo em relação ao seu ritmo e suas faculdades mais abstratas.

Sem deixar de reconhecer que há um espaço dentro da imagem e que é puramente imaginário, em que os personagens vivem e dentro do qual nos projetamos através de mecanismos de identificação, Gaudin traz à luz um outro espaço: aquele inscrito no corpo do filme, uma sucessão ininterrupta de volumes, cheios e vazios, que produzem efeitos no corpo do espectador. Vale à pena a repetição como forma de reiteração: no paradigma da imagem-espaço, um filme não apenas exhibe um espaço, ele é um fenômeno espacial em si mesmo, e, além disso, impera uma relação com o espaço distinta daquela do dia a dia:

Ao contrário do paradigma newtoniano do espaço, o espaço cinematográfico é relativo - ou seja, não absoluto - pois é percebido através de um processo de variação contínua de formas e volumes que opera dentro das imagens filmicas. Nesse sentido, cada corte, cada transição, de um plano para outro constitui uma pura variação espacial, uma súbita expansão ou contração. (ibid, p. 197)

Dentro do paradigma da imagem-espaço, cada corte impõe um pequeno trauma espacial no corpo do espectador, uma vez que impõem uma descontinuidade espacial que não tem correspondência na vida humana diária. No entanto, também pode haver variação espacial - e, assim, algum tipo de impacto no corpo do espectador - mesmo dentro de um único plano, através do movimento da câmera que, progressivamente, pode variar entre os volumes de vazio e cheio. Por tratar-se de um conceito ainda não muito popularizado, uma nova reiteração, e as palavras do autor, podem nos ser de grande valia:

Por meio desse espaço inscrito no corpo do filme, o cinema proporciona uma sensação cinestésica primária de contração/expansão que opera continuamente e paralelamente à percepção clássica de um espaço sólido habitável, como um recipiente para os personagens e suas ações. Enquanto isso, obviamente, o espaço representado pelo filme não desaparece. De fato, em todo filme, o espaço específico representado pelo filme - um mundo tridimensional por trás da tela - e o espaço abstrato inscrito no corpo do filme operam juntos como duas vozes musicais simultâneas. Juntos, eles formam um sistema dinâmico de movimento e variação contínuos, e é esse sistema que sugiro nomear imagem-espaço. (ibid, p. 201)

Trata-se assim, portanto, de uma proposta que não busca uma substituição de paradigmas, mas um caminho de conciliação que, sem dúvidas, recaem sobre os conceitos de *sentido* e *presença* de Gumbrecht abordados no início deste capítulo: a imagem-espaço é um sistema de forças que engloba tanto o espaço representado dentro da tela - e experienciado por relações de sentido e significação - e o próprio filme enquanto espaço - experienciado fora dos processos hermenêuticos, mas enquanto pura presença e materialidade.

1.9 Um espaço *edênico*

Chegamos, então, ao nosso ponto final que tornar-se-á, também, nosso ponto de partida: de que espaço falamos quando falamos em *Espaço Edênico*? Se ancoramos, como afirmamos no início deste capítulo, a nossa noção de espaço dentro dos estudos de presença é porque buscamos pensar, aqui, o espaço a partir de um ponto de vista que centraliza o corpo dentro da dinâmica da experiência cinemática. Em outras palavras, entendemos o espaço, em primeiro lugar, como um espaço sensorial, enquanto este meio que habitamos temporariamente, no tempo do filme, e que não cessa de nos afetar.

Não é o espaço dentro do corpo do filme por onde passeiam os personagens e que acreditamos observar à distância e, através da observação, dentro dele nos projetamos. Ainda assim, o espaço que pensamos aqui nunca deixa, de algum modo, de incluir este espaço comumente chamado de diegético. Constrói-se, também, a partir dele. Não somente dele, no entanto, mas o inclui. Assim como inclui, também, os sons da paisagem sonora que se configura através do filme e que, antes de chegar à nossa mente em forma de alguma significação, nos toca os ouvidos a partir de sua materialidade física.

O espaço que aqui pensamos é tão abstrato quanto material: existe entre o filme projetado no ecrã e o espectador sentado frente às imagens que aparecem na tela: flerta com o conceito de atmosfera, de *stimmung*, no sentido de que origina-se do objeto artístico e enlaça, sensorialmente, fisicamente, o indivíduo que se põe frente a frente com a matéria artística. É, também, um espaço que nos toca através de um convite ao toque. Por exemplo, ao ver uma mãe acariciando a cabeça de um filho que acaba de chegar da escola depois de uma experiência de bullying, podemos gerar alguma significação: logo pensaremos ser ela uma boa mãe. Antes disso, ou enquanto esse pensamento se processa, partilhamos do toque e, pelo olhar, vivemos o afago materno através do gesto de carinho impresso na tela: abre-se, diante de nós, um espaço que não é, outra coisa, senão um espaço de conforto. É um espaço de conforto vivido pelos personagens dentro da tela, mas que experienciamos também, fora dela, em nosso corpo.

Em suma, pensamos aqui o espaço enquanto uma zona de forças e intensidades construída a partir de operações de sentido e de efeitos de presença. Situando-se entre o filme na tela e o espectador, trata-se de um espaço oscilante criado à partir de *forças de sentido*, porque inclui o espaço tridimensional em que circulam os personagens, assim como seus gestos, e suas falas, e o que tudo isso possa parecer dizer e *significar*, mas também é um espaço que nos é materialmente uma *presença*: nos toca antes mesmo de qualquer pensamento e também durante a elaboração de qualquer sentido.

Sabemos de que forma termina o mito original da criação humana presente em gênesis, primeiro livro da bíblia: Adão e Eva quebrarão a única regra, depois de serem tentados por uma serpente, e comerão do fruto da árvore do bem e do mal, a única **ao** qual o acesso não lhes era concedido. Perceberão-se nus, e, expulsos do éden e envergonhados, habitarão um mundo de crises e dificuldades em que a liberdade edênica só lhes existirá enquanto memória e enquanto promessa de uma reunião vindoura com Deus através da figura de um Messias. O “Éden”, entendido, então, como um “lugar de delícias” criado por deus e dado aos homens, impregnou-se no imaginário popular ocidental, transformando-se numa

espécie de símbolo carregado de uma noção de liberdade, prazer, comunhão, e uma ausência de crises e conflitos.

Em *Me chame pelo seu nome*, e nisso nos aprofundaremos mais adiante, o invólume fio narrativo que estabelece a trama do longa constrói-se em torno do olhar de seu protagonista em direção ao forasteiro que viverá em sua casa por seis semanas durante um verão. Olhar de uma crescente curiosidade que logo transborda-se em um desejo que não verá impedimentos: não apenas os personagens secundários, principalmente seu pai e sua mãe, não lhe servirão como um sufocamento moral que o impeça de viver seu desejo, mas oferecerão, ao filho, conforto e incentivo para que caminhe com segurança na direção de suas vontades.

Em *Visions of Paradise: Images of Eden in the Cinema*, o teórico e historiador americano de cinema Wheeler Winston Dixon (2006) propõe uma categoria a qual intitula *Cinema edênico* e a define como um cinema que

(..).nos oferece um vislumbre de uma vida livre de lutas, rica e cheia de sentido, privada de dor. Tais filmes apresentam à audiência um momento fora do tempo através do qual podem partilhar de uma visão de liberdade e proteção pessoal, uma zona de privilégio e proteção que transcende as demandas da vida comum. (ibid, p. 32)¹⁶

Através de um corpus extenso e bastante variado, que cita desde filmes de *surf* da década de sessenta, a filmes de ficção científica que prometem um futuro mais ameno, Winston parece não preocupar-se em apenas descrever ou apontar filmes em que o “paraíso” é uma realidade mais concreta para seus personagens, ainda que sua definição de cinema edênico assim pareça dizer, mas trazer para a discussão os variados usos, no cinema, do éden enquanto imagem partilhada culturalmente. Às vezes, como quando cita os Westerns, o éden é um lugar perdido e precisa ser reconquistado. Em outros momentos, como quando cita o final de *Fahrenheit 451* (1966), com seus personagens perambulando na neve enquanto recitam livros com a intenção de guardá-los na memória, o Éden é um lugar de grande desejo para onde caminha-se com esperança. Outras vezes, é um lugar prestes a acabar, e que talvez já tenha até acabado, mas que se esforça, com tudo o que se tem, para mantê-lo, como é o caso de *Loucuras de uma primavera* (1990).

Em outras palavras, em Winston, essa “zona de conforto” que se abre diante do espectador, nem sempre se abre como um verdadeiro *Espaço sensorial* a ser experienciado

¹⁶ “offers us glimpses of life free from strife, rich and meaningful, devoid of pain and privation. Indeed, these films offer the viewer a moment out of time, in which audience and cast members alike can partake of a vision of personal freedom and safety, a zone of privilege and protection that transcends the demands of daily existence.” (ibid, p. 32)

pelo espectador, mas, muitas vezes, aparece como um mero vislumbre, como algo a ser readquirido, como lugar constantemente ameaçado, ou como promessa de um lugar vindouro. Como símbolo e ideia. Seu conceito, no entanto, me parece, ainda assim, uma boa direção para começar a pensar o que aqui escolho chamar de *Espaço edênico*. Me parece oportuno, no entanto, tencioná-lo com um outro conceito: o de espaço cômico.

Em seus estudos acerca da comédia romântica, o professor e teórico americano Celestino Deleyto criou o conceito de espaço cômico que, segundo ele, é:

(...) um espaço mágico de transformação, mas é preciso destacar que esta transformação não necessariamente afeta os personagens em nenhuma maneira permanente, mas ao contrário, o espaço ficcional no qual eles existem, o espaço ficcional que representa o espaço social dos discursos culturais sobre amor, sexualidade e intimidade. O espaço cômico permite ao espectador vislumbrar um “mundo melhor”, um mundo não governado por inibições e repressões, pelo contrário se caracteriza por uma expressão de amor e desejo mais livre e otimista (DELEYTO, 2009, p. 36).

Ainda que o espaço cômico se refira mais especificamente às comédias românticas e suas questões amorosas, é da comédia em geral que Deleyto faz emergir seu conceito. Parece haver na comédia sempre uma “atitude festiva”, uma visão de mundo otimista em que o humor impera” (AMARAL, 2018, p. 49), mesmo diante dos infortúnios e dissabores da vida - suas situações dolorosas são retratadas sem dano e sem dores. Um exemplo extremo e, porque extremo, bastante elucidativo, é o das cenas de humor *nonsense* de cartoons em que seus personagens sofrem as mais terríveis violências e despertam, na audiência, não o horror, mas o risos (PALMER, 1987, P.).

Se não tomo o conceito de Deleyto em sua inteireza para pensar aquilo que aqui proponho, o faço por dois motivos: o primeiro tem a ver com o fato de que sua “zona de conforto”, em que seus personagens vivenciam suas relações de forma mais desinibida, nada tem a ver com uma ausência de intrigas e dificuldades à concretização de seus desejos. Pelo contrário, “as comédias podem terminar bem, mas seu percurso não é outra coisa além de problemas.” Esses conflitos são amenizados pela comédia que é essencial e inescapável à sua noção de espaço cômico. Além disso, o espaço cômico em Deleyto é construído primordialmente pela narrativa e pela *mise en scène*. Se aqui pensamos o Espaço de forma a também a pensar o filme enquanto potência material, seu conceito se revela, ao mesmo tempo, útil, mas insuficiente.

Há de se perceber, quando do contato com as imagens de *Me chame pelo seu nome*, a emergência de uma “zona de proteção e privilégio” e uma sensação de estar-se em contato

com um mundo de harmonia e de demasiada liberdade em que os desejos podem correr livremente. Além de uma certa hesitação - própria do descobrir-se enquanto desejante -, e uma certa insegurança sobre ser ou não desejado de volta, não há conflitos, muito menos empecilhos. O espaço familiar apresenta-se como um espaço edênico.

No entanto, se a experiência do *Espaço edênico* é sensorial, ela não pode limitar-se à narrativa: o esvaziamento narrativo possibilitará um contato com as coisas do mundo através de um distanciamento de uma intensa produção de sentido e do experienciamento de um contato outro com as imagens, aspectos visuais e sonoros, do filme. Se na cultura do sentido sobre a qual discorre Gumbrecht estamos exaustos de produzir sentidos cada vez ainda mais profundos, vassalos de um rei impiedoso e inescapável, a hermenêutica, um filme como *Me chame pelo seu nome* abre-se como uma janela para uma experiência mais próxima das coisas deste mundo. Se o paradigma metafísico e hermenêutico do sujeito/objeto que marca nossa trajetória dentro da cultura dos sentidos nunca desaparece completamente quando da experiência do *Espaço edênico*, ele parece perder considerável intensidade, eliminando, ou ao menos enfraquecendo, as linhas divisórias que nos impossibilitam um contato mais próximo com as coisas do mundo. Um *Espaço Edênico* é, portanto, um espaço de harmonia com o mundo,

2 . Um mundo a sentir: o olhar e a construção do Espaço edênico

Me chame pelo seu nome erige-se quase que inteiramente em torno do olhar de seu protagonista. Sendo mais um cinema de vidente, e menos um cinema de ação, convida-nos a isto: ver um protagonista que vê, muito mais do que faz. Não busco afirmar estarmos diante de um protagonista que nada faz, pois faz: anda de bicicleta, conversa, toca piano, transcreve músicas, declara seus afetos. Pouco faz, no entanto: muitas de suas ações, quando existem, quase nada tem a ver com o andamento de uma trama repleta de acontecimentos própria de um padrão clássico hollywoodiano de contação de histórias em que cada gesto em tela costuma ser essencial, significativo, metonímico¹⁷. Reitero: a narrativa presente em *Me chame pelo seu nome*, que nunca se impõe, realmente, por meio de grandes arcos e intrigas, erige-se, assim, não a partir das ações empreendidas pelo seu protagonista, mas, principalmente, através de seu olhar.

A primeira cena do filme, por exemplo, constrói-se em torno de um olhar: Elio, o protagonista, aproxima-se da janela do quarto e de lá observa a chegada de Oliver, um aluno de seu pai que passará o verão em sua casa. Algumas poucas cenas depois, outra vez a centralidade do olhar: um longo plano aberto nos revela um café da manhã - Elio, seus pais e Oliver, ao redor da mesa. Há uma coreografia de gestos banais: o jornal que se lê, por exemplo, o café que se é servido, ou o caminhar de um dos empregados ao fundo. Um assunto também banal: a existência de uma agência bancária ali por perto. Uma coreografia de gestos ausentes de uma imediata hierarquia: o plano aberto nunca nada nos impõe, além de uma *escolha* de qual gesto observaremos dentre todos os que nos são oferecidos.

Ao fim do pequeno debate acerca da agência bancária, Oliver pergunta à família: “este então é o pomar de vocês?”, enquanto direciona o olhar ao pomar. Há um corte. Não vemos o pomar, mas um plano nos mostra o rosto de Elio que observa o pomar brevemente até que direciona o olhar para Oliver. Enquanto os outros conversam acerca do pomar, vemos, outra vez, Elio enquanto o vê. Segue-se, então, mais um plano aberto. A senhora Perlman, mãe de Elio, sugere que Oliver coma mais um ovo cozido. Ele, por sua vez, se recusa e começa a explicar-se. Um novo corte nos mostra Elio observando Oliver com mais atenção. Seus olhos movem-se de baixo acima, até que param sobre o peito de Oliver - descobrimos através de um novo corte e um primeiríssimo plano, o colar pendurado em seu pescoço.

¹⁷ Por metonímico, quero dizer isto: gestos que existem para pertencer a um encadeamento narrativo. Uma *parte* que só existe para pertencer a um todo.

O olhar de Elio nas cenas descritas acima, e em algumas outras do primeiro ato do filme, é o olhar capturado pelo estrangeiro. O olhar que se fixa diante de um mistério, de uma alteridade que ainda é puro desconhecimento. No grego, linguagem original de nosso pensamento, *phaós*, que é luz, rivaliza com *phaiós*, que é o escuro: lugar do mistério, do oculto, do que ainda não se conhece. *Phaós* - que é luz e claridade - é, também, conhecimento, porque só é possível ver no claro, e só no claro o mistério se dissipa¹⁸. Ainda no grego, o verbo *Eidô* exprime essa relação entre ver e conhecer: significa ver, informar-se, conhecer, saber. Se o olhar de Elio nas cenas iniciais de *Me chame pelo seu nome* é o olhar de um jovem capturado pelo estrangeiro é porque é o olhar que, diante do mistério, insiste na jornada da descoberta: um movimento de partida do *Phaiós* em direção ao *phaós* - do escuro ao claro, do desconhecido ao conhecido. Olhar que se põe a ver para que se possa conhecer.

Logo, esse olhar de curiosidade cede lugar a um olhar de desejo, ou ao menos de um desejo um tanto mais esclarecido - não seria enganoso pensar já ser mesmo a curiosidade um desejo. Em uma festa, em uma noite, alguns jovens dançam ao som de alguma música. Dentre eles, Oliver, acompanhado de uma moça. Elio, junto de um grupo de amigos, observa, outra vez, à distância. Há, aqui, uma insistência no olhar, e uma dinâmica de cortes que nos faz transitar de forma mais intensa entre o olhar de Elio enquanto vê, e, como já sabemos, aquilo que seu olho vê: Oliver. Há, no entanto, nessa sequência, não apenas um olhar, mas um movimento que é quase um movimento de olhar ainda um pouco mais: antes recostado sobre a cadeira enquanto fuma um cigarro, depois de ver Oliver enquanto beija a garota com quem dançava, Elio move o seu corpo para frente, sem hesitar em relação ao ato de olhar fixamente para Oliver, como se desejasse ver um pouco ainda mais de perto.

Depois de ainda alguma fixação em permanecer vendo, Elio toma a direção da pista de dança, e junto de Marzia, sua amiga, passa, também, a dançar. Sem nunca deixar de olhar, a partir daqui, há uma sutil mudança evidenciada em uma cena subsequente: no que parece ser alguns dias depois da festa, o jovem protagonista caminha por sua casa, imersa num silêncio não só de sons, mas também de imagens: não parece haver ninguém ao seu redor para vê-lo ou ouvi-lo. Em um dos corredores, sobre um banco, há um livro de Oliver: Elio senta-se sobre o banco, toma o livro nas mãos, e lê o que parece ser alguma anotação feita por Oliver. Logo em seguida, sobe as escadas e intenciona entrar no quarto de Oliver, mas é surpreendido pelos passos de uma das empregadas da casa. Depois de “esconder-se” em seu

¹⁸ Marilena Chauí discorre acerca de uma certa obsessão do pensamento ocidental pelo léxico do olhar. Ver: CHAUÍ, Marilena. *Janela da Alma, espelho do mundo*. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. cap. 3, p. 31-63

quarto, e de encontrar-se de volta ao silêncio de nenhuma companhia, ele retorna à tentativa, dessa vez bem sucedida, de ir até o quarto do outro rapaz. Lá, toma uma de suas bermudas, deita sobre a cama, e depois de observá-la, leva-a ao rosto, não apenas como para cheirá-las, mas para tocá-las com o rosto, para senti-las, para colocá-las em contato com a pele.

Há um retorno ao movimento da cena inicial em que Elio desce do quarto de onde observa Oliver que acabara de chegar, para, na sala, apresentar-se a ele enquanto o toca através de um aperto de mãos. O toque no livro de Oliver, a leitura de suas anotações, o roçar de seu rosto na bermuda do outro rapaz revelam um desejo que não é um desejo de deixar de ver, mas de ver um pouco mais e ainda mais um pouco: um ver através dos outros sentidos, do cheiro e do toque, por exemplo. Além disso, o cheiro e o toque revelam, também, um desejo de não cessar de ver, ou ainda de ver outra vez: o livro e a bermuda são um simulacro do próprio Oliver, uma projeção de uma futura interação corporal com o outro rapaz, mas também de ainda o vê-lo pela memória, de fazê-lo presente, pela primeira vez, a um toque e a um cheiro tão próximos, e outra vez, à vista.

Eis, então, que a história que se conta por entre as cenas de *Me chame pelo seu nome* - mas não só a história que se conta, como veremos adiante - alicerça-se na dinâmica dos planos ponto de vista, como exemplificamos acima, configuradas por um enquadramento de um olhar, ora em planos médios ou abertos, ora através de *closes* no rosto do protagonista, intercalados com o objeto de sua visão, que é também seu objeto de curiosidade e desejo: o forasteiro que logo virará seu par amoroso. Não há nenhum tipo de movimento dissonante em relação aos modelos mais elementares de elaboração em relação a construção desses planos ponto de vista: apresentam-se em sua fluidez esperada, sem, por isso sugerir-nos uma posição de surpresa, ou intensa expectativa. Os planos ponto de vista, aqui, são operados dentro de uma chave de repetição e reiteração que parecem, não apenas, comunicar a existência de um desejo, mas inseri-lo numa dinâmica de fluidez.

Para além disso, parece haver um outro elemento de notória relevância no que diz respeito à configuração do olhar - de desejo - em *Me chame pelo seu nome*. Sendo por curiosidade ou por puro desejo, todo olhar de Elio lançado sobre Oliver é enquadrado de forma não condenatória de seu desejo, mas apenas reveladora. Desde o início do longa, os enquadramentos estão sempre a revelar um olhar de curiosidade e desejo sem nunca inseri-los numa dinâmica de timidez ou constrangimento moral. Todo olhar de Elio lançado sobre Oliver configura-se sob o viés de uma rigidez e de uma nunca presente hesitação: é sempre um olhar que fixa-se em seu objeto de desejo como quem parece não questionar o seu próprio desejo.

Em dado momento do filme, Oliver convida Elio para nadar. Antes, precisam trocar de roupa. Uma vez que compartilham o mesmo banheiro, ao encaminhar-se em sua direção para vestir a roupa de banho, Elio observa Oliver enquanto ele troca de calção. Não há nenhum tipo de pudor ou restrição por parte da câmera que enquadra o olhar de curiosidade/desejo, assim como não o há por parte de Elio que observa Oliver fixamente sem nenhum tipo de conflito moral aparente.

Tal questão parece ganhar ainda mais força ou relevância se levarmos em consideração o fato de estarmos discutindo um olhar de desejo não heteronormativo. Mariana Baltar e Érica Sarmet, em seu artigo acerca de uma chamada pedagogia do desejo, discorrem sobre uma nova forma de enquadrar o sexo - e o desejo - no cinema queer contemporâneo, no qual as “câmeras aproximam-se mais intensamente dos corpos e conduzem o olhar do espectador a passear por suas texturas, formas e gozo.” (2016, p. 55). Ainda que não estejamos falando, aqui, de cenas de sexo em si, mas de um olhar que deseja, creio ser válida a aproximação com o pensamento de Baltar e Sarmet, no sentido de que o olhar de desejo não vem acompanhado de nenhuma ação ou consciência punitiva, ou ainda de nenhum auto-constrangimento por parte do protagonista. O que vem depois do olhar de desejo é um outro olhar de desejo ainda mais persistente: aquele da cena da festa, por exemplo.

Em seu artigo, as autoras falam em um cinema *queer* pré e pós-brokeback mountain - aquele seria marcado por uma pedagogia sociocultural, enquanto esse, que emerge depois dos anos 2010, diz respeito a filmes que se constroem em torno de uma pedagogia do desejo. Enquanto a pedagogia sociocultural diz respeito a uma *mise en scene* que busca “construir, dramaturgicamente, os conflitos culturais da experiência queer” (*ibid*, p. 54), o cinema queer contemporâneo e sua pedagogia dos desejos parece concentrar-se não em um *falar* acerca do desejo não heteronormativo e inseri-lo, por exemplo, numa dinâmica acerca da saída do armário - enquanto um discurso fílmico engendrado numa *mise en scene* e numa narrativa - e investe numa espécie de *mostrar* da sexualidade *queer* que engaja o espectador através de suas imagens. Não busco aqui enquadrar o longa em questão privilegiando uma ou outra pedagogia, mas, através de alguns traços de comparação, evidenciar uma *mise en scene* que constrói, a princípio, também narrativamente, um *Espaço edênico* ao permitir ao seu protagonista uma fruição de seus desejos, sem nunca puni-lo, envergonhá-lo. ou restringi-lo.

Em *Me chame pelo seu nome*, é o filme enquanto um discurso que permite ao seu protagonista o gesto do “olhar”, que irá desembocar num gesto de “dizer” e, por fim, num gesto de “tocar”. Como na cena já citada acima, quando Oliver está no banheiro trocando de roupas, de porta aberta, Elio o olha de longe porque a própria câmera, que também é um

olho, e um olhar, lhe permite esse gesto, sem lhe impor, nem naquele momento, ou depois, algum tipo de julgamento moral. Em outras palavras, e a isso retornarei mais adiante, o olhar de desejo não impera uma crise: não faz nascer uma narrativa alicerçada em conflitos acerca e resultantes desse desejo. Em *O segredo de Brokeback Mountain* (2007), no entanto, há uma cena, ao mesmo tempo, próxima e distante da cena do banheiro em *Me chame pelo seu nome*.

Em um dia comum de trabalho, Ennis decide tomar um banho enquanto parece lavar suas roupas. À frente do quadro, Jack olha adiante, enquanto, no fundo, desfocado, Ennis, sem roupas, toma banho. Há, aqui em *Brokeback Mountain*, uma *mise en scene* que impõe ao seu protagonista isto: um não-olhar. Ao desafiar esse não-olhar que lhe é imposto, e ousar um desejo quando deveria haver um não-desejo, que vai, por sua vez, desembocar num toque que deveria ser um não-toque, Jack encontra um destino trágico que lhe é punição: ao fim do filme, numa volta à fazenda de sua família, é assassinado por um grupo de homofóbicos por nenhum outro motivo além do seu olhar de desejo considerado, por eles, desviante.



Figura 1: Élio observa Oliver enquanto ele troca de roupa.



Figura 2: Ennis, ao fundo, toma banho enquanto Jack desvia o olhar.

Porque os filmes com personagens *queer* comumente girarão em torno de seus desejos afetivos e/ou sexuais, o enquadramento e a coreografia do olhar, e, obviamente dos corpos, dentro de uma dinâmica do desejo ou de uma impossibilidade de realização desse desejo irá revelar-se frequente nessas obras, e, além disso, centrais na construção de suas narrativas - e atmosferas. Um breve olhar por esses filmes nos revela algumas imagens que dialogam entre si num jogo de parencças e pequenos distanciamentos. Tomemos como primeiro exemplo, um longa Tailandês, de 2006 dirigido por Lest Chan, chamado *Eternal Summer*. Nele,

acompanhamos uma dinâmica de afetos entre três estudantes de ensino médio - dois rapazes e uma moça - que se conhecem desde a infância. No centro da relação tripartida entre os estudantes, há uma confusa amizade por parte dos dois rapazes, que, além de estudarem juntos, dividem passeios, andam de motocicleta, partilham da companhia um do outro em seus quartos, e, às vezes, chegam a dormir na mesma cama. Ainda na primeira metade do filme, há duas cenas que nos parecem interessantes: na primeira delas, Jonathan está no quarto de seu amigo, sentado à uma mesa de trabalho, tentando concentrar-se em seus estudos quando Joseph, menos empenhado nas tarefas escolares, sai do banho, sem camisa, ainda um pouco molhado, com a toalha no pescoço, e tenta, de diversas formas, chamar a atenção do amigo que estuda. Depois de Jonathan ameaçar ir embora caso seu amigo não o deixe estudar, Joseph direciona-se à sua cama, e, de costas, enquanto pega uma camisa para se vestir, torna-se objeto do olhar de Joseph: ele o observa rapidamente, mas traz de volta seu olhar aos livros. Logo a seguir, depois de um corte que revela uma pequena progressão no tempo, logo vemos os dois rapazes deitados, bem próximos, na mesma cama. Jonathan retira o livro do rosto de seu amigo que dorme, e, porque ele dorme e não pode devolver-lhe o olhar, passa a observá-lo fixamente.

Na segunda cena que destaco, há uma dinâmica parecida: dessa vez, no apartamento de Jonathan, Joseph, sem camisa, outra vez, importuna o amigo em busca de uma atenção que não lhe é dada. Então, deita-se sobre a cama que está posicionada por detrás da mesa de estudos, e começa a fazer uma sequência de abdominais como forma de, outra vez, interagir com o outro rapaz. Entre os movimentos da pequena sequência de abdominais, Joseph, deitado na cama, observa Jonathan na espera, talvez, de alguma reação.



Figura 3: Jonathan observa, à distância, e brevemente, seu amigo enquanto troca de roupa. Só o olhará fixamente quando seu olhar não puder ser visto por seu amigo, que dorme.



Figura 4: Joseph, sem camisa, tenta atrair o olhar de Jonathan.

Há, nas cenas em questão, dois olhares bastante distintos: por um lado, o de Jonathan, mais consciente de seu desejo, e também de algumas de suas possíveis consequências, e que, por isso, escolhe os momentos certos para lançá-lo na direção de seu amigo. Por outro lado, há o olhar de Joseph, que é ainda, de muitas formas, um não olhar, no sentido de que é dotado de quase nenhuma consciência a respeito de seu desejo. No entanto, os olhares bastante distintos convergem para instaurar, juntos de uma coreografia dos corpos dentro do quadro, principalmente em relação ao movimento energético de Joseph ao redor de seu amigo, uma crise que não emerge de outro lugar senão daqui: de um desconhecido e latente desejo. Em outras palavras, é a dinâmica de gestos centrada no olhar nessas cenas que irá informar ao espectador a crise central do filme gerada através de um embate entre um personagem que sabe que deseja e, o outro, que deseja mas ainda não sabe bem.

Em *Deserto Particular*, acompanhamos a história de um policial de Curitiba que, afastado do trabalho, atravessa o país até a Bahia onde mora uma mulher com quem trocava mensagens online, mas que parou de respondê-lo. Depois de alguma procura, e alguma resistência por parte de Sarah, os dois acabam se encontrando em uma boate. Ao som de um canção romântica, o casal se beija, mas a aparente felicidade do encontro se dissipa quando, na cena seguinte, no carro de Daniel, num momento de troca de algumas carícias íntimas, ele descobre que Sarah é uma mulher transexual. Depois de fazê-la sair do carro, o que faz com que a personagem precise voltar para casa a pé, Daniel volta, dias depois, a procurá-la em busca de um vestido que ele havia lhe dado de presente. Na sala da casa de um amigo de Sarah, antes de devolver a ele a peça de roupa, ela aparece, em sua frente, vestindo-a. Ao vê-la com o vestido, Daniel move seu olhar para baixo, como quem busca fugir daquilo que lhe aparece aos olhos. Sarah começa a despir-se do vestido, enquanto Daniel, com uma fisionomia dotada de raiva, parece observá-la, disfarçadamente, para si e para ela, através de um espelho. Sarah, então, devolve a ele o vestido, e vai embora. Toda a cena, elabora-se, assim, a partir de planos de ponto de vista cujo eixo central é o olhar de Daniel lançado sobre

Sarah. A tensão presente no olhar de Daniel, sua resistência em não ver aquilo que deseja ver, o seu quase olhar de “rabo de olho” instauram, também aqui, no centro do filme, uma crise que irá desenrolar-se e resolver-se, apenas, na última cena do filme, quando Daniel, aceitando o seu desejo, vai em busca de Sarah/Robson em uma rodoviária onde transam dentro de um banheiro.



Figura 5: Daniel olha pra baixo enquanto Sarah tira o vestido para devolvê-lo.

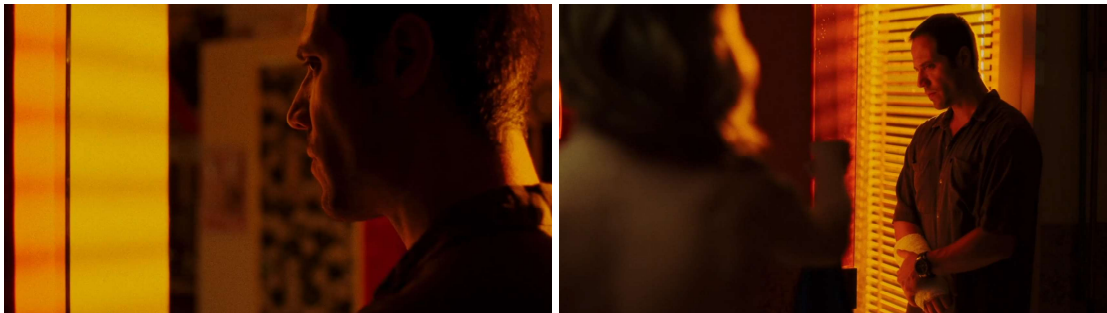


Figura 6: O olhar de Daniel fica no meio do caminho: não desvia-se totalmente, informando uma resistência que é, ainda, um desejo de ver.

Em *God's Own Country*, há um enquadramento de um não olhar muito similar àquele de *Brokeback Mountain* apontado anteriormente: Johnny, na frente do quadro, direciona o olhar para o fora de campo enquanto Gheorghe, um imigrante romeno contratado pela família de Johnny para auxiliá-lo nas tarefas da fazenda, lava-se, sem roupas, ao fundo. Como em *Brokeback Mountain*, o que o jogo de forças da *mise en scene* parece implicar é, também, uma problemática em relação ao desejo. No entanto, o filme distancia-se, de alguma maneira, da história de Ennis e Jack, assim como da dos outros filmes citados acima, porque não trata de uma descoberta e uma resistência do desejo sexual, no sentido de uma atração física, mas do desejo de uma relação romântica homoafetiva. Explico: no início do filme, antes da chegada de Gheorghe, vemos Johnny em uma de suas idas a um leilão de gados. Lá, enquanto almoça em um restaurante, ele troca olhares com um outro rapaz com quem, na sequência, tem uma relação sexual dentro de seu caminhão. Depois de fazer sexo oral em Jhonny, o rapaz tenta beijá-lo, mas é interrompido por ele, que, violentamente, o vira de costas. Depois

do encontro sexual, o rapaz desconhecido se apresenta e tenta ensaiar um convite para um encontro romântico, que é negado por Jhonny. É a coreografia dos corpos que, aqui, significa aquilo que, na sequência, ficará ainda mais claro pelo diálogo: há para Johnny um limite no que diz respeito a sua vivência homoafetiva que não dá nenhum passo além de experiências sexuais casuais em segredo. Nesses encontros, o beijo não pode existir porque representa uma espécie de coroação de um amor romântico e de uma relação íntima para o qual o protagonista não encontra-se disponível. Ainda que não seja um filme, portanto, sobre a descoberta do desejo homossexual, *God's Own Country* nunca deixa de ser, ainda, um filme sobre o armário.



Figura 7: Outra vez, vemos corpos sem roupas, ao fundo do quadro, enquanto um olhar transforma-se em um não-olhar ao, de alguma forma, resistir ao ato de ver.

Ríspido com todos ao seu redor, Johnny não fugirá ao seu padrão de comportamento em seu contato inicial com Gheorghe, o que levará os dois a um embate físico na primeira “viagem” a trabalho a uma fazenda da família um pouco mais distante. Na cena descrita acima, em que Gheorge lava-se ao fundo do quadro enquanto o outro rapaz desvia o olhar, quase como uma maneira de sublimar ou redirecionar o seu desejo, Johnny levanta-se de seu banco e começa a ofender Gheorghe chamando-o de *gippo*¹⁹. Gheorge, ofendido, atraca-se raivosamente com Johnny. Os dois caem no chão, e o romeno o solta depois de fazer algumas ameaças. Os dois voltam, então, ao trabalho, até que Johnny machuca uma de suas mãos. O jovem romeno toca a mão machucada de seu companheiro de trabalho que logo a afasta, como quem parece não saber receber nenhum tipo de carinho, afeto ou cuidado. Gheorge insiste, e, então, cospe em sua mão e a acaricia. Há algo de banalidade nessa dinâmica gestual dos dois, mas é justamente ao redor da dinâmica de gestos como esses que o filme se construirá, revelando suas crises e operando certos movimentos a partir delas.

¹⁹ Derivado de *Gypsy*. Em português, cigano. No filme, o termo depreciativo é usado por Johnny como forma de ofender Gheorge a partir de sua nacionalidade romena.

Na manhã seguinte, ao ver que Gheorghe havia acordado e saído do abrigo onde dormiam, Johnny o segue e o aborda com uma das mãos dentro de suas calças como se sugerisse que os dois pudessem transar. O jovem romeno ri de forma irônica e se atraca com Johnny de maneira semelhante aquela do dia anterior, como se brigassem. No entanto, no meio daquilo que parece ser uma briga, os dois jovens começam a tirar as roupas. Gheorghe coloca as mãos no rosto de Johnny e tenta beijá-lo, mas o rapaz resiste. Sem nenhum tipo de beijo, e numa coreografia corporal que remete mais a uma briga, cheio de resistências e insistências, os dois jovens transam. Entre essa e a próxima interação sexual entre eles, há uma distância: depois de alguns dias, dessa vez, no momento em que vão dormir, Gheorghe deita-se por detrás de Johnny que, num movimento brusco, vira-se e tentar colocar sua mão nos órgãos genitais do outro jovem que logo o interrompe. Gheorghe leva, então, a mão de Johnny ao seu rosto, como se o ensinasse o afago e o carinho. É, insisto, a coreografia de gestos que, aqui, comunica uma jornada de aprendizado e de aceitação de um amor romântico não heteronormativo para além de interações sexuais casuais.

De certa maneira, *God's own Country* também erige-se ao redor do olhar de seu protagonista. É um olhar mimético, no entanto: Johnny observa o modo de ser, viver e agir de Gheorghe e o imita como quem com ele aprende novas formas de viver sua homoafetividade. Ao fim do filme, depois de um erro que lhe custa a partida de Gheorghe, Johnny o procura em uma cidade distante e, em um espaço público, ainda que não haja pessoas ao redor, discorre acerca de seu afeto e verbaliza sua aprendizagem ao avisar o jovem romeno que agora seu modo de cuidar das ovelhas se parece com o dele. Em outras palavras, *God's own country*, ainda que tome um caminho interessante ao inserir suas crises na dinâmica da coreografia gestual, é ainda, de muitas maneiras, um filme que erige-se em torno dos conflitos acerca de uma saída do armário através de uma coreografia de olhares e de gestos que revelam e incorporam uma crise que é o motor da narrativa.

Para além da encenação do olhar reprimido, que deseja, mas sabe ou descobre que não pode olhar aquilo que deseja, e que informa e instaura uma crise oriunda desse desejo, há, ainda um outro olhar encenado com frequência nesses filmes: um olhar público talvez herdado - porque lá geralmente encontrado - das narrativas audiovisuais pertencentes ao gênero que costumeiramente chamamos de melodrama clássico e que é, por sua vez, configurado a partir de uma imaginação melodramática.

Através da leitura de autores como Peter Brooks (1995) e Thomas Elsaesser (1987), Mariana Baltar traz à tona a noção de *imaginação melodramática* que antecede o melodrama enquanto gênero, mas que o tem enquanto seu produto mais bem acabado. Tal noção tem a

ver com uma organização narrativa vinculada ao excesso e que busca fazer o público fluir e fruir através da história que lhes é apresentada e, através desse movimento, ou melhor, desse engajamento, construir-se subjetivamente, enquadrando-se num modo de construção subjetiva moderna. Para Baltar:

Será no contexto de um mundo pós-sagrado, onde nem Deus nem o monarca organizam mais a vida e a sociedade, que o melodramático vai disseminar sua potência de imaginação, por dar conta, na esfera pedagógica do sentimental, de uma visibilidade da moral como instância organizadora. O elemento da moral, sobretudo através das polarizações que esta implica, é fundamental por sua ingerência na esfera da vida cotidiana e privada; esfera que, no contexto da modernidade, passa a galgar cada vez mais estatuto de elemento central na vida social (...). (BALTAR, 2019, p. 101)

No centro dessa imaginação há um saber que não é o saber racional. Perceber a distinção entre imaginação melodramática, enquanto modo de ver o mundo, e melodrama, enquanto gênero narrativo, tem sua importância pois permite observar e apontar características melodramáticas em obras que não são comumente identificadas como pertencentes ao gênero melodrama, como é o caso dos apontamentos que buscaremos fazer aqui. Como afirma Baltar, no entanto, é através do gênero melodrama que podemos pensar as características de uma imaginação melodramática que atravessam as mais diversas obras audiovisuais, das quais, o excesso talvez seja a central:

Relações (entre personagens e , sobretudo, entre obra e público) pautadas no pathos, vínculos empáticos configurados por temáticas que envolvem polaridades entre bem e mal, virtude e vilania, instâncias moralizantes que serão articuladas esteticamente num modo exacerbado, o qual carregam as estratégias que convidam à mobilização sentimental. (BALTAR, 2019 p. 93)

O excesso apresenta-se como um modo particular de configuração da cena em que todos os seus elementos convergem para expressar um mesmo sentido - música, tom de voz dos personagens, bem como seu movimento corporal, figurino, iluminação, cenário, por exemplo. A reiteração junta-se ao excesso numa dinâmica que busca promover uma obviedade: é preciso estar sempre claro o que é o bem e o que é o mal nessas narrativas. No entanto, como já anunciamos acima, é uma outra característica melodramática que nos interessa aqui: a encenação de um olhar-público condenatório que faz emergir o dilema moral e coloca a ação em andamento:

No universo fílmico, o olhar público está sempre encenado o mais frequentemente através de personagens que incorporam o julgamento social, a constrição moral, os

obstáculos que a virtude tem de ultrapassar até sua exaltação e reconhecimentos finais. Nesse sentido, as narrativas do melodrama filmico clássico irão tirar proveito de toda uma coreografia de olhares possibilitada pela mise-en-scene de personagens, e, especialmente da câmera, e dos planos do filme. Ou seja, a estrutura da narrativa tratará de expressar, através de movimentos de câmera, e quadros, o olhar público (em geral coincidente com o de um personagem que julgue, comente, e faça mover a ação do melodrama. Esse olhar tem papel fundamental na economia melodramática clássica. É ele que traz a conformidade e/ou dilema moral à superfície da ação. (Baltar, 2019, p. 123, 124)

Retomo aqui um dos exemplos usados por Baltar para descrever esse olhar social que incorpora-se em uma personagem: em *Tudo o que o céu permite* (1956), Cary, uma mulher viúva e mãe de dois filhos já adultos, inicia um romance com um homem mais jovem, Ron, que, além de diferir-se dela em idade, também distancia-se sócio-economicamente, uma vez que é seu jardineiro. Como é de se esperar, a sociedade que cerca Cary não admitirá o romance o que irá instaurar, dentro da dinâmica do filme, a crise que o casal precisará superar caso queira encontrar alguma felicidade. Em um das cenas, como bem apresenta Baltar, uma das vizinhas de Cary, que, no filme, é apresentada como uma personificação da maledicência, incorpora o julgamento social: à distância, num dinâmica de plano e contraplano, observa enquanto Cary entra no carro de Ron. Em seu rosto, em primeiro plano,

uma expressão de julgamento inconfundível. Esse olhar público marca o ponto de inflexão dramático da narrativa. Após a apreciação desse olhar do outro, os personagens são expostos em seus conflitos, deparam-se com o objeto de sua constrição social, de seu dilema melodramático. Cary percebe os conflitos decorrentes de seu amor por um homem mais novo e de outra posição, e é obrigada, por força do conjunto de rumores que se segue, a abdicar de seu romance. (BALTAR, p. 126)



Figura 8: O enquadramento do olhar nos mostra que Ron e Cary são observados por Mona.



Figura 9: O enquadramento do olhar de julgamento de Mona que é a personificação de um olhar social que vê em Cary e Ron a impossibilidade de um par amoroso.

Retornemos, por um instante, a *Brokeback Mountain*. Em dado momento do filme, em uma altura da narrativa em que Ennis e Jack já partilham uma relação homoafetiva, vemos, a uma longa distância, os dois personagens que brincam sem camisa próximos à barraca em que dormiam quando estavam trabalhando em *Brokeback Mountain*. Há um escurecimento das bordas do quadro que revelam estarmos a ver o que um outro personagem vê através de - descobrimos no plano seguinte - um binóculo. Quem os vê é o homem que os contratou para o trabalho que fazem. Há, no rosto do homem, ao ver a cena de afeto, um olhar de repulsa e recriminação. Em certa medida, seu olhar se assemelha àquele do melodrama clássico: coincide com o olhar público de um sociedade que condena, marginaliza, agride e, por vezes, mata aqueles que ousam vivenciar algum tipo de desejo ou modo de vida que não se enquadre dentro dos padrões da heteronormatividade. Tentarei demonstrar através de alguns outros exemplos uma intensa presença desse olhar público que se materializa no olhar de uma personagem nos filmes que constroem-se em torno de uma pedagogia sociocultural ao abordar desejos e sexualidades dissidentes.



Figura 10: Joe Aguirre observa o momento de afetividade entre Jack e Ennis através de um par de binóculos que se confundem com o olhar da câmera.

Primeiro verão (2000) conta a história de um romance entre dois rapazes de 18 anos que se conhecem em uma praia da Bretanha quando um deles vai passar o verão na casa de sua mãe. Em determinada cena do filme, Mathieu e Cédric estão, como de costume, passando

um tempo juntos na praia. Os jovens, que mantêm uma relação em segredo, brincam na água, empurrando-se e abraçando-se, até que um novo plano surge na tela: nele, a irmã de Mathieu, com um olhar de desconfiança, observa à distância. Algo semelhante acontece em uma cena posterior quando, outra vez na praia, Cédric, depois de banhar-se na água, caminha em direção a Mathieu que está deitado. O jovem olha para trás e vê que a irmã de seu namorado observa os dois. Ele, então, acorda o outro jovem e lhe impõe um convite: “vamos para outro lugar”. Os dois jovens, tomam uma moto, e afastam-se de todos indo a um lugar onde não há mais ninguém e onde podem experimentar um contato mais íntimo. Em outras palavras, fogem do olhar da irmã de Mathieu que é, também, a incorporação do olhar social que não permite que pessoas demonstrem seus afetos em público se esses afetos são dissidentes.



Figura 11: Cédric, depois de perceber-se visto pela irmã de Mathieu, incomoda-se e convida o namorado para uma ida a um lugar afastado das pessoas.

Em *Maurice* (1987), filme que nos apresenta a jornada de Maurice Hall em direção ao conhecimento de seus desejos, há uma cena semelhante, em alguma medida, aquelas supradescritas: Maurice e Clive, que vivem algo entre uma amizade e um romance, estão trocando abraços demorados em um espaço onde aparentemente não há outras pessoas até que, à distância, um homem surge conduzindo uma bicicleta. O homem, ainda longe, lança sobre os dois jovens um olhar de curiosidade que, à medida que se aproxima, transmuta-se em um olhar de julgamento e assombro. Há um corte que nos mostra Maurice e Clive, dessa vez, mantendo uma certa distância corporal, frente ao olhar do passante, como quem apenas estivesse conversando.



Figuras 12: Maurice e Clive abraçam-se afetosamente até que um homem desconhecido aproxima-se de bicicleta.



Figura 13: Ao perceberem-se alvo do olhar de julgamento e assombro do desconhecido, Maurice e Clive encerram o abraço e afastam-se.

Em outra de suas cenas, um personagem secundário, mas essencial para o desenvolvimento do protagonista, Lord Risley, vai a uma taverna onde encontra um grupo de soldados. Lá, ele troca olhares com um deles e, de forma sutil, oferece dinheiro em troca de sexo. Os dois retiram-se do salão central da taverna e logo os vemos em um corredor escuro no qual Risley começa a tocar o corpo do jovem soldado. Ao fundo do plano, um grupo de policiais se aproxima. Trata-se de uma emboscada: Risley é preso e serve, dentro da narrativa que se constrói, como uma espécie de conto de advertência para Clive, que, ao ler sobre o ocorrido em um jornal, decide afastar-se afetivamente de Maurice porque não quer cair no mesmo destino de Risley.

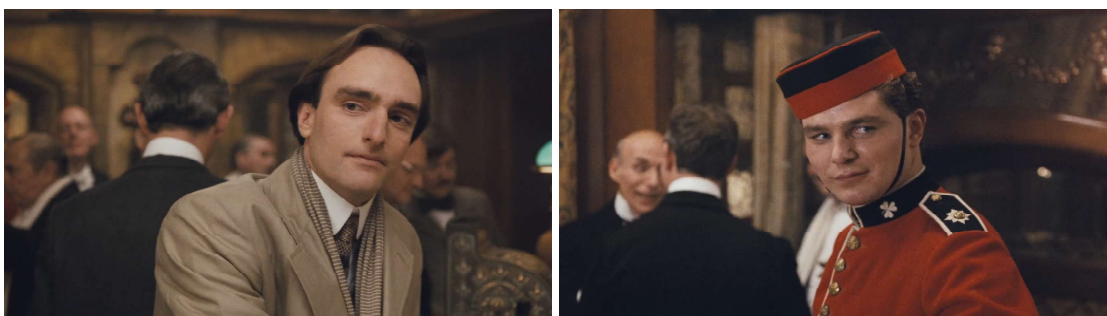


Figura 14: Lord Risley ousa uma troca de olhares com um jovem soldado e insinua um encontro sexual.

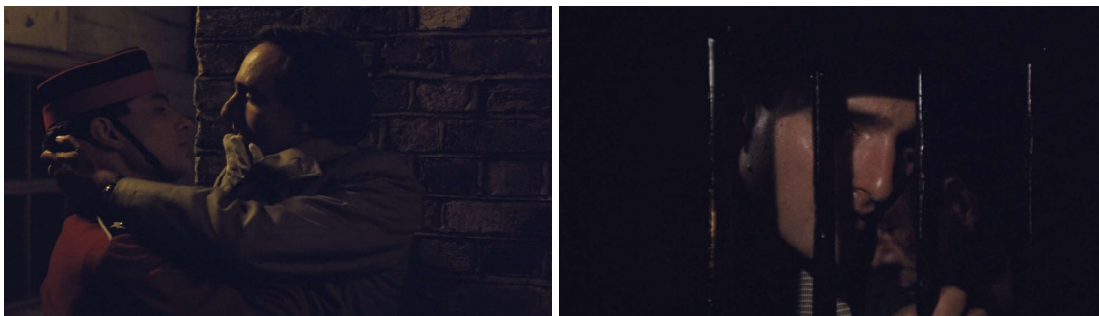


Figura 15: Lord Risley, em uma emboscada, é visto em uma situação homoafetiva e é preso.

Em *Mario* (2018), dois jovens, promessas do futebol na Suíça, depois de serem designados para dividir um apartamento, acabam por se envolver amorosamente. Após transarem pela primeira vez, uma crise surge entres os dois: Leon, que tem seus desejos e sentimentos mais bem resolvidos porque já havia se relacionado afetivamente com outro rapaz anteriormente, não vê problemas em seguir com a relação com Mario que, por sua vez, passa a evitá-lo porque ainda encontra-se no processo de conhecer e aceitar a si mesmo enquanto um homem gay. Em determinado momento do filme, os dois jovens vão viajar juntos do time para uma partida. Ao chegar na cidade em que o jogo irá acontecer, no momento do *check in* no hotel, Mario decide que irá ficar em um quarto separado de Leon. Logo em seguida, Leon percebe que Mario, pensativo, caminha até a beira de um rio, um pouco mais distante do hotel, e o segue para, de alguma forma, tentar aliviar a crise entre os dois. Lá, os rapazes conversam e, depois de se entenderem, trocam um pequeno gesto de afeto.

Há, no entanto, aqui, uma interessante dinâmica, um jogo de forças entre desejo e olhar que é colocado em cena pela câmera e de onde origina-se, ou aprofunda-se, o conflito central da narrativa do filme: primeiro vemos, num plano médio, com a câmera posicionada dentro do espaço quase secreto onde os dois conversam, o gesto de afeto que Leon direciona a Mario, e, na sequência, depois de um corte, um plano aberto, com a câmera posicionada no espaço externo aquele da beira do rio, revelando, mais à distância, por entre os arbustos, o abraço afetuoso dos dois jovens. Esse jogo de enquadramentos que revelam um dentro, e um fora parece dizer que os jovens, que talvez se achassem seguros ali na beira do rio, encontravam-se, na verdade, expostos, potencialmente vistos através daquela fresta no meio dos arbustos. Para o espectador, a cena gera uma desconfiança que irá se confirmar logo adiante no desenrolar da história: Mario e Leon foram realmente vistos por alguém - um outro jogador que passa a chantageá-los, ameaçando contar aos outros jogadores e a diretoria do time acerca da relação entre eles, estabelecendo, assim, a crise central no filme.



Figura 16: O enquadramento, à distância, dando a ver os jovens, por entre os arbustos, abraçando-se, dão a impressão, que logo irá confirmar-se, de que são observados por alguém.

O drama queniano *Rafiki* (2019), dirigido por Wanuri Kahiu, nos apresenta a história de duas jovens e uma relação de amizade que se transformará em romance proibido numa sociedade em que, ainda hoje, as relações homoafetivas são criminalizadas. Por situar-se num contexto em que ainda a homofobia é, não apenas intensamente presente, mas institucionalizada e, por assim dizer, incentivada, a presença do olhar público condenatório incorporado a algum personagem será um elemento central da narrativa. Em dada cena do filme, já depois de estarem entrosadas romanticamente, as duas jovens vão a uma igreja do bairro para o culto de domingo. Lá, juntos de suas famílias, vizinhos e amigos, sentam-se uma ao lado da outra e, assim como todos, são colocadas a escutar o discurso do pastor que, naquela pregação, fala sobre, na sua opinião, a afrontosa atitude por parte de alguns quenianos em lutarem a favor do casamento entre pessoas do mesmo sexo.

Ziki tenta acariciar o braço, e, depois, a mão de Zena que repele o gesto por medo de que alguém o veja. Há, de fato, um olhar sendo lançado sobre elas por parte de uma das amigas de Ziki que, posteriormente, irá agredir Zena como forma de tentar fazê-la afastar-se de sua amiga. Esse gesto de ver, no entanto, não é percebido pelas jovens, e nem precisam ser, para que uma crise se instaure. Há, ali, também, um outro olhar: invisível, potencial, iminente, instaurado, já, de alguma maneira, na própria mente de Zena e que a faz não apenas repelir o gesto de carinho, mas levantar-se e retirar-se do espaço em que a pregação acontece.

Mesmo sem perceber nenhum tipo de olhar especificamente direcionado a elas por parte de alguém, mas sentindo-se vista por esse olhar público invisível, e, de certo modo, quase onipresente, Zena começa uma discussão em que tenta fazer Ziki entender que aquele não parece ser um lugar apropriado para gestos de afeto pois, ali, elas podem ser vistas. É justamente, no entanto, a reação de Zena, quase raivosa, e a saída de ambas do espaço de pregação que irá conduzir a dois olhares centrais para a narrativa que se constrói ao redor da impossibilidade de um desejo homoafetivo entre as personagens. Sua mãe, ao reparar o

movimento estranho entre as duas garotas, enquanto ambas deixam o espaço do culto, lança sobre elas um olhar que parece denotar já algum tipo de conhecimento acerca do que está acontecendo. Além disso, uma outra jovem, filha da dona de uma lanchonete que Zena frequenta, e já habituada a ficar de olho na vida alheia, não apenas olha as duas à distância, mas retira-se do templo, também, e, posicionando-se ao fundo do quadro, compra pipoca como forma de ver mais de perto e, assim, ouvir a discussão que se estabelece entre ambas.

Há algo de interessante na dinâmica de olhares estabelecida nessa cena: é a atualização desse olhar social e invisível na figura dessas três personagens (a amiga de Ziki, sua mãe e a vizinha fofoqueira) que irá deflagrar a crise na narrativa. Algumas poucas cenas depois, a amiga de Ziki irá confrontar Zena, agredindo-a física e verbalmente, como modo de intimidá-la e fazê-la afastar-se de Ziki, que, ao ver a cena, socorre Zena e a leva a sua casa onde cuida dos machucados em seu rosto. Logo depois disso, Zena e Ziki beijam-se, mas são surpreendidas pela mãe de Ziki que ameaça ligar para a outra mãe e contar sobre a relação das duas. Com medo, as jovens tomam o celular das mãos da mãe de Ziki e, deixando-a trancada em casa, fogem para uma kombi um pouco afastada da vizinhança onde geralmente ficam reclusas e onde trocam intimidades. No caminho para esse espaço que lhes é, de certa maneira, um espaço de segurança, as duas jovens são vistas em fuga pela vizinha fofoqueira que, junto de sua mãe, segue as jovens e as surpreendem em um momento de intimidade dentro da Kombi. Aos gritos, as duas mulheres anunciam o que viram enquanto clamam por violência. Ziki e Zena são linchadas publicamente e levadas a uma delegacia. Separam-se e voltam a se ver apenas anos depois.

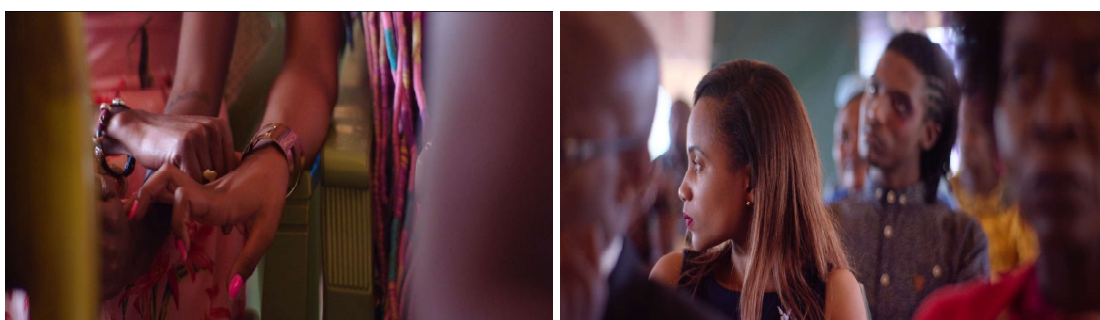


Figura 17: Zena afasta o toque de Ziki por medo de ser vista. Uma das amigas de Ziki observa a relação das duas.



Figura 18: A mãe de Ziki observa as duas jovens quando elas saem do culto. Ziki e Zena discutem enquanto uma das vizinhas, fingindo comprar pipoca, posiciona-se ao fundo do quadro para entender a discussão.

Para Sócrates, personagem principal de um longa de 2018 que leva seu nome, o preconceito por ser gay é apenas um de seus muitos problemas: sem dinheiro e sem família, depois da morte de sua mãe, e da recusa de seu pai em o acolher, o jovem tenta, a todo custo, sobreviver sozinho na cidade de São Paulo. Por entre os sufocos de uma vida financeiramente irregular, para dizer o mínimo, o jovem encontra um espaço de conforto numa relação que surge inesperadamente com um colega de trabalho de um dos bicos que fez. Em um passeio, que é um raro momento de alívio dentro do filme, os dois personagens vão a uma praia onde Sócrates, relutante, decide não entrar no mar, mesmo depois de uma carinhosa insistência do outro rapaz. Eles procuram, então, algum lugar de pouca visibilidade onde possam trocar afetos e, lá, achando estarem escondidos, trocam alguns beijos. No entanto, na cena em que os dois beijam-se, há, no fundo do quadro, um espaço vazio, claro, aberto, por onde podem circular pessoas. Escutamos, do fora de campo, alguém que diz “olha lá os viado” e, logo na sequência, um movimento de câmera nos revela dois outros rapazes que começam a confrontá-los com discursos homofóbicos. Maicon parte para cima dos dois homens e Sócrates tenta separá-los. Dentro de uma narrativa de inúmeras crises, o olhar social incorporado na figura dos dois homens na praia impõe uma nova ruptura: não apenas o espaço, o momento de lazer e tranquilidade é interrompido, mas, também, a relação entre os dois rapazes que era, para Sócrates, um lugar de conforto, uma vez que Maicon, a partir desse episódio, passa a ignorar Sócrates.

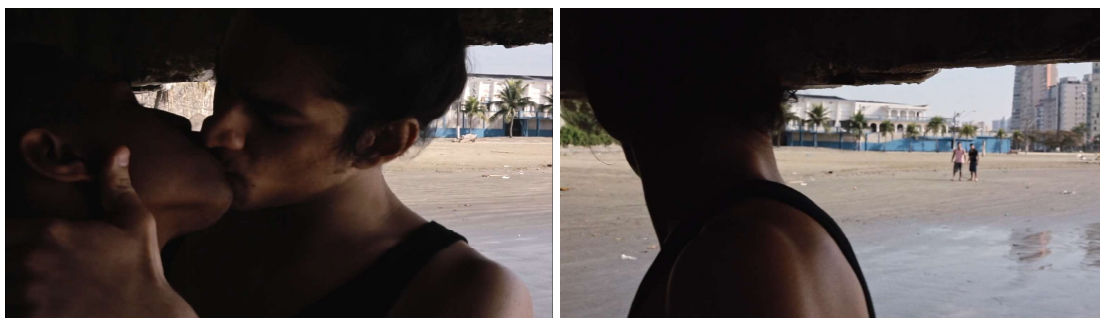


Figura 19: Depois de procurarem um lugar escondido, Sócrates e Maicon beijam-se, até, que na distância, dois homens, depois de vê-los, passam a proferir frases homofóbicas.

Com exceção de *Sócrates*, cujos problemas enfrentados vão além de sua relação homoafetiva, todos os outros filmes supra descritos são construídos não apenas ao redor de personagens *queer*, mas, também, e principalmente, a partir de seus desejos dissidentes que são o motor central de suas construções narrativas, aproximando-se assim daquilo que Baltar e Sarmiento chamam de uma pedagogia sociocultural, como explicamos anteriormente. Emoldurando-se a partir de um padrão clássico de contação de história que solicita elementos de intriga, dilemas morais, e impossibilidades que farão a história andar e que vão, caminhar, ou não, para alguma resolução, esses filmes operam uma *mise en scene* em que o desejo apresenta-se como o epicentro de todos os dilemas e de todas as intrigas. E porque a experiência *queer* é uma experiência marcada por uma acentuada dinâmica entre o ver e o esconder, é justamente desse jogo de (in)visibilidades que a *mise en scene* desses filmes irá beber para operar suas crises.

Sejam elas por conta de um desejo que ainda não se conhece, por isso ainda não se vê, mas que apresenta-se em seu estado latente, pronto para emergir, como é o caso de *Eternal summer*, ou de um desejo que já se vê, de alguma forma, mas que se apresenta numa luta para que permaneça escondido, do outro e de si mesmo, como é o caso do olhar furtivo de Daniel em relação a Sarah/Robson, em *Deserto Particular*. Ou, ainda, o olhar de alguma outra personagem que vê o desejo homoafetivo e o constrange, demoniza, repreende, como é o caso de Joe Aguirre, o patrão de Ennis e Jack, em *Brokeback Mountain*, que os demite depois de vê-los em um momento de afetividade. Ao redor desses olhares, por entre suas brechas e seus relevos, no centro de toda a dinâmica entre o ver e o não ver da experiência *queer* real e aquela transportada para os filmes, há um olhar anterior, que é o olhar coletivo, social, que mesmo quando não incorporado em algum personagem parece estar sempre à espreita, sempre em iminência de aparecer, pronto para encarnar-se em alguém e cumprir o seu papel.

É o que faz Sócrates e Maicon procurarem um espaço coberto, escuro, escondido, próximo à praia, para trocarem alguns beijos. Ou o que fez com que Zena, em *Rafiki*, antes mesmo de perceber qualquer olhar por parte das pessoas que também estavam naquela pregação, afastasse as mãos de Ziki e a repreendesse dizendo “alguém pode nos ver aqui”. O olhar social, nos filmes *queer*, ou ao menos nos filmes *queer* aqui citados, não precisa encarnar-se, necessariamente, em uma personagem para se fazer visto: esse olhar potencial e iminente do outro tem suas marcas nos corpos e olhares hesitantes de seus protagonistas. Não há, por exemplo, em *God's own country*, como em Mario ou Rafiki, um olhar encarnado que faça andar a narrativa a partir de uma condenação do desejo homoafetivo. Ainda assim, Johnny carrega no seu corpo, em sua mente, em seus gestos, esse olhar do outro que o reprime de tal maneira que o faz permitir-se viver sua homoafetividade apenas através de encontros sexuais furtivos.

Dessa maneira, ou melhor, dessas muitas maneiras, é possível dizer que há, em todos esses filmes descritos acima, o enquadramento de olhares, variados, ora visíveis, ora ocultos, mas que sempre, dentro do espaço desses quadros, operam as tensões que centralizam o desejo no interior da trama que se constrói. Se o quadro “se define pela janela, e pelos limites, pelo que contém, e pelo que exclui” (OLIVEIRA JR, 2013, p. 191), ele parece ser, ao menos em um modo de se fazer cinema mais clássico, um convite a ver o *isto* enquanto deixa-se de ver todo o resto: pressionados dentro dos limites do quadro, o rosto de Jack, a frente, e o corpo sem roupas de Ennis, ao fundo, encontram-se tão próximos, partilhando o espaço do plano, que é sempre um recorte do mundo dado ao olhar, que friccionam-se, tocam-se, ainda que o toque nunca de fato aconteça, e desse estado de peleja fazem emergir uma tensão. Deixam de ser somente um corpo nú e um rosto inerte para encarnar uma dinâmica entre um objeto que se dá a ver e um olhar que não acontece pois não pode acontecer.

Em *A imagem*, Jacques Aumont discorre sobre as funções da moldura, que origina-se na pintura, mas cujas funcionalidades podem estender-se à imagem cinematográfica, e cuja função simbólica, especificamente, pode nos ser útil aqui:

ao prolongar simultaneamente sua função econômica de separação, de isolamento da imagem, e sua função econômica de valorização do quadro, a moldura vale também como espécie de indicador, “que diz” ao espectador que ele está olhando uma imagem que, por estar emoldurada de uma certa maneira, deve ser vista de acordo com certas convenções e possui, eventualmente, certo valor. (AUMONT, 2012, p. 152)

Em outras palavras, emoldurar um objeto nunca será outra coisa senão um convite a olhar uma imagem que também nunca deixará de ser um recorte que, por sua vez, muitas vezes, ainda que não sempre, transformar-se-á em um signo: o que o não olhar de Jack em relação ao corpo sem roupas de Ennis pode querer dizer?

Em *A mise en scene no cinema*, Luiz Carlos Oliveira Jr, a partir de Aumont, fala sobre uma bipartição daquilo que o autor chama de plano-olhar, que é um entendimento do plano enquanto uma espécie de olhar lançado sobre uma parte do mundo em dado momento. Ou seja, o plano enquanto atenção, focalização, concentração, recorte. Há, no entanto, para Aumont, duas escolas do plano olhar: a de um olhar que flutua, chamado por ele de escola Rosellini, e a de um olhar como expressão de um pensamento, a escola Hitchcock. Oliveira Jr aponta um movimento semelhante feito por Godard ao distinguir entre dois modos distintos de enquadrar: o do cinema livre (de Rossellini, mas também de Welles e Bergman) e aquele do cinema rigoroso (de Hitchcock, e também de Lang e Visconti). No cinema rigoroso:

Os planos são gerados por um olhar inchado pela atividade cerebral, um olhar que marca o domínio e mesmo a posse do autor sobre o universo diegético. Cada gesto, cada olhar, cada pormenor do filme provém de uma mesma concepção inicial; todas as unidades de encenação devem respeitar o sentido da unidade superior a que pertencem; (...) Técnicas analíticas, atenção ao detalhe relevante, precisão dos contornos: é assim que Hitchcock opera. Sua transparência consiste em nos permitir enxergar, com o mínimo de empecilhos, o desenho interior do qual o filme seria a manifestação externa e visível. (OLIVEIRA JR, 2013 192)

Em maior ou menor intensidade, ainda que possam apresentar, em um ou outro momento, algumas linhas de fuga, os filmes citados acima, a partir de *Brokeback Mountain*, operam dentro dessa lógica do rigor: orientam-se em torno de uma história muito bem definida em que a intriga central emerge de um desejo dissidente por parte de seus protagonistas. Nesses filmes, na direção de uma unidade superior a que pertencem, olhos e gestos e corpos e espaços emergem na tela sempre em favor da história que está sendo contada, engendrados em narrativas, vassalos de suas crises, escravos de imagens cuja função primordial é a de significar, revelar, mostrar, deixar transparecer a crise central sob a qual o filme opera.

Para seguirmos em frente, proponho um retorno: há, também, em *Me chame pelo seu nome*, além de um enquadramento do olhar desejante de seu protagonista, como vimos no início deste capítulo, um outro olhar que, em cena, observa esse protagonista que deseja. Falo, aqui, especificamente de duas cenas do filme: o almoço que antecede o primeiro encontro amoroso de Elio e Oliver e o café da manhã que o sucede. Na primeira cena em

questão, Oliver, Elio, seu pai e sua mãe encontram-se à mesa e conversam sobre a visita de dois amigos da família que ocorrerá naquele dia, à noite. Os pais de Elio sugerem que ele vista uma camisa dada por esse casal de amigos, mas o jovem, reticente, diz que irá usá-la, apenas, se Oliver disser que a roupa o vestiu bem. Elio levanta-se da mesa, para, talvez, buscar a camisa, mas, antes, Oliver o segura pelo braço e o pergunta a hora. Há uma dinâmica secreta entre os dois rapazes: um encontro à meia-noite. A pergunta sobre a hora não possui um caráter de inocência, mas é uma referência irônica ao plano secreto que há entre eles. Do outro lado da mesa, Annela, a mãe de Elio, observa os dois jovens e, assim que Oliver também retira-se da mesa, seu olhar o acompanha fixamente porque já percebe que a relação entre os dois extrapola o campo da amizade.



Figura 20: Anella observa a interação entre Elio e Oliver. Depois que ambos saem do quadro, seu olhar permanece fixo em Oliver.

Algumas cenas depois, acompanhamos o café da manhã daquilo que parece ser o dia seguinte: há um silêncio na mesa, principalmente, por parte de Oliver que parece, de alguma forma, reflexivo acerca dos últimos acontecimentos: a relação sexual entre ele e Elio. A câmera move-se do rosto de Oliver em direção a Elio que chega à mesa para o café. Ele beija sua mãe e seu pai no rosto, e, depois, sem nada dizer a Oliver, senta-se na mesa. Um plano aberto nos mostra os quatro personagens: Annela, ao fundo, observa Elio enquanto ele senta-se à mesa, volta-se ao seu café, e, depois de Oliver despedir-se, outra vez, direciona o olhar para o seu filho como se quisesse apreender sua reação em relação ao movimento de Oliver.



Figura 21: Anella observa Elio a partir da saída de Oliver como se quisesse apreender sua reação.

Nas duas cenas, o olhar de Annella nunca aparece em primeiro plano: compete por nossa atenção com todos os outros gestos em cena. São olhares que operam-se em um movimento duplo: não são o elemento central da cena, podendo, por isso, inclusive, facilmente, passarem despercebidos, mas, por outro, encontram uma certa centralidade uma vez que os planos que os contém encerram-se com eles. Nas duas cenas, ainda que o olhar de Annella esteja rodeado de outros gestos, todos eles irão cessar enquanto seu olhar permanecerá em movimento até que o corte aconteça.

Central ou não, o olhar de Annella existe dentro do quadro, mas opera numa lógica distante daquela do olhar herdado do melodrama clássico e tão presente nos filmes de um cinema *queer* que geralmente constrói-se em torno de uma intriga cujo eixo são os desejos dissidentes de seus protagonistas. Seu olhar não constrange, não condena, não pune e não restringe, mas opera num movimento contrário: junta-se a outros gestos que conduzirão o seu filho a um caminho de liberdade e fruição em relação aos seus desejos. Anterior ao olhar, na cronologia do filme, há outras duas cenas que merecem nossa atenção.

Na primeira delas, ao perceber que há, em seu filho, um sentimento de afeto que vai além daquele de amizade, Annella aproveita um momento de intimidade familiar não para assustá-lo ou desencorajá-lo, mas para fortificá-lo em seu desejo. Elio está deitado em um sofá no colo de seu pai quando sua mãe aproxima-se com um livro em mãos. Lendo em alemão e traduzindo para o inglês, ela narra a história de um cavaleiro que, apaixonado por uma princesa, tendo a impressão de que ela sente o mesmo por ele, por conta da amizade que existe entre os dois, tem medo de confessar o seu amor. Para além das palavras que saem da sua boca, há uma atmosfera de afeto que inunda aquele espaço, sobre a qual discorreremos mais profundamente no capítulo seguinte, e que constrói-se em torno também do gesto de afago que Annella dispõe sobre a cabeça de Elio e que é seguido pelo pai.

Mais a frente no desenrolar do filme, ao perceber ainda alguma insegurança em Elio, depois de vê-lo sentar ao seu lado em um banco no quintal de casa, ela indaga seu filho sobre

seus sentimentos em relação a Oliver. Elio responde: “todo mundo gosta dele”, tentando, de alguma maneira, esquivar-se da pergunta. Sua mãe, então, insiste dizendo “acho que ele também gosta de você. Mais do que você”. Elio desarma-se e pergunta a sua mãe se era a sua impressão, e ela responde dizendo que Oliver havia comentado sobre isso há algum tempo. Há, então, um olhar: ela percebe que Elio está usando um cordão semelhante ao de Oliver. O olhar transborda-se em gesto: ela toca o colar, observa-o por algum tempo e depois, gentilmente, empurra-o contra o peito de seu filho em forma de afago.



Figura 22: Anella lê para Elio uma história como forma de incentivá-lo a abrir sobre seus afetos e ao afagar o colar, símbolo de seu desejo, junto ao peito de seu filho.

Olhares e gestos que não constrangem, mas, repito, fortificam seu desejo e o fazem não apenas recontar a história do cavaleiro e da princesa para Oliver, mas usá-la como ponto de partida para declarar o seu afeto de maneira mais direta, e depois vivê-lo. Olhares e gestos que transbordam o instante em que acontecem para preencherem os espaços de vida em que Elio circula de tal modo que nenhum olhar de desaprovação o encontra. Não há, a partir da figura de Elio, em *Me chame pelo seu nome*, nenhum tipo de problematização de seu desejo, mas uma intensa liberdade. Depois de declarar-se a Oliver, e dele receber uma resposta negativa, que não traz à tona nenhum tipo de discussão sobre sexualidade, os dois jovens colocam-se em mais um passeio de bicicleta até chegarem a um pequeno lago, um dos lugares favoritos de Elio. Lá, depois de uma pequena conversa, vemos os dois em um plano aberto, a uma certa distância um do outro. Oliver pergunta a Ele se ele tem medo de suas opiniões, e Elio, sem nada dizer, dá um passo à frente, por um lado, demonstrando não ter medo de Oliver, e, por outro, de estar seguro de seu desejo.

Os gestos de Annella e de seu marido frente ao desejo de Elio imperam ao filme uma ausência de crises que o permite existir numa lógica que não é aquela do cinema clássico, ou seja, que busca “decupar uma cena com base em exigências dramáticas” (OLIVEIRA JR, 2013, p 137), ainda que o filme assim o faça em muitos de seus momentos, como veremos adiante, mas o possibilita trilhar caminhos em que suas imagens oferecem-se mais como um

mundo de sensações do que uma rede de significações, aproximando-se, assim, dos modos de fazer de um cinema de fluxo. Em outras palavras, liberadas da obrigação de dizer grandes coisas, porque não há uma grande narrativa, há nas imagens de *Me chame pelo seu nome* “uma vontade de algo que não seja só uma história (um sentido, uma emoção), mas que percute no corpo, em estados pouco evidentes do corpo e da consciência, submergindo o espectador num banho de sensações novas.” (ibid 138).

De alguma maneira, *Me chame pelo seu nome*, em muitos de seus momentos, ainda que não me pareça seguro afirmar que isso ocorra em sua totalidade, parece distanciar-se daquele cinema rigoroso do qual Hitchcock é uma espécie de expoente e construir-se a partir de planos-olhar mais livres e próximos aquele do cinema de Rossellini que, para Oliveira Jr, aproximam-se da noção de uma estética de fluxo defendida por Stéphane Bouquet em seu famoso texto *plan contre flux*. Esse modo de fazer cinema orienta-se por

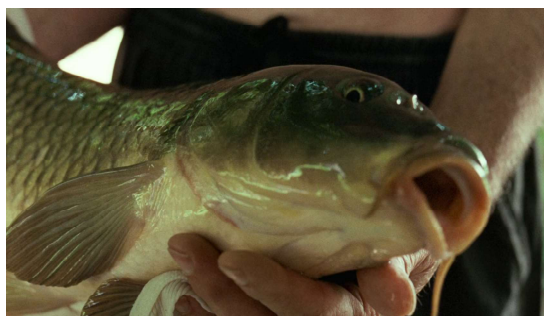
(...) um olhar que se desliga do centro do quadro, já não se fixa ansiosamente sobre os aspectos ‘importantes’ do mundo, pois prefere estar atento ao insignificante, perder-se no fluxo sensorio-temporal da realidade fenomênica. Esse olhar gasta mais tempo que o habitual para transitar de uma porção do espaço a outra, de um corpo a outro, como se quisesse perceber eventos que se escondem entre as coisas. O relevo, o clima, a atmosfera das obras sobressaem com mais intensidade, tornam-se mais concretos, ao passo que a narrativa se dissolve. O foco principal não é a existência como geradora de histórias, mas a matéria sensorial do mundo. (OLIVEIRA JR, 2013, p. 194)

Tomo por primeiro exemplo, uma cena em que Elio, sentado à mesa, enquanto estuda, observa, no fundo do quadro, o momento em que Oliver aproxima-se de seu pai para falar a respeito de algo relacionado ao trabalho que os dois têm em andamento. Há um corte, e agora vemos Elio de costas, voltando os olhos para a tarefa que estava desempenhando, enquanto, no fundo do novo quadro, Anchise, um dos funcionários da casa, aproxima-se com um peixe que acabou de pescar no rio. Elio aproxima seu rosto do peixe e começa a imitá-lo até que um novo corte nos permite observar o peixe e sua respiração em primeiro plano. Outra vez vemos Elio de frente, e, quando Anchise se afasta para entregar o peixe a Mafalda, vemos, outra vez, Elio direcionar o seu olhar para Oliver.

Tomo essa cena pois ela me parece exemplar de dois movimentos bastante comuns dentro da lógica estética do filme. O primeiro deles diz respeito ao fato de que há, sim, algo de narrativo, portanto, significativo nessa cena: o olhar de Elio para Oliver significa, para o espectador, que o jovem nutre um interesse afetivo no outro rapaz. No entanto, a essa altura do filme, esse interesse afetivo já nos foi apresentado em cenas anteriores, o que diminui sua potência narrativa: ainda que diga algo, não diz nada de novo. O outro movimento ao qual me

refiro tem a ver com uma comum desdramatização das cenas: quando o funcionário aproxima-se de Elio com o peixe em suas mãos, isso nada diz, informa, ou significa. Não há, no gesto mimético de Elio em relação ao peixe ou mesmo no primeiro plano do animal recém retirado do rio algum tipo de simbolismo, metáfora, ou significação.

Há, na cena descrita, uma renúncia à dramatização no sentido de que o único elemento em cena com um potencial verdadeiramente narrativo - o olhar de Elio que recai sobre Oliver - existe em meio a outros gestos banais e com eles concorre pela nossa atenção. Há, aqui, uma tensão hierárquica no que diz respeito a importância dos gestos em cena: se, por um lado, Elio encontra-se, o tempo inteiro, situado no centro do quadro, ocupando, assim, um espaço de privilégio no que diz respeito a nossa atenção, por outro, não é o seu olhar que irá receber a atenção suscitada pelo primeiro plano que recairá, somente, sobre a imagem do peixe nas mãos de Anchise. Mesmo quando, num plano aberto, ao fim da cena, Elio, ainda no centro do quadro, olha outra vez para Oliver, no fundo direito, é o movimento de Anchise e Mafalda quase correndo na direção um do outro, que parece se sobressair em relação ao singelo e repetido olhar de Elio.



Figuras 23: Um primeiro plano do peixe recém pescado que Anchise mostra a Elio.

Eis, assim, dois movimentos comuns, ainda que nunca únicos, dentro do filme: a repetição de gestos narrativos que, ainda que reiterem algum significado, ou sentido, esvaziam-se ou despotencializam-se enquanto artefato narratológico, e, também, uma desdramatização de cenas, um perder-se de tempo e no tempo se entendemos que o dramatizar diz respeito a um “fazer e ver e contar sem perder tempo” (LOURCELLES, 1965, p. 13). Em *The concept of cinematic excess*, Kristin Thompson, a partir de uma leitura de textos dos formalistas russos sobre construções narrativas, das ideias de Stephen Heath e do ensaio *O terceiro sentido*, de Barthes, discorre acerca do excesso enquanto uma espécie de possibilidade de irrompimento de uma materialidade em meio a processos narrativos: “Após um certo ponto, o uso repetido de algumas mecanismos que servem a determinados

propósitos tendem a minimizar a importância de suas implicações narrativas; ao invés disso, evidenciam-se a si mesmos (...)” (Tradução livre do autor) (THOMPSON, 1977, p. 58)²⁰

Em *O terceiro sentido*, ensaio publicado originalmente em 1970, e partindo de alguns fotogramas de *Ivan, o terrível*, de Eisenstein, Barthes distingue três níveis de sentido que são: o sentido comunicativo, o sentido óbvio, ou simbólico, e o sentido obtuso. Ainda que não se detenha sobre o primeiro, e discorra brevemente acerca do segundo, parece claro que ambos distinguem-se categoricamente do terceiro, o obtuso, por encontrarem-se, de fato, atrelados a processos de significação e sentido (o sentido óbvio do ouro em um dos fotogramas de *Ivan* é aquele do batismo pelo ouro, o tema da riqueza.) O terceiro sentido, no entanto, aquele que Barthes chama de obtuso, traz em seu significante um falso direcionamento: o sentido obtuso constitui-se justamente como uma espécie de não sentido, uma materialidade difusa, que estando sempre à deriva, pertence ao plano da significância (enquanto o sentido óbvio pertence a instância da significação).

O sentido obtuso é, em um dos fotogramas de *Ivan*, a textura da máscara dos cortesãos (ora lisa, ora espessa), é o formato do nariz de um deles, a finura das sobrancelhas, “a chateza afectada do penteado que cheira a posição” (BARTHES, 2015 p. 48). Uma espécie de algo a mais, de sobra, que foge a inteligência, e que parece “estender-se para lá da cultura, do saber, da informação” (ibid, p. 49) . Os elementos a partir dos quais emerge o sentido obtuso são, no entanto, e justamente, aqueles que “não participam da criação da narrativa e do sentido óbvio/simbólico” (THOMPSON, 1977, p. 55), mas oferecem-se como uma espécie de sobra, de excesso. Por isso, apesar de inspirar-se intensamente nas ideias de Barthes sobre o sentido obtuso, mais até do que as de Heath, Thomas deixa de lado o termo cunhado por Barthes, e prefere, antes, falar em *excesso*.

De todo modo, parece-nos possível aproximar a ideia de *sentido obtuso* de Barthes e aquela de *excesso* de Thompson ao pensamento de Gumbrecht em relação à *produção de presença*, uma vez que ambas parecem dizer respeito a materialidade dos artefatos fílmicos, e estão atreladas a um contato com um significante que possui um significado ausente. Em outras palavras, uma *presença*.²¹ Ainda que não tomemos a ideia de *excesso* de Thompson e a

²⁰ “after a point, the repeated use of multiple devices to serve similar functions tends to minimize the importance of their narrative implications; instead, they become foregrounded primarily through their own innate interest.” (THOMPSON, 1977, Page 58)

²¹ Retomando o exemplo central em Barthes, aquele do fotograma do batismo de ouro em *Ivan*, é importante ressaltar o perigo de pensar a presença a partir do excesso e, por assim dizer, da sobra, operando, assim, ainda, uma intensa relação com uma soberania do *sentido* em relação a *presença*. Em Barthes, observa-se o fotograma para dele extrair um sentido (o sentido óbvio), ou seja, um significado. Este é o primeiro movimento,

de *sentido obtuso* de Barthes ao pé da letra, ou em suas complexas inteirezas, elas nos possibilitam um caminho de análise para pensar a *presença* dentro de filmes mais ou menos narrativos a partir de momentos, gestos, cenas, olhares, roupas, cores que mesmo em meio a um encadeamento de signos que se unem para formar uma sintaxe significativa, escapam a uma organização significativa e operam dentro de uma “lógica” outra: a do sensível, da materialidade, do corpo, ou seja, da *presença*.

Dentro das narrativas clássicas, cada cena deve ser essencial e deve cooperar para a construção, na mente do espectador, de um todo coerente que é a história contada pelo filme. Nessa dinâmica, que é, acima de tudo, uma dinâmica de sentidos e significações, há um caráter metonímico em cada uma dessas cenas: não são autônomas, ou seja, não encerram-se em si mesmas, mas são partes de um todo, existindo, assim, a partir de suas relações. Nessa dinâmica, a cena essencial, tal como cada gesto ou elemento de cena que ela contém, perde o caráter de *presença* porque significa, é um signo: aponta para uma outra coisa que está além de si mesma. Mas na repetição, dentro de uma narrativa, dos mesmos momentos, gestos, objetos cênicos, cores, ou ainda da inserção de elementos que despontam como não essenciais para a trama, ou seja, através de uma noção de excesso e sobra, esses elementos perdem sua qualidade de signo, dentro da sintaxe que é a narrativa para apresentar-se como, ou quase como, fenômenos puros, sem futuros e passados, sem um além de si mesmo, físicos, mas não metafísicos.

Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir é um livro mais provocador do que instrumental, no sentido de que, por ainda tatear no escuro, de algumas maneiras, novos caminhos que não são aqueles da hermenêutica, Gumbrecht não nos fornece grandes instrumentos analíticos que nos permitam, mais facilmente, manusear os eventos do mundo, inclusive os objetos artísticos, e, aqui especificamente, os filmes, a partir da produção de presença. Ainda assim, há um conceito elaborado pelo filósofo alemão que pode nos ser útil quando associado à noção de excesso em obras mais ou menos narrativas: o de epifania.

A partir dos pensamentos de Jean Luc-Nancy, filósofo francês, especialmente em seu livro *The birth to presence*, Gumbrecht falará sobre um desejo de presença que é uma busca por uma fuga dos mundos cotidianos da existência. Em uma cultura hermenêutica em que o paradigma sujeito-objeto impera, ou seja, em que estamos sempre em busca de interpretar as coisas do mundo, impõe-se, sobre nós, um cansaço e um desgaste que “aquilo que se

e o central: a busca por sentidos. O que não serve ao sentido, é considerado sobra, excesso, e, nessa lógica, o obtuso tem sempre um caráter secundário.

transforma num objeto principal de desejo na nossa cultura são fenômenos e impressões de presença.” Ou ainda:

Em vez de termos de pensar sempre e sem parar no que mais pode haver, às vezes parecemos ligados num nível da nossa existência que, pura e simplesmente, quer as coisas do mundo perto da nossa pele.” (GUMBRECHT, 2010, p. 135)

E se, como o próprio Gumbrecht afirma, todas as nossas relações com as coisas do mundo podem, e devem, ser fundadas em presença e sentido, nossa atual condição cultural, de esgotamento metafísico, nos faz querer, por vezes, ultrapassar esse cotidiano amplamente hermenêutico através de experiências estéticas que nos coloquem frente às tensões entre sentido e presença, que são aquilo que o autor chama de epifania: a ideia de uma experiência estética como um evento físico, material, que não sabemos quando virá, nem com qual intensidade virá, mas que sempre nos escapará - é impossível “agarrar os efeitos de presença”. (Ibid, p. 140). Eles, no entanto, nos devolvem algo há muito perdido, e aqui chegamos no nosso ponto de maior interesse: uma religação com a cosmologia, um momento em que não estamos a observar, à distância, o mundo em busca de seus sentidos, mas, ao contrário, experienciamos uma sensação de sintonia com esse mundo:

Estar em sintonia com as coisas do mundo não é sinônimo de uma imagem do mundo de harmonia perfeita (...). Mais do que corresponder a uma cosmologia ideal, a expressão em ‘sintonia’ a uma situação muito específica em nossa cultura, a saber, a sensação de ter acabado de recuperar um vislumbre do que podem ser as coisas do mundo. Talvez seja precisamente disso que trata, de um ponto de vista existencial, a auto revelação do *Ser* (...). Experienciar (...) as coisas do mundo na sua coisidade pré-conceitual reativará uma sensação pela dimensão corpórea e pela dimensão espacial da nossa existência. (ibid, p. 141)

Retomo a cena do peixe em primeiro plano: se nada diz, se nada acrescenta, se insignificante, se é sobra, e excesso, apresenta-nos o mundo, ou um pedaço de si, em um estado mais puro, mais elementar, menos racional e mais sensorial. Se nada nos diz, convida-nos ao toque, à aspereza de suas escamas, ao sentir de seu cheiro e do já frágil movimento de seu corpo. Sem passado, sem futuro, sem um além de si, nos devolve uma sensação, ainda que passageira, de uma relação com o mundo que é mais próxima, mais íntima, não do pensamento, mas da pele. O animal em primeiro plano, se nada simboliza, se nada esconde por detrás de si, escapa à linguagem, de alguma maneira, apresentado-se não como um signo a ser interpretado, mas como isto: uma sutil *presença*. Em outra cena do filme, logo depois de muito dizer e confessar o seu afeto a Oliver numa praça da cidade, os

dois jovens colocam-se, outra vez, a andar de bicicleta: com a câmara estática, vemos os dois rapazes pedalar, por quase quarenta segundos, da frente ao fundo do quadro, diminuindo, pouco a pouco, de tamanho, até que já não o vemos. Há, aqui, uma demora que despe a cena de possíveis intenções dramáticas para vestir-se disto: o pedalar das bicicletas, que nada diz, e nada esconde, é, outra sutil *presença* que o filme nos oferece. A presença de gestos que se apagam na distância. Uma demora que é uma presença.

Porque constrói-se menos em torno de uma noção clássica de *mise en scene*, atrelada a dramatização e ao pôr em cena aquilo que é essencial para a trama, configurado-se dentro de um enredo que não é operado por grandes tensões e dilemas, e porque desenrola-se em um verão, ou seja, num espaço-tempo que não é o do trabalho, mas do descanso e da diversão, os corpos em *Me chame pelo seu nome* operam dentro de uma lógica de certa liberdade e relaxamento: é muito comum, no filme, que os personagens encontrem-se deitados, por exemplo. Já na cena seguinte, aquela em que Anchise aproxima-se com um peixe em mãos, vemos Oliver, deitado ao lado da piscina, lendo um de seus textos, e Elio, em uma cadeira, enquanto dorme. Oliver acorda o outro rapaz e pede para que leia o texto e dê sua opinião. Há um pequeno movimento narrativo aqui uma vez que, depois de ouvir de Elio um comentário acerca de seu texto, Oliver diz que aquilo talvez tenha sido a coisa mais gentil que ele ouviu nos últimos meses, o que demonstra uma crescente afeição entre os dois jovens. E ainda que, dentro do quadro, Elio tenha levantado-se de sua cadeira, para caminhar até Oliver e ler o texto, mesmo diante do mínimo avanço narrativo que a cena propõe, é o relaxamento dos corpos através de movimentos não existentes ou mínimos que preenchem a tela.

Para além de muitos outros exemplos desses corpos relaxados no espaço, gostaria de me aprofundar em uma pequena sequência: em um plano aberto, vemos Elio, no quintal de sua casa, dedilhando uma canção ao violão até que Oliver direciona a ele um comentário elogioso. Em outro plano aberto, Oliver, deitado ao chão, com um livro também repousado sobre seu peito, pede que o outro rapaz toque a canção mais uma vez. Elio levanta-se, então, e pede a Oliver que o siga até a sala onde há um piano. Lá, em um plano aberto e sem cortes, Elio repete a canção, mas a altera, tocando-a como Liszt a teria tocado, até que Oliver pede para que ele toque exatamente como havia feito lá fora. Elio toca a canção, dessa vez, com uma maior intensidade, e depois de questionado, responde ter tocado como Busoni teria. Oliver, depois de tentar entender o motivo pelo qual Elio insiste em não fazer aquilo que ele pediu, tocar a canção da forma que Bach escreveu, retira-se da sala, num gesto de irritação. Elio, então, resolve fazer aquilo que Oliver havia pedido, tocar a canção da maneira com

havia feito ainda lá fora, no violão, como forma, bem sucedida, de atrair o outro rapaz de volta à sala.

Há, aqui, uma espécie de jogo de sedução em que Elio brinca com o desejo de Oliver de ouvi-lo tocar a canção outra vez. Há, também, um jogo de presenças: os gestos de Elio ao piano, a coreografia dos corpos no quadro, o som das notas que compõem a música, ou as variações da música, que Elio toca. Há um *excesso* que, aqui, é uma demora: os dedos de Elio sobre as teclas do piano e o movimento de Oliver ao redor da música - ora permanecendo estático, ora afastando-se, ora aproximando-se - desprendem-se da narrativa para tomar a forma de uma dança que já nada parece dizer, mas que se oferece ao espectador em sua como uma presença inescapável. Porque a cena se estende, sem decupagem, por alguns minutos, o olhar do espectador tem a chance de passear pelo espaço, seus objetos e texturas: a janela ao fundo, os quadros na parede, a mesa de centro com seus livros, a lareira, a luz do sol que cai sobre os objetos, a televisão, o carpete.



Figura 24: Elio toca piano para Oliver.

Tal como essa cena, muitas outras irão construir-se por meio de longos planos abertos que nos permitem um olhar vagante que passeia pelas texturas da cena, seus movimentos, seus silêncios, seus relevos, e suas cores, suas coisas. Há, no longa, uma preferência por tais planos pois eles potencializam a experiência sensorial por estarem ligados a um

estatuto de liberdade dos registros de mobilidade do corpo pelo espaço cênico, não mais submetido aos imperativos de uma montagem que privilegia os highlights de uma ação filmada. É no plano sequência que, muitas vezes, podemos ver eclodirem todos os movimentos, hesitações, palpitações, muitas vezes registrados desde a ameaça de sua irrupção dentro da dinâmica da cena, e acompanhar seus desdobramentos dentro de um continuum espaço temporal por onde se dá a situação filmica. (VIEIRA JR, 2020 p. 137)

Em outra das cenas do filme, Elio encontra-se sozinho, nessa mesma sala, ao piano. Um plano fechado nos mostra sua testa e cabelos e um inseto que passa. Elio murmura algum som e começa, com delicadeza, a tocar algumas notas no piano. Há um corte que nos mostra o exterior da casa onde não há ninguém, apenas, dentro do quadro, algumas paredes da casa,

um pedaço de arbusto e uma bicicleta. Quase inaudível, porque bastante abafado e distante, podemos, ainda, ouvir as notas que Elio toca ao piano. O que ouvimos bem é o som do vento que bate algumas portas ou janelas e faz as folhas do arbusto moverem-se. Há, então, um novo corte que nos mostra, dessa vez, a cozinha. Já havíamos visto a cozinha anteriormente. Dessa vez, no entanto, a vemos silenciosa, de sons e gestos: as panelas penduradas na parede, os armários, a cesta de frutas ao chão, o lustre no teto.

O plano demora-se o suficiente para que nossos olhos passem pelo espaço enquanto, ainda ao fundo, ouvimos a canção, ainda abafada e distante, que Elio toca ao piano. Há, ainda, mais um corte. Dessa vez, vemos o pátio externo a partir de uma das varandas do segundo andar: para além de uma pequena mureta e algumas grades, um intenso verde toma conta da tela através das árvores e das plantas do jardim. Não ouvimos, aqui, o piano de Elio, mas alguns pássaros e o bater de portas ou janelas por conta do vento. Voltamos, então, à sala onde Elio, agora em um plano aberto, estica o corpo enquanto continua a tocar a canção ao piano.

Há, na construção dessa cena, uma inescapável sensualidade: as notas musicais passeiam pela casa encontrando silêncios, não apenas sonoros, mas também de gestos, tocando as paredes, os objetos, preenchendo os vazios, redescobrimo os espaços. Esses, aqui, nada de novo dizem sobre ninguém: já havíamos visto-os, algumas vezes, antes. Eles nada informam. Não só a música passeia pelos espaços, também o vento, deslizando sobre as folhas, fazendo ranger janelas e portas. Não há psicologismos nos gestos de Elio nem em sua música: não sabemos se toca por tédio, inspiração, ensaio ou prazer. Sabemos que toca o piano porque o vemos tocar o piano. Também o seu corpo, aqui, não tem nem futuro, nem passado: é apenas um corpo sentado em frente a um piano despejando sobre ele e ao seu redor algumas notas. Tal como o som da música, que nada diz, também o tocar do piano nada significa. E, ele mesmo, como o vento que faz bater a janela e a bicicleta repousada sobre o muro, nos é oferecido como um isto: uma sutil presença.





Figura 25: Planos de partes da casa e, depois, um plano de Elio ao piano.

Se *Me chame pelo seu nome* é um filme de olhares, é, também um filme de toques: como na cena em que há um jogo de vôlei no quintal da casa de Elio em que ele e seus amigos observam a partida à distância. Ainda que não em um plano fechado, mas em um plano aberto, Marzia e uma outra amiga de Elio, sentadas no chão, passam as mãos na grama, enquanto Elio, passeando pelo espaço com uma garrafa de água em mãos, recebe em seu corpo o toque do alto sol daquele verão que faz seus peitos e costas brilharem de suor. Oliver aproxima-se e refresca-se do calor com um pouco de água até que nota que Elio está um pouco nervoso. O rapaz decide, então, fazer uma massagem nas costas do seu novo amigo, que, incomodado com a situação, busca afastar-se. Oliver chama então Marzia e sugere que ela faça a massagem nas costas de Elio. Ela assim o faz até que ele, outra vez, recuse o toque e retire-se.

Os personagens de *Me chame pelo seu nome*, imersos naquele verão, comungam com o mundo ao redor: tocam as coisas deste mundo e por essas coisas são tocados, como quando Oliver, em sua primeira manhã junto daquela família, ao descer as escadas pela primeira vez para tomar café da manhã, passa uma de suas mãos pela parede como quem busca conhecer sua textura. Em outra cena adiante no filme, Elio faz o mesmo: depois de, num momento de tédio, buscar um dos livros de Oliver para ler algumas de suas anotações, sobe as escadas tocando o corrimão. Lá em cima, no segundo andar da casa, porque há um vento de fim de tarde, as portas tocam-se entre si ao debaterem-se, enquanto, ao fundo do quadro, as folhas das árvores, num intenso movimento tocam umas às outras. Elio caminha até o quarto de Oliver onde encontra algumas de suas roupas recém lavadas. Toma um de seus shorts e depois de observá-lo por alguns segundos, leva-o ao rosto roçando sobre ele a sua pele. Roça, também, num movimento quase sexual, o seu corpo na cama.

Em *The skin of film*, Laura Marks distingue entre a *imagem óptica* e a *imagem háptica* afirmando possuir a primeira, dotada de profundidade de campo, um caráter representacional, convidando o espectador a mergulhar em sua ilusória profundidade,

enquanto a segunda, háptica, operando a partir de uma superfície plana da imagem, convida o espectador a um emprego dos seus sentidos táteis. Não ousou dizer que as cenas descritas acima operam dentro da lógica da imagem-háptica de Marks, pois tal afirmação seria errônea. No entanto, gostaria de insistir na insistência dos toques nessas cenas que fazem o espectador mergulhar em mundo, antes de tudo, sensual, de um constante corpo-a-corpo com o mundo. Se essas cenas não podem ser exemplos de imagens hápticas, outras serão: como a cena do peixe, descrita acima, em primeiro plano, em que a imagem convida-nos ao toque de sua pele, suas escamas ainda carregadas da água do rio de onde fora retirado, o movimento de seu corpo, o ritmo final de sua respiração. Ou ainda quando em um dos vários cafés da manhã, num primeiríssimo plano vemos um ovo *mollet* ser quebrado para que Oliver o coma: a imagem toma um caráter de presença pois nada significa e nos convida ao toque, convocando, como Marks aponta, nossa memória cultural e sensória.



Figura 26: Primeiro plano de um ovo *mollet* sendo quebrado.

Não por acaso *Me chame pelo seu nome* é povoado de esculturas que parecem funcionar como uma espécie de *motif* evocando um dos temas centrais do filme que é aquele do desejo. Em dado momento do longa, Oliver e o professor Perlman estão juntos, na biblioteca, trabalhando, quando, ao observar algumas esculturas, discorrem sobre suas formas, suas curvas, e de como, de alguma maneira, elas parecem desafiar, aqueles que as veem, a desejá-las. Onde falam em desejo, ousou dizer, parecem falar em toque. Não seria o desejo uma vontade de encurtar a distância entre o olhar e aquilo que se vê através do toque entre os corpos? Descubrem uma dessas estátuas antigas em um mar próximo à cidade onde estão, e então Oliver, Elio e seu pai vão até lá acompanhar a retirada dessa escultura do mar onde se encontrava. A escultura, já na areia da praia, funciona como um duplo de Elio: Oliver não limita-se a olhar a escultura, mas passa a tocá-la, seu rosto e seus lábios, gesto muito semelhante ao que fará quando, mais adiante, deitado na grama junto de Elio, antes de beijá-lo, passará, também, os seus dedos pelo seu rosto e lábios.



Figura 27: Primeiro, Oliver toca os lábios de uma estátua que é retirada do Mar. Em outra cena, adiante, ele replica o gesto em Elio.

Assim, como busquei evidenciar neste capítulo, ainda que haja uma história sendo contada em *Me chame pelo seu nome*, há, por entre suas imagens, geralmente ausentes de intrigas, operando um regime de excesso e repetição, algo mais: um convite para experienciar, mais do que uma história, um mundo de sensações, aproximando-se de uma estética de fluxo e daquilo que Oliveira Jr chama de cinema dispositivo, construindo-se a partir de uma *mise en scene* que não privilegia, em muitos de seus momentos, a dramatização, ou o drama, por assim dizer, mas que parece ter por objetivo “isolar o mundo num espaço onde se possa experienciá-lo de maneira intensificada.” (OLIVEIRA JR, 2013 p. 138). Para além do filme que há para ver, há, também, um espaço para ser habitado “com todo o corpo”, livre de intrigas, onde os desejos fluem em liberdade: um *espaço edênico*. Há algo ainda a ser dito acerca do toque e do roçar nas coisas do mundo e das coisas do mundo em *Me chame pelo seu nome*, e uma relação entre esse corpo-a-corpo e a paisagem sonora do filme. Sobre isso tratarei no próximo capítulo.

3. Paisagem sonora e Espaço edênico: um tempo a sentir

Há uma cena, logo no início de *Me chame pelo seu nome*, em que Elio e Oliver sentam-se numa espécie de lanchonete, no centro de uma das cidades vizinhas, e conversam sozinhos pela primeira vez. Sentados em uma mesa do lado de fora desse estabelecimento que nunca vemos, Oliver pergunta a Elio, que tem um livro em mãos, sobre suas atividades rotineiras ao longo de todo o ano, inclusive o verão. Trata-se de um plano longo e aberto em que vemos, por algum tempo, além dos dois rapazes, o movimento de pessoas e carros que passam ao fundo e na lateral direita do quadro. No início da cena, enquanto ouvimos os dois rapazes trocando a pequena conversa, ouvimos, também, um intenso som de pássaros que abre a cena e cuja intensidade sonora nunca diminui ao longo dela.

Há, ali no início, um relaxamento dos corpos e das vozes dos protagonistas que conversam sem grandes pretensões e sem grande empenho até que, do fundo do quadro, um carro surge em tela trazendo consigo um intenso barulho que força Elio a alterar o tom de voz caso queira continuar sendo ouvido. Não apenas precisa articular melhor e em um volume mais alto os sons que saem de sua boca, mas, também, para continuar a conversa em meio aos sons do carro que passa, e de outros que passarão na sequência, Elio precisa abandonar o livro que lê, reformular sua postura corporal e concentrar-se, assim, por completo, naquilo que Oliver fala.

Se o cinema é, como afirma Michel Chion, vococêntrico e verbocêntrico, ou seja, parece quase sempre favorecer a voz e destacá-la dos outros sons quando de sua tomada e da mixagem, o que a cena supra descrita parece evidenciar é que talvez haja, em *Me chame pelo seu nome*, uma re-hierarquização das potências sonoras em um desenho de som que, ainda que nunca abra mão do vocal e do verbal, ou seja, do diálogo enquanto transporte de sentidos, busca, não apenas dizer algo, mas ampliar “a imersão sensorial proposta ao espectador” (VIEIRA JR, 2020, p.166) através de sons que nada dizem, mas que são, por outro lado potências materiais de afeto. Desse modo, distanciando-se “...de uma gramática audiovisual do cinema sonoro clássico em que, muitas vezes, apenas o “essencial” ao cerne narrativo (ou à imagem-ação deleuziana) é valorizado, minimizando, sempre que possível, a nossa percepção de uma série de sons que compõem o espaço cotidiano”. (ibid, p. 166)

Retornemos a cena supra descrita: Antes mesmo de vermos Elio e Oliver sentados à mesa, a câmera, apontada pra cima, nos dá a ver um céu azul enquanto nos dá a ouvir um

intenso som de pássaros cuja intensidade sonora, ainda que depois possa competir com os outros sons que adentram a cena - como o da voz significativa dos personagens, e o crescente barulho de carros - nunca cede às pressões da narrativa e mantém uma mesma intensidade do início ao fim do plano. Não trata-se, no entanto, de uma intensidade extremamente elevada e, talvez, daí advenha sua relevância na paisagem sonora que constrói-se por dentro as cenas do filme.

Em *A afinação do mundo*, Murray Schafer, importante estudioso da música e dos sons, descreve dois tipos de paisagens sonoras: *hi-fi* e *lo-fi*. A primeira, mais agradável, corresponde a uma paisagem em que os sons se sobrepõem menos frequentemente e, por isso, podem ser ouvidos separadamente. Já na paisagem *lo-fi*, ocorre o oposto: “os sinais acústicos individuais são obscurecidos em uma população de sons superdensa.” (Schafer, p. 71). Dessa maneira, como diz o autor, “o campo é mais *hi-fi* que a cidade, a noite mais que o dia, os tempos antigos mais que o moderno” (ibid, p. 71). Em *Me chame pelo seu nome*, a criação de uma paisagem *hi-fi* parece operar um duplo movimento: constituir uma paisagem sonora que é diversa, múltipla, em que muitos objetos de cena parecem tomar vida através dos sons que emitem, dando-se a ouvir isoladamente; e constituir uma paisagem sonora que é materialmente agradável aos ouvidos.²²

De certa forma, as noções de paisagens sonoras *hi-fi* e *lo-fi* dialogam com outros dois conceitos de Schaffer, os de *som fundamental* e o de *sinal sonoro*. O primeiro - o *som fundamental* - caracteriza-se por seu caráter estabilizante, ou seja, é o som que ancora o ambiente e que talvez nem seja ouvido conscientemente. Já o *sinal sonoro* é o som que destaca-se, que é percebido pelo ouvinte de maneira consciente. Na cena da lanchonete, se o som dos pássaros nunca se sobressai aos demais, ou seja, nunca se impõe aos ouvidos, ainda que detenha uma mesma intensidade, é porque integra uma paisagem sonora mais agradável aos ouvidos, próxima aquilo que Schafer chama de *hi-fi*, e porque é um som fundamental, que permite que outros sons irrompam em cena, dando sua existência ao ouvido do espectador.

Retomo algo dito no capítulo anterior e amplio: se *Me chame pelo seu nome* convida-nos não apenas a assistir uma história que se conta, mas integrar um mundo sensório que promove um encontro mais próximo com as coisas deste mundo, para isso, em muitos momentos, evocando o toque, o desenho de som e a construção de uma paisagem sonora com

²² O termo paisagem sonora, bastante utilizado no campo do cinema e do audiovisual, foi criado pelo próprio Schaffer em um neologismo: *soundscape*, que é uma mistura de duas palavras - *sound* (som) e *landscape* (paisagem). Ainda que sua obra gire em torno de paisagens sonoras naturais, o autor afirma que é possível também usar o termo para pensar as paisagens sonoras construídas, incluindo, dessa forma, aquele dos filmes.

as características apontadas acima parecem possuir uma certa centralidade nessa dinâmica. Sugiro que retornemos brevemente a algumas das cenas descritas no capítulo anterior. Começamos pela imagem háptica do ovo mollet, na mesa de café da manhã, cuja casca quebra-se para que se possa comê-lo. Se a imagem, em si, sem profundidade de campo, convida-nos ao toque, o desenho de som que a acompanha não trabalha na contramão, mas intensifica a experiência sensorial ao nos possibilitar a escuta do partir em pedaços da casca crocante do ovo, fazendo o espectador buscar, inconscientemente, em sua memória, as texturas dessa experiência, pura materialidade visual, sonora, e tátil.

No entanto, nutro aqui maior interesse pelas cenas que não posso enquadrar na noção de *imagem háptica* de Marks. Como aquela em que, em um plano aberto, a caminho de seu primeiro café da manhã junto da família que o recebe para seis semanas, Oliver desce as escadas da casa pela primeira vez e passa as mãos pela parede, observando-a por um instante como se quisesse apreender sua materialidade e sua textura. O desenho de som tem, aqui, sugiro, um papel importante: há, como em grande parte das cenas do filme, o som de pássaros que constituem aquilo que acima chamamos de *paisagem hi-fi* que, desaparecendo dos ouvidos do espectador, pela constância, sem nunca, de fato, desaparecer, permite que não apenas vejamos Oliver tocar as mãos na parede, mas, também, ouvimos o roçar de seus dedos contra a materialidade daquele canto da casa. A *paisagem hi-fi*, além de agradável aos ouvidos, não parece apenas permitir a chegada de outros sons aos ouvidos, mas destacá-los em sua clareza. No descer das escadas, não apenas vemos e ouvimos Oliver tocar a parede, mas também vemos e ouvimos - aqui, acentuadamente - os seus pés animados tocando os degraus da escada. Pés no chão é o que não parece faltar na paisagem sonora de *Me chame pelo seu nome*, como se, de alguma forma, fossem um som fundamental, elementar: o contato com o chão é a ligação do homem com a paisagem do mundo, insisto: ligação e não um distanciamento.

Como quando, na noite anterior, indo ao quarto onde Oliver dorme, ouvimos, intensos, os passos de Elio pelo espaço quase silencioso: não um roçar, mas um tocar o chão quietamente, calmamente, calculadamente. O toque de seus pés no chão, que não vemos, se não pela imaginação, toma vida: o ranger invisível ainda que visível do assoalho. Elio chega à porta, e, com delicadeza, bate, com seus dedos, duas ou três vezes e a porta, já visível, cresce em aparência, surge ainda mais visível pela escuta. Ou quando, entediado, como em outra das cenas descritas no capítulo anterior, Elio sobe as escadas, passando as mãos pela parede: há um corte, vemos um livro de Oliver em primeiro plano, mas continuamos a ouvir o roçar de suas mãos na parede e o som de seus pés pisando os degraus. Já lá em cima, é,

também, o desenho de som que parece trazer a presença desse corpo a corpo com o mundo: há um vento que faz alguma porta ou janela debater-se incessantemente. Porta ou janela que não vemos com os olhos, mas que tornam-se uma presença material por sua aparição na paisagem sonora. Elio chega, então, ao quarto de Oliver e toma uma de suas bermudas: não só o vemos vestir a bermuda no rosto, mas sentimos, no e pelo ouvido, a fricção do roçar da bermuda na pele de seu rosto, num movimento que carrega algo de sexual, e que é, antes de tudo, sensual. Ouso dizer: a paisagem sonora de *me chame pelo seu nome* é uma paisagem dotada de sensualidade porque nela há a presença de um corpo a corpo com o mundo.

Quando em outro momento de tédio, em uma noite, à espera de Oliver, sentado em sua cama, Elio tira os shorts. Porque o ambiente está pobremente iluminado, pouco vemos de seus gestos, mas o ouvimos com clareza: o desabotoar, primeiro, dos botões, e, depois o arrastar da bermuda pelas pernas seguidos do jogar de seu corpo por sobre a cama. Habitar o espaço tempo de *Me chame pelo seu nome* é ser habitado por sons dotados de uma íntima clareza que despertam os objetos do mundo, animando-os, trazendo-lhes algo de vida. Como o som da caneta de Oliver sobre o papel e o som do papel sobre a mesa. O som do livro de Elio jogado sobre a mesa e o som dos carros que atravessam o fundo da tela mas que logo passam, levando consigo sua intensidade avassaladora. Há, também, o som de uma pequena motocicleta, e o som de um sino de uma igreja, que faz com que Oliver arrume suas coisas para partir. Há, então, o som das coisas de Oliver - outra vez, as folhas, sua mochila, o fecho da mochila. E o som das bicicletas que posicionam-se para levar o dos dois personagens onde quer que decidam ir.

Esses não são *sons fundamentais*, mas sinais *sonoros*: destacam-se ao ouvidos, são pura materialidade e afeto, Não digo que fazem evocar certos objetos, são já eles os próprios objetos. Mesmo que nunca vejamos o som do sino da igreja somos repetidamente atravessados por sua materialidade: o sino da igreja nunca pode ser apenas sua imagem, mas tudo que lhe constitui, aquilo que de si dá a ver e aquilo que de si dá-se a ouvir. No filme, a *paisagem sonora hi-fi* constituída a partir do som de pássaros, principalmente, faz emergir com clareza os objetos que cercam os personagens, e com os quais esses personagens, dentro do filme, interagem, fisicamente, materialmente, não apenas evocando o toques dos dedos, das mãos, da pele, mas, eles mesmos, os sinais sonoros, já sendo um toque, roçando os nossos ouvidos, invadindo o nosso corpo. Por detrás, ou por baixo, desses sinais sonoros, que irrompem do filme, e dos quais parece impossível escapar, há, quase como uma superfície que dá sustentos a esses sons, preciso reiterar, uma paisagem hi-fi constituída,

basicamente, de um amalgamento de sons de pássaros que, sem nunca desaparecer, por vezes parecem nunca estar lá, esquecido, por conta de sua constância, por nossos ouvidos.

Há tantos cantos de pássaros como há pássaros: alguns de seus cantos são mais graves, outros mais agudos, alguns mais simples, e outros mais complexos. Há, também, tipos de cantos que operam dentro de certas funcionalidades, como cantos de prazer, de angústia, de alerta e de voo. Há pássaros que imitam: sons de outros pássaros, de riachos, buzinas de carros, apitos de fábrica. Há pássaros que só performam os sons que eles mesmos compõem. Todos eles, no entanto, unem-se ao diferenciar-se de muitos sons do mundo por sua relação com o tempo: o canto dos pássaros, juntos, em bandos, apesar de ricos e variados, não são, por um lado, dominadores, e oferecem-se sempre num continuum, são uma extensão no tempo. Retomando o conceito de Schafer: são sons fundamentais. Por isso fala-se em um *cantar* de pássaros: são música, extensão e ritmo.

Há algo de interessante e útil acerca do trabalho de Murray Schafer no que diz respeito a produção de presença: ainda que o autor pareça, em, alguns momentos discorrer acerca de aspectos culturais dos sons que esbarram em relações de sentido e significações, há, por outro, um trabalho em relação a materialidade dos sons. No que diz respeito ao sons de pássaros, ainda que passeie por exemplos da literatura, demonstrando como, de alguma forma, tais elementos sonoros foram e são percebidos ao longo dos séculos, Schafer ocupa-se em pensar o som como instância material: há sons com frequências descendentes e sons com frequências ascendentes, por exemplo, entre os pintainhos. Há pássaros que possuem motivos repetidos, ou seja, *leitmotifs* melódicos, que os colocam realmente mais próximos ao fazer musical. Alguns possuem sons mais penetrantes, outros dominam a paisagem. No geral, não de maneira isolada, mas como um conjunto de vozes, e de cantos, geralmente são sons fundamentais integrantes de uma paisagem hi-fi: ou seja, agradáveis aos ouvidos ao desaparecem da consciência e tomarem uma posição de fundo a partir de sua extensa constância.

Ao fim da cena da lanchonete, Oliver, depois de ouvir o som de um sino de igreja, toma suas coisas e sua bicicleta, despede-se de Elio, e sai do quadro, deixando Elio e seu olhar de curiosidade. Junto da música que é o canto de pássaros presente na cena, incorpora-se uma outra música à imagem: *M.A.Y in the backyard*, uma canção preexistente, e extra-diegética, que surge, aqui, pela primeira vez, e retorna outras vezes mais adiante no filme. Para além de um constante uso, dentro da paisagem sonora, do canto de pássaros que irá estender-se durante quase todo os dois primeiros atos do filme, também haverá um recorrente emprego de canções ao piano como esta citada acima. Ainda que algumas delas

sejam mais lentas e contemplativas, outras parecem possuir, dentro da lógica sonora do filme, menos um caráter dramático, mas trazem para a paisagem algo de empolgação e curiosa liberdade. Por vezes, funcionam como uma espécie de música para a qual dançam os personagens. Explico: Em dado momento do filme, Oliver nada, de um lado a outro da pequena piscina da casa dos Perlman, enquanto ouvimos, extra diegeticamente, uma das animadas canções ao piano. Seus gestos repetidos, como é de se esperar durante exercícios de natação, tomam contornos de dança ao serem associados a música, ainda que o personagem nunca a escute. Há, nesses gestos, e nessa música, algo de uma sutil e feliz liberdade advinda de uma atividade recreativa e de um relaxamento por estar dentro de uma piscina em meio ao calor de um verão.

Ainda nessa cena, para além da canção que encerra-se depois de algum tempo, e dos sons do canto dos pássaros que, outra vez, habitam a cena, há, aqui, um outro elemento sonoro bastante presente na paisagem do filme: o som das águas. Em dado momento de seu livro, quando começa a discorrer acerca da paisagem sonora natural do mundo, Shaffer pergunta e responde: “Qual foi o primeiro som que se fez ouvir? Foi a carícia das águas.” (ibid, p.33) A água, segundo Schafer, é o “fundamento da paisagem sonora original e o som que, acima de todos os outros, nos dá o maior prazer”. De acordo com o autor, há uma ligação entre a água - em forma de mar - e o início do mundo e todos os seus elementos. Ele cita Proust que afirma ser o mar “a queixosa ancestralidade da terra”. Mar que nem sempre é mar: nunca morre, mas transforma-se em riacho, rio, açude, quedas d’água, fontes, e chuva. Ouvir o som do mar - mesmo em suas variações - é regressar ao princípio de todas as coisas. Re-habitar um mundo ainda não corrompido pelas burocracias diárias de nossas vidas organizadas socialmente. Experimentar, de certa forma, um *espaço edênico*. Tal como o som dos coros de pássaros, há algo de agradabilidade no som das águas.

A água compõe a paisagem sonora de *Me chame pelo seu nome* de muitas maneiras: aparece, no filme, em forma de riacho, praia, cachoeira, chuva, lago e dentro da piscina. Na cena descrita alguns parágrafos atrás - aquela em que o nado de Oliver é quase uma dança -, há o movimento dos corpos na água fazendo surgir o seu som, mas há também uma espécie de fonte que flui, sem cessar, para dentro do espaço da piscina. É na frente do mar, enquanto visão, e enquanto som, que Oliver e Elio fazem as pazes depois de um pequeno desentendimento e decidem ser amigos. Em umas das noites, numa imagem repleta de uma escuridão que pouco nos permite ver, ouvimos: o movimento de Elio e Marzia enquanto nadam em um lago pouco tempo depois de saírem de uma festa. Quando Elio e Oliver conversam, pela primeira vez, acerca da história do cavaleiro que está apaixonado pela

princesa mas não sabe se confessa o seu amor, eles estão ao redor da piscina: somos, aqui, outra vez, então, inundados pelo som da água que flui incessantemente.

Na cena em que a Senhora Perlman conta a história do cavaleiro para Elio, também a água enquanto elemento da paisagem sonora parece ter um importante papel. Vemos o pátio externo da casa molhado pela chuva que cai. O som dos trovões e da precipitação é bastante alto, até que corta-se para o interior da casa. Há um toca disco e, nele, é possível ouvir uma suave canção instrumental. Há pouca iluminação. Elio encontra-se sentado no sofá da sala junto ao seu pai. Sua mãe aproxima-se, busca um livro na estante, e senta-se, também. Além das vozes dos personagens, é possível escutar a música que toca e, ainda, o som da chuva lá fora: mais suave ali dentro, no entanto.

Elio deita-se sobre o colo dos pais, e sua mãe começa, então, a ler uma das histórias do livro que tem em mãos - sobre um cavaleiro que, apaixonado, não sabe se é melhor confessar o seu amor ou morrer. Ao fim da história, há uma queda de energia, e a sala fica mais escura e silenciosa. Há, ainda, o som da chuva, distante e suave. Elio diz que nunca teria a coragem de confessar o seu amor. Seu pai diz duvidar e se oferece para ouvi-lo caso ele queira conversar. A escolha da história lida pela mãe, como já mencionamos no capítulo anterior, nos parece intencional: seus pais haviam percebido o interesse amoroso que crescia entre os dois rapazes. A cena revela um interesse dos pais do protagonista em deixá-lo à vontade para experimentar seu desejo.

Acerca da chuva enquanto elemento da paisagem sonora, Schafer afirma que duas gotas diferentes jamais soam da mesma maneira, o que significa dizer que uma chuva, enquanto objeto sonoro, nunca é igual a outra: "Em Fiji, uma tempestade de verão, que fustiga e se transforma num enorme turbilhão, dura menos de sessenta segundos, enquanto em Londres ela tamborila monotonamente" (ibid, p. 39). Há de se pensar a chuva enquanto um elemento dotado de uma pluralidade significativa e enquanto material fônico.

Na cena há pouco descrita, a chuva não possui um caráter avassalador, mas brando. Talvez porque encontra-se ausente, externa, distante - enquanto presença física e, também, sonora. A música suave da cena, a voz branda dos personagens e a pouca iluminação criam um ambiente de proteção e cuidado. No entanto, talvez seja o som da chuva o elemento central na criação das sensações ali experienciadas: há um mundo exterior que se faz presente, apesar de ausente, através da paisagem sonora cujo elemento primordial é o som da precipitação. No entanto, os protagonistas encontram-se protegidos da chuva. Distantes do mundo exterior, eles habitam esse lugar de partilha, afeto, entendimento e aceitação.

Proponho, aqui, que deixemos um pouco as questões relacionadas ao desenho de som e a paisagem sonora, para que nos ocupemos, um pouco, de um outro conceito: o da imagem-espço. Como apontamos no capítulo inicial, numa tentativa de pensar o espaço no cinema à partir de um viés fenomenológico, Antoine Gaudin (2015) cunha o conceito de imagem-espço:

O espaço não é mais considerado apenas como um fundo, um motivo estável representado para o filme, e disponível para a visão (numa concepção óptica-sistêmica do espaço que poderia ser comum a todas as artes visuais), mas como um fenômeno dinâmico produzido pelo filme, e engajando o corpo do espectador. Ele será estudado como uma potência plástica autônoma, diretamente ligada à natureza das imagens filmicas, a seu movimento, a sua sonoridade e a sua relação de sucessão. (ibid., p.10)

Segundo o autor, a noção de imagem-espço não rivaliza com os paradigmas do espaço cinematográfico já existentes e ainda muito populares, mas funciona como uma noção complementar: não pensar o espaço apenas enquanto um objeto à nossa frente, mas, fenomenologicamente, como uma sensação cinestésica que nos enlaça. Gaudin propõe fugir um pouco à rotina acadêmica de usar o espaço cinematográfico enquanto ponto de partida para expressar outras questões, como de encenação, enquanto deixam de explorar um outro aspecto extremamente relevante no que diz respeito ao espaço no cinema: sua capacidade de nos afetar enquanto um espaço em si que se abre diante de nós e conosco se choca.

A imagem-espço é uma combinação de dois elementos: o espaço específico representado pelo filme - que é o mundo tridimensional por trás da tela e o espaço abstrato inscrito no corpo do filme - o ritmo espacial, por exemplo, dado a sentir pelos cortes que nos levam de um espaço específico a outro, que, além, obviamente, de poderem ser dissecados do ponto de vista da construção lógica da narrativa, também podem, e assim o faz Gaudin, serem pensados enquanto potência de afeto em relação ao corpo do espectador. Se a pesquisa que aqui propomos ancora-se dentro do campo dos estudos de presença, campo, ainda, pouco desbravado e que, permanece, de alguma maneira, ainda pouco dotado de recursos analíticos, a imagem-espço de Gaudin apresenta-se como um conceito de grande valia porque permite, dentro do campo do cinema, operar o conceito de presença uma vez que, como já muitos discutimos aqui, busca pensar o espaço como um fenômeno que envolve o corpo do espectador.

Retomo, aqui, a cena supra descrita em que, refugiados na sala de sua casa, Elio e sua família partilham um momento de conforto físico - ora, há uma chuva que cai lá fora - e conforto afetivo - a leitura da história acerca do cavaleiro que não sabe se se é melhor

declarar seu amor ou morrer serve de impulsionamento para que o protagonista declare, logo adiante no filme, seus desejos. Antes de vermos a sala escura onde encontram-se os personagens, um plano aberto nos mostra a chuva que cai sobre o quintal da casa. Entre a cena que revela o espaço do quintal e uma outra que nos mostra o espaço da casa, um corte, que também é um pequeno trauma próprio do espaço cinematográfico. Esse, segundo Gaudin (2015), nunca é absoluto, mas “sempre percebido através de um processo de variação contínua de formas e volumes que opera dentro das imagens fílmicas. Nesse sentido, cada corte, cada transição de um plano para outro constitui uma pura variação espacial, uma súbita expansão ou contração” (ibid, p. 6).

Entre o plano da área externa da casa e o primeiro plano da cena da sala, há uma expansão de volume: do *vazio* da área externa ao *cheio* da área interna. Há de notar-se, aqui também, que o *cheio* e o *vazio* em questão dão-se também por conta do uso de luz: há pouquíssima iluminação nos planos da cena da área interna. Entre o salto entre os dois volumes espaciais provocados pelo corte, um pequeno impacto atinge corporalmente o espectador antes mesmo que ele possa dar início a qualquer processo de significação em relação à narrativa que desenrola-se ali. Eis o espaço enquanto entidade autônoma: mesmo que venha a significar, antes mesmo de fazê-lo, atua sobre os corpos. Um fenômeno espacial em si.

No entanto, ainda que certo “trauma” dele advenha, não é necessário um corte para que haja mudança no campo visual: esse pode mudar dentro de um único plano (ibid, p.7). De pé na sala, a senhora Perlman procura o livro que lerá na sequência. O plano é aberto, o que nos permite ver, na frente do quadro, Elio e seu pai deitados no sofá. Apesar da pouca iluminação, é possível, ainda, ver alguns outros objetos, como um piano, bem ao centro, uma pequena mesa circular e algumas cadeiras. Depois de achar o livro, Annella caminha até o sofá e se junta aos outros dois personagens. A câmera movimenta-se junto da protagonista até o sofá. O restante da cena desenrola-se num plano fechado que mostra, basicamente, apenas os três personagens enquanto a Senhora Perlman lê a história do cavaleiro tímido acerca de seu amor.

Entre o plano externo da chuva no quintal e o primeiro plano da cena da sala, um corte e uma variação de volume espacial que vai do *vazio* (do espaço exterior) ao *cheio* (do espaço interior). Depois, já no segundo plano, ainda que numa operação sinestésica menos traumática, um outro movimento espacial: a partir do já *cheio* do início do plano, um movimento até o ainda mais *cheio* do plano fechado. Através desse processo, a montagem e o movimento da câmera fazem o espectador sentir gradualmente um movimento espacial que

vai do *vazio* ao *cheio*, e, ainda, ao *mais cheio* que corresponde a uma questão filosófico-sensorial central para o filme: estamos diante de um mundo familiar de proteção, cuidado, aceitação e afeto no qual o protagonista, um ainda adolescente de cerca de dezessete anos, sente-se acolhido em seus desejos. Um mundo de afeto que é aquele mundo familiar intensamente distante de um mundo exterior pouco acolhedor. A variação espacial que conduz o espectador do *vazio* ao *cheio* e ao *ainda mais cheio* coloca sensorialmente e cinesteticamente em jogo uma certa associação daquele espaço familiar a uma espécie de *imago mundi* - um espaço separado do restante do mundo, repleto de harmonia e aceitação. Um espaço dentro do qual os desejos podem existir e realizar-se sem grandes dramas ou impedimentos.



Figura 28: Um corte entre o espaço externo e interno da casa colocam em questão um jogo entre o *vazio* e o *cheio*



Figura 29: Dentro de um mesmo plano, uma gradação de um espaço *cheio* a um *ainda mais cheio*

A história acerca do cavaleiro que não sabe se confessa ou não o seu amor acaba por inspirar Elio que, em uma das idas junto a Oliver ao centro da cidade, decide por declarar o seu desejo ao amigo. Para além do diálogo que se estabelece entre os dois personagens, há um ritmo espacial belamente construído em torno do movimento dos jovens ao redor de um monumento da Primeira Guerra enquanto conversam. Durante toda sequência que se inicia com um longuíssimo plano ali naquela praça no centro da cidade e que vai terminar com um beijo entre os dois, uma intensa variação de *cheios* e *vazios* toma conta da tela e afeta corporalmente o espectador.

No início do longo plano, ainda bastante aberto, mostrando as ruas e uma lanchonete, os dois personagens aparecem no centro do quadro, quase ao fundo, enquanto falam de amenidades. Caminham e aproximam-se, então, do monumento ao centro da praça, e ali, Elio então declara-se para Oliver. Nesse momento, ainda sem que tenha ocorrido nenhum corte, o espaço, antes dominado por um *vazio*, encontra-se *cheio*: vemos, mais de perto, os protagonistas e um pedaço do monumento ao redor do qual conversam. No diálogo, há uma certa hesitação por parte de Oliver que parece não querer escutar o que Elio tem a lhe dizer. Ele, então, afasta-se, e, logo a seguir, depois de alguns segundos, sem que ainda tenha ocorrido algum corte, novamente uma abertura do plano nos revela outro *vazio*. Um *vazio* que aumenta à medida que Oliver decide não dar espaço ao afeto recém declarado de Elio e vai até uma agência postal buscar correspondências. Ao retornar, o plano fecha-se, outra vez, e o espaço transmuta-se de *vazio* a *cheio* enquanto os personagens retomam o assunto principal: “melhor deixarmos as coisas como estão”, diz Oliver. Outra vez, ao caminharem em direção às suas bicicletas, experimentamos um movimento espacial do *cheio* ao *vazio*.



Figura 30: Outra vez uma alternância entre o *vazio* e o *cheio* enquanto os personagens conversam sobre sua relação.



Figura 31: Quando falam de amenidades, distanciam-se, quando falam da relação, aproximam-se.

A partir dali, uma sequência de planos distintos vão oscilar entre espaços *cheios* e *vazios* enquanto acompanhamos os personagens afastando-se do centro da cidade. Ao chegarem a um riacho, voltam a falar do assunto que havia se iniciado em uma das cenas anteriores. Oliver, permanece hesitante enquanto Elio segue firme na verbalização de seu

afeto. Em um plano, os dois protagonistas se falam à distância. Elio, então, dá um passo à frente e aproxima-se de Oliver. Um novo corte, e, na nova cena, os dois personagens, deitados no gramado, se beijam. Do *vazio* ao *cheio* e ao ainda mais *cheio*.

Como na cena da sala de estar, também aqui, nesta sequência, podemos observar um movimento espacial - às vezes dentro de um mesmo plano, outras vezes através de um salto entre o espaço de uma cena e o espaço da cena seguinte. Tal movimento - de contração e expansão - difere-se do caráter gradativo da cena da sala de estar e encontra, aqui, um caráter oscilatório: um vai e vem de *cheios* e *vazios* que corresponde à dinâmica hesitante que se estabelece entre os personagens, que ainda não concordam acerca do tipo de relação que terão. Movimento oscilante inscrito no corpo do filme enquanto ritmo espacial e, que, arrisco dizer, afeta corporalmente o espectador causando um quase desconforto que vai culminar num quadro dotado de um volume de *cheio* e também de entrega afetiva por partes dos personagens, e que parecem evocar algo de conforto.

Vale ressaltar que, esses movimentos espaciais, ainda que possam ser encarados metaforicamente em um momento posterior, num estudo como este que aqui se constrói, afetam corporalmente o espectador num nível não significativo, ao menos num primeiro momento, enquanto surgem em tela numa dinâmica de sucessão que estabelece um ritmo inescapável. Em outras palavras, esse movimento, antes de poder oferecer-se enquanto significação, oferece-se enquanto isto: presença.

Para além dos movimentos de câmera e corte que nos fazem passear por cheios e vazios, ou de vazios a cheios e a espaços onde há um ainda mais cheio, imprimindo, dentro do corpo do filme, ritmos que irão gerar, no espectador, sensações físicas de conforto e desconforto, há, não apenas nas cenas em questão, mas também nelas, a presença de uma paisagem sonora que não apenas pode significar algo, mas que apresenta-se enquanto materialidade inescapável. Se na cena da sala de estar, a chuva, à distância, parece ajudar a criar, dentro da cena, uma sensação de conforto através de uma sensação de distância, também na sequência em que Elio decide confessar o seu amor a Oliver, a paisagem sonora, já mais dissonante, mas uma ainda continuação de tudo que experimentamos fônicamente até então, insere, não apenas os personagens, mas o próprio espectador em um espaço de segurança e fluidez: ao partirem da praça e colocarem-se a passear pelos espaços vazios daquela pequena cidade, acompanhamos não apenas os gestos dos dois rapazes, mas também uma paisagem sonora que é ainda a mesma de basicamente todo o filme até aqui, sons de pássaros e grilos, e, quando os dois chegam a um açude, também os sons de uma fonte que jorra água incessantemente dentro daquele espaço.

Se por um lado poderíamos, aqui, ocuparmo-nos de pensar que tanto o som de pássaros e grilos e das águas remontam, de alguma maneira, a um início do mundo, a um espaço original dotado de maior liberdade e de uma vida mais plena, correríamos o risco de esbarrar em significações, ou seja, em sentido. Não posso negar que, em *Me chame pelo seu nome*, as paisagens sonoras e - também a visual - estão carregadas de sentido: remontam ao éden, à arcádia, a um tempo-espaço anterior, mítico, original ou utópico talvez, em que uma vida mais sublime e livre era possível. Evocam, pela significação, tranquilidade, fruição e liberdade ao recorrerem aos elementos da natureza comumente associados a esses espaços e sentimentos. Gostaria, no entanto, de retomar outro caminho, ainda que receoso dos riscos, mas confiante de que pode talvez nos apontar uma direção em que podemos continuar a pensar a paisagem sonora enquanto uma *presença*: a partir da noção de *sons fundamentais*, pensar a paisagem sonora enquanto extensão e ritmo marcado por presenças e ausências, volumes de cheio, e volumes de vazio.

Além de ocupar-se em descrever os sons e seus significados culturais, Schafer dedica-se, também, a pensar a paisagem sonora enquanto dotada de ritmos e tempo. Parte, no entanto, não daquilo que o rodeia, mas do próprio homem: se há inúmeros ritmos sonoros ao redor do mundo, há um primeiro ritmo, quase primordial dentro do homem, aquele do coração. Regular e contínuo, separando a morte da vida, influenciou, como afirma o teórico, o tempo da música: “antes da invenção do metrônomo, os tempos da música eram determinados pelo pulso humano e a diferença entre uma batida melancólica ou frenética dependia de quão longe ela se afastava, de um lado, ou de outro desse modulador.” (ibid, p. 316) É a batida do coração que divide os ritmos percebidos pelo homem em rápidos e lentos. Há um outro ritmo também presente no corpo humano: o da respiração. Variando entre doze e vinte ciclos por minuto, intensifica-se em situações de estresse enquanto perde ritmo em momentos de relaxamento.

Schafer fala, então, de literatura: “os ritmos de toda a poesia e literatura declamada mantêm relação com o padrão respiratório. Quando a frase é longa e natural, espera-se um estilo respiratório relaxado; quando é irregular, ou saltitante, sugere um padrão respiratório regular.” Cita Proust e o famoso texto de Walter Benjamin sobre a relação entre a sintaxe do autor francês e o seu medo de sufocação advindo de seu sofrimento pela asma. Há, no corpo humano um ritmo sonoro que é o ritmo do coração, e também o da respiração. Há na literatura, enquanto som, lida em voz alta, um ritmo latente, pausas e retomadas, palavras ditas e silêncios. Há, também, no mundo ao redor do homem, ritmos como aquele da praia,

das ondas, ainda que irregulares, tocando a costa, o quebra-mar. Ritmo: sucessão de regulares ou irregulares intervalos. Presenças e ausências.

Se podemos pensar, a partir da imagem-espço, o ritmos espaciais inscritos no corpo do filme, passeando e variando entre volumes de cheio e vazio, atuando sobre os corpos do espectador através de cortes e movimentos de câmara, poderíamos, também, pensar a paisagem sonora enquanto um movimento de ritmo e ritmos inscritos no corpo do filme fazendo, também, o espectador passear por entre volumes de cheio e vazio? Não buscarei, aqui, uma afirmação para essa pergunta, mas proponho um exercício de pensamento.

A paisagem sonora de *Me chame pelo seu nome* é uma paisagem sonora pouco oscilante: se não posso dizer que, em todo o espaço-tempo do filme estamos inseridos numa mesma dinâmica sonora, parece possível dizer que é uma mesma paisagem sonora que perpassa quase todas as cenas do filme, especialmente em seus dois primeiros atos. Essa paisagem sonora é composta, como buscamos evidenciar, aqui, por dois elementos, primordialmente: sons de pássaros e insetos - como grilos -, quase nunca isolados, mas em uníssono, formando coros, e o som de água e de águas, como nascentes de rio, piscina, mar e chuva. Há algo em comum entre ambos: são, os dois, oscilações permanentes. Ou seja, *sons fundamentais*.

Os sons dos pássaros e dos grilos que cantam juntos, e também o do movimento das águas, apresentam uma oscilação rítmica tão pequena que não é essa oscilação que parece chamar-nos atenção, ou caracterizá-los, mas, justamente, o seu caráter de permanência, sua estabilidade. E sua agradabilidade. Há algo de agradável nesses sons: desaparecem de nossa consciência porque não nos perturbam os sentidos como, por exemplo, um coro de buzinas de carros ou um ranger simultâneo de dezenas de cadeiras sendo arrastadas no chão. Por outro lado, é a sua própria duração que torna-os *sons fundamentais*: tornam-se figuras de fundo não apenas da imagem, mas também de outros sons - os sinais sonoros, aqueles que percebemos conscientemente porque chamam nossa atenção, sempre “em contraste com os sons fundamentais”. (p. 368). Mas se os sons de pássaros e grilos e de águas são uma contínua presença dentro da paisagem sonora do filme, apresentando-se, aos nossos ouvido, por vezes mais consciente, por outras, menos, em momentos, como, o primeiro aperto de mãos entre Elio e Oliver, ou na cena em que fazem as pazes na praia, ou no momento em que Elio declara seus sentimentos para Oliver em uma das praças da cidade, há um dado momento do filme em que a paisagem sonora esvazia-se desses sons para dar lugar a uma ausência que tornar-se-á, assim, uma avassaladora presença, como tentarei demonstrar adiante.

Quando as seis longas semanas que correspondem a estadia de Oliver na Itália tornam-se menos longas do que pareciam poder ser, os pais de Elio sugerem que o jovem acompanhe Oliver em sua ida à Roma uma vez que de lá o americano irá embora. Elio e Oliver seguem numa viagem que não é outra coisa além de uma despedida. Depois de alguns passeios, os protagonistas voltam ao hotel. Enquanto Elio dorme sobre a cama, Oliver, ao fundo do quadro, observa o mundo exterior pela janela. Há pouca iluminação, e um murmurinho de pessoas que conversam do lado de fora parece intensificar o silêncio que presenciamos dentro do quarto. Oliver caminha até a cama e senta-se sobre ela, ao lado de Elio. Há uma inserção muito rápida do que parece ser uma memória de Oliver ou o sonho de Elio que dorme. Não sabemos. Oliver observa Elio e depois direciona seu rosto para a frente do quadro revelando uma silente preocupação. Enquanto parece olhar para lugar nenhum, o olhar de preocupação no rosto de Oliver se assevera. Não há gestos, além daquele de olhar para um lugar nenhum. Não há sons, além do som de um silêncio que ali se ergue.

Se *Me chame pelo seu nome* apresentou, muito frequentemente, até aqui, uma paisagem sonora volumosa, no sentido de operar a partir de uma bem marcada intensidade de sons, aqui, na cena do hotel, ela despe-se de seus hábitos frequentes para dar lugar a um silêncio inescapável ao espectador. Esse, já acostumado, ainda que inconscientemente, à constância sonora operada até então, descrita, já, anteriormente, passa a ocupar, na cena do hotel, um vazio. Ouso dizer: se a paisagem sonora ancorada em *sons fundamentais* de pássaros, insetos, e de águas que parecia, de alguma forma, oferecer algo de conforto ao espectador, a partir, além de suas características materiais, também do seu caráter de permanência, o silêncio enquanto vazio parece gerar o oposto: algo de desconforto, talvez, associado a uma nova intensidade sonora bastante distinta daquelas experienciadas anteriormente. Ou talvez porque informe ao espectador, de maneira ainda inconsciente, no nível do corpo, dos sentidos, do sensorial algo sobre o tempo: ela denuncia um desaparecimento. Um fim.

Eis a noção de ritmo: uma oscilação de intensidades, de tempos fortes e fracos. De aparecimentos e desaparecimentos. Como o vai e vem das ondas e o bater do coração, o ritmo, na paisagem sonora, estende-se no tempo deixando um volume para trás, dando lugar a um outro que, por sua vez, em algum momento, irá também desaparecer para dar lugar a uma nova intensidade. Se o ritmo dá-se a partir de transições, se divide o todo em partes para nos fazer transitar por essas partes, ele opera sempre a partir de desaparecimentos, ou seja, a partir de encontros com o fim. Assim, se inconscientemente, no nível do corpo, o espectador de *Me chame pelo seu nome* parece, nos dois primeiros atos do filme, estar em contato com

uma paisagem sonora mais volumosa, aqui, o vazio do silêncio que oferece-se a ele enquanto presença também o informa, no nível do corpo, algo acerca da finitude dos encontros.

É preciso dizer, no entanto, que parece haver algo de sutil nessa transição de volumes e intensidades dentro da paisagem sonora quando a pensamos a partir de *sons fundamentais*, ou seja, aqueles que são experienciados de, certa maneira, inconscientemente, quase como se não fossem escutados, pois tornam-se um fundo para algo além de si. Ainda, no entanto, que opere uma transição sutil, ela nunca deixa de ser uma transição e o espectador nunca deixa de distanciar-se de um espaço sonoro que lhe afeta de uma forma para adentrar um outro espaço que irá afetar-lhe de maneira distinta, principalmente através de uma relação de oposição: quando um volume sonoro mais intenso de elementos dá lugar a um volume sonoro de vazios que é o silêncio.

Todos os elementos filmicos da cena do hotel parecem apontar para a mesma direção: informam sobre o tempo e a finitude dos encontros. Enquanto olha para lugar nenhum, Oliver parece olhar para o tempo: ora, sabe ser aquele um dos últimos momentos junto de Elio. O verão chega ao fim, e as seis longas semanas estão por acabar. O silêncio, geralmente “sinônimo de tempo morto, de espaço em que nada acontece” (GIL, 2012, p. 2), parece deslocar o tempo. Tirá-lo de uma posição secundária e trazê-lo para um lugar de protagonista de si mesmo: não mais o espaço onde acontecimentos se desenrolam, mas um lugar onde ele mesmo - o tempo - acontece. Antes que a cena se encerre, o som do apito de um trem interrompe o silêncio e surge ainda dentro do quarto de hotel. Oliver assusta-se, olha para trás. Seu movimento é interrompido pelo corte que nos transporta a um outro espaço: a estação de trem, lugar em que os dois jovens irão se despedir.

É impossível, aqui, não retomar Gaudin e o movimento da imagem-espaço: o trauma do corte espacial entre o espaço do quarto e o espaço da estação de trem que causa ao corpo do espectador um efeito corpóreo que dialoga com a narrativa. Do escuro do volume *cheio* do quarto de hotel um salto para a luminosidade e volume de *vazio* da estação de trem - salto intensificado pelo apito do trem, enquanto sinal sonoro que sobrepõem-se ao silêncio, interrompendo-o. É curioso como o apito do trem opera uma antecipação que corrobora, no nível do corpo, o sentimento encenado no nível do sentido: ainda na cena do quarto do hotel anuncia a cena que irá ainda chegar, como se o futuro invadisse o presente, reiterando o caráter de preocupação de Oliver acerca do fim daquele tempo junto a Elio.

Por entre o movimento e o ritmo das imagens e dos sons de *Me chame pelo seu nome* emerge um espaço de conforto, proteção, liberdade e fruição a serem experienciados pelo espectador onde as coisas do mundo dão-se a ver, a ouvir, a tocar e que constituem o que aqui

chamamos de *Espaço Edênico*. Há, no entanto, uma questão que me parece central no *Espaço edênico*: ele é, também, uma questão temporal.

Tematicamente, e aqui adentramos o campo do sentido, *Me chame pelo seu nome* parece ser, antes de tudo, um filme sobre a relação entre os encontros e o *tempo* desses encontros. Não por acaso, quando Elio, ao final do filme, devolve-se ao espaço de sua casa, que é um espaço de não sofrimento, faz as pazes com sua dor através do diálogo com o pai. Sentados no sofá em um dos cômodos da casa, seu pai lhe interroga, de forma afetuosa, sobre sua relação com o Oliver, e discorre, antes de tudo, sobre inescapabilidade do tempo que se ainda não impôs, logo há de impor um fim a todas as coisas. Há um apelo à juventude que é mais um apelo à energia dos novos encontros e a uma tentativa de não deixar essa energia esvaír-se à medida que a felicidade dos encontros dá lugar à infelicidade das partidas. Eis o tema central, creio, em *Me chame pelo seu nome*: todas as coisas terão um fim porque o tempo cai imponente sobre todas as coisas, mas é preciso permanecer aberto aos encontros, à vida, às potências afetivas.

Não por acaso, na cena final, depois de receber um telefonema que o informa que Oliver está noivo e que, assim, aquele encontro entre os dois está, decididamente, acabado, Elio senta-se em frente a uma lareira e chora por algum tempo até que deixa brotar um esboço de sorriso. Se tanto, aqui, falamos do olhar, sinto-me tentado a isto dizer: nessa cena, Elio, outra vez, olha. Não mais para algo que está diante de si, o objeto de sua curiosidade, de seu desejo, mas olha com o olhar da memória, aquilo que foi, e já não pode mais ser. O esboço de sorriso que lhe sobrevém, parece-me - insisto no caráter opinativo desses parágrafos - uma espécie de aceitação ou de certa compreensão da conversa que havia tido com seu pai sobre a finitude dos encontros e o amadurecimento frente a dor quando diante do fim de tais encontros.

Não por acaso, talvez, os muitos sons de água, ora como sinais sonoros, ora como sons fundamentais, perpassam o filme. Para além de qualquer coisa querer dizer, podem isto querer fazer sentir: que como fluem as águas de um lugar ao outro, também passa o tempo. Sobre isso parece também dizer, Erly Vieira Jr quando sobre *Eternamente* sua afirma:

A ideia de um tempo que escorre deslizando por entre os dedos está intimamente associada a sons que traduzem essa ideia de fluidez, com predomínio do barulho da água do rio em cujas margens se dão os principais eventos retratados no filme. (VIEIRA JR, 2020, p. 181)

Essa, segundo o autor, “quase tátil percepção do tempo que flui” (Ibidem) parece estar presente em *Me chame pelo seu nome*, especialmente nas cenas da piscina em que há uma fonte que está constantemente a jorrar. Ou ainda em uma das cenas logo após a confissão de seus afetos, por parte Elio, em que um Oliver hesitante busca fugir das investidas corporais de Elio dentro de uma espécie de riacho onde, também, como é de esperar-se, há águas que fluem sem cessar. Vale ressaltar que, ainda que não nos seja um objeto principal, porque faz nossas ideias caírem na hermenêutica que tanto evitamos, que essa noção de um rio que corre e que, por isso, funciona como uma espécie de metáfora - ora inscrita na mente, pelo pensamento, ora no corpo, como por um contato com a materialidade de uma paisagem sonora específica - está presente no filme, também, enquanto tema. Ora, em determinado momento do filme, Elio encontra um dos livros lidos por Oliver e lê uma anotação feita pelo outro rapaz acerca de uma famosa frase de Heraclitus sobre o movimento do rio que não permite nunca que ao entrar duas vezes em um rio vivamos exatamente a mesma experiência.

Gostaria de retomar algo sobre o conceito de *Epifania* em Gumbrecht trazido à discussão no capítulo anterior. Para o autor, buscamos a experiência estética como forma de descanso por habitarmos um mundo culturalmente encharcado de produções de sentido: “Em vez de termos de pensar sempre, e sem parar, no que mais pode haver, às vezes parecemos ligados num nível da nossa existência que, pura e simplesmente, quer as coisas do mundo perto de nossa pele” (GUMBRECHT, 2010, p. 135). Ansiamos, como seres massacrados por uma cultura metafísica, por impressões e fenômenos de presença que podemos, com frequência, encontrar no contato com os objetos artísticos. No entanto, tais objetos estão sempre carregados duplamente: de presença e de sentido. A partir de uma leitura de Jean-Luc Nancy, em que esse pensador afirma que na cultura contemporânea que os efeitos de presença ao qual temos acesso estão sempre, já marcados por uma ausência, operam um duplo movimento: um nascimento para presença e um desaparecer da presença, Gumbrecht afirma:

poderíamos reformular o argumento de Nancy e dizer que, para nós, os fenômenos de presença não podem deixar de ser efêmeros, não podem deixar de ser aquilo que chamo de “efeitos de presença”; numa cultura que é predominantemente uma cultura de sentido, só podemos encontrar esses efeitos. Para nós, os fenômenos de presença surgem sempre como “efeitos de presença” porque estão necessariamente rodeados de, embrulhados em, e talvez até mediados por nuvens e almofadas de sentido. É muito difícil - talvez impossível - não “ler”, não tentar atribuir sentido (...) (Ibid, p. 135)

Esse duplo movimento e essa dupla presença - da presença e do sentido - operam, no seio da experiência artística, não uma estabilidade, mas um desassossego. Nessa dinâmica de tensões, a epifania enquanto conceito diz respeito a sensação de que é impossível agarrar ou reter os efeitos de presença: “pois se desfaz como surge” (ibid, p. 142) :

Faz sentido esperar que a experiência estética possa nos ajudar a recuperar a dimensão espacial e a dimensão corpórea da nossa existência; faz sentido esperar que a experiência estética nos devolva pelo menos a sensação de estarmos-no-mundo, no sentido de fazermos parte de um mundo físico de coisas. Mas devemos logo acrescentar que essa sensação, pelo menos em nossa cultura, não terá nunca o estatuto de uma conquista permanente. (ibid, p. 146)

Gumbrecht afirma que toda experiência estética conterá *efeitos de presença e efeitos de sentido* que promoverão a tensão a que chama *epifania* e que devolve, ao homem cartesiano, algo do contato corpóreo com o mundo e resgata um outro modo de autorreferência que não é aquele em que o homem se vê distante desse mundo pronto para interpretá-lo. Ao mesmo tempo que generaliza a experiência estética enquanto *epifania*, ele reconhece que essa apresenta-se sempre de modo particular a depender do objeto artístico em questão:

Ao dizer que qualquer contato humano com as coisas do mundo contém um componente de sentido e um componente de presença, e que a situação de experiência estética é específica, na medida em que nos permite viver esses dois componentes na sua tensão, não pretendo sugerir que o peso relativo dos dois componentes é sempre igual. Ao contrário, admito que existem distribuições específicas entre o componente de sentido e o componente de presença - que depende da materialidade (isto é, da modalidade mediática) de cada objeto da experiência estética. Por exemplo, a dimensão de sentido será sempre predominante quando lemos um texto - mas os textos literários têm também modos de pôr em ação a dimensão de presença da tipografia, do ritmo da linguagem e até mesmo do cheiro do papel. Inversamente, acredito que a dimensão de presença predominará sempre que ouvimos música - e, ao mesmo tempo, é verdade que algumas estruturas musicais são capazes de evocar certas conotações semânticas. (Ibid, p. 139)

Infelizmente, Gumbrecht não se aprofunda nessa discussão. No entanto, creio ser importante ponderarmos um pouco sobre a necessidade de não encarar de forma homogênea as diferentes obras artísticas de um mesmo modo de arte. Tomemos o cinema, nosso maior interesse, aqui, como exemplo: se levarmos em conta as considerações de Erly Vieira Jr sobre a presença de um realismo sensório em um cinema contemporâneo ou mesmo as discussões acerca dos distintos modos de *mise en scene* em cinemas como cinema narrativo clássico hollywoodiano ou os filmes da estética de fluxo, logo percebemos que estamos diante de experiências estéticas bastante distintas. Em outras palavras, o que arrisco dizer, numa

tentativa de desenrolar da noção de Gumbrecht de epifania enquanto tensão ou oscilação entre efeitos de sentido e efeitos de presença é que há filmes que irão organizar-se mais em torno de uma experiência cinemática voltada para o sentido e, outras, para a presença.

Como busquei demonstrar, aqui em meu trabalho, *Me chame pelo seu nome* enquanto um *espaço edênico* irá promover, justamente, momentos de epifania em que efeitos de presença nos alcançam os olhos, a pele, os ouvidos, mãos e braços, ou seja, nosso corpo. Se há, e há, efeitos de sentido em jogo na dinâmica do filme, ele funciona como uma espécie de janela que abre-se em meio a vida cotidiana para um contato com o mundo que não é somente, ou principalmente, um contato racional, intelectualizado, interpretativo, metafísico, hermenêutico. Ao acompanhar uma história livre de intrigas, e, em certa medida, muitas vezes, esvaziada de si mesmo, em que os personagens encontram-se em uma relação corpo a corpo com o mundo e uns com os outros, nós, também, somos convidados a tomar parte nessa experiência mais próxima e íntima com o mundo das coisas, uma espécie de religião com o cosmos. Mas se a *epifania*, como aponta Gumbrecht, abriga uma sempre presente despedida, porque cada aparição implica uma já desapareição, o *espaço edênico* está sempre a nos informar e nos dizer algo sobre a arte, sobre a vida, sobre nós mesmos: que o tempo cai sobre todas as coisas de forma implacável.

Se toda experiência estética é uma *epifania* marcada, por assim dizer, por um encontro com o mundo enquanto presença e uma já despedida deste mundo, há experiências estéticas, como o filme que aqui discutimos, em que as coisas do mundo enquanto presença abrem-se diante de nós de modo mais intenso. E também a despedida dessa nova relação com o mundo refundada pela presença se dá de forma mais intensa. Uma zona de liberdade, fruição e religião com o mundo, eis o que chamo de *Espaço edênico*.

4. Um outro *Espaço edênico*: Sophia de Mello Breyner Andresen, poeta da *Presença*

Se, até aqui, tentei pensar a construção de um *Espaço edênico* no longa-metragem *Me chame pelo seu nome*, parece-me importante que essa categoria que aqui busco evidenciar e construir não limite-se ao filme em questão, nem mesmo ao cinema enquanto arte individual, mas que possa, de alguma forma, servir como ponto de partida analítico para outras obras. Desse modo, neste capítulo que aqui inicia-se, uma espécie de capítulo anexo à elaboração central da pesquisa, buscarei evidenciar a presença de um *Espaço edênico* em poemas da poeta Sophia de Mello Breyner Andresen, escritora portuguesa de grande importância para a literatura de nossa língua.

Em um discurso proferido quando do recebimento do Grande Prêmio de Poesia ao seu *Livro Sexto*, Sophia de Mello descreve sua primeira lembrança: não um cheiro, ou um som, ou uma história, ou um sentimento, mas uma imagem, e a descoberta de um olhar objetivo por meio do qual é possível encontrar uma felicidade nua e inteira:

A coisa mais antiga de que me lembro é dum quarto em frente do mar dentro do qual estava pousada em cima duma mesa uma maçã enorme e vermelha. Do brilho do mar e do vermelho da maçã erguia-se uma felicidade irrecusável, nua e inteira. Não era nada de fantástico, não era nada de imaginário, era a própria presença do real que eu descobria. Mais tarde a obra de outros autores veio confirmar a objetividade do meu olhar.” (ANDRESEN, 2004, p. 155)

Em *Barcos*, poema de *Coral*, lemos: “Dormem na praia os barcos pescadores / imóveis mas abrindo / os seus olhos de estátua / e a curva do seu bico / rói a solidão”. A imagem da maçã sobre a mesa não muito difere da imagem dos barcos que na praia descansam de seu trabalho - repouso do movimento, da ação, como se posassem aos olhos de um pintor, ou fotógrafo, à espera de serem capturados. E assim são: por uma olhar objetivo, dotado de uma clareza intensa que parece revelá-los em uma quase pura existência.

Bem como o imponente marinheiro de seu poema *Marinheiro real*, que ainda que se mova, porque se encontra num regresso à praia, move-se “tranquilo”, como se deslizesse. Em um quase não-movimento, o marinheiro, como a maçã sobre a mesa, ou os barcos adormecidos, se apresenta aos olhos do poeta que o captura com clareza e nitidez:

Vem do mar azul o marinheiro
vem tranquilo ritmado inteiro
perfeito como um deus,
Alheio às ruas

(ANDRESEN, 2018, p. 135)

Talvez a poesia de Sophia de Mello seja um constante exercício de retorno à sua primeira memória: um esforço de construção ou perseguição desse olhar objetivo, nítido, claro que busca encontrar as coisas do mundo em um estado de realidade. Em *Iniciação aos mistérios da Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen*, Carlos Ceia discorre acerca da poesia de Sophia:

(...) sua poesia tende a rejeitar as experiências individuais do tipo confessional. (...) É uma simples tentativa de escapar à confissão das mágoas privadas, das choradeiras líricas que tanto abundam na nossa tradição poética. Em vez disso, Sophia concentra-se na contemplação da noite, do jardim, da praia, do mar, das flores, da casa, da fonte, da rua, da cidade, etc ... (CEIA, 1996, p. 26)

Poesia do mar, da praia, do barco, da janela, da parede, da cadeira, e da maçã sobre a mesa. Poesia, repito, dotada de um olhar objetivo, claro e nítido sobre as coisas do mundo. A maçã, em Sophia, não aponta para nada além de sua própria concretude. Não há, na contemplação da maçã imóvel sobre a mesa, uma busca por sentidos mais profundos: ela nada quer dizer. Encontra-se, apenas, ali - dando-se ao olhar em um estado que é sempre um estado de si mesma.

Em um de seus poemas em prosa, chamado *Caminho da manhã*, através de um intenso uso do imperativo, Sophia instrui o leitor sobre quais caminhos tomar quando no passeio matinal pelo centro da cidade:

Vai pela estrada que é de terra amarela e quase sem nenhuma sombra. As cigarras cantarão o silêncio de bronze. À tua direita irá primeiro um muro caiado que desenha a curva da estrada. Depois encontrarás as figueiras transparentes, mas os seus ramos não dão nenhuma sombra. Vai pelas pequenas ruas estreitas, direitas e brancas, até encontrares em frente do mar uma grande peça quadrada e clara (...) Segue entre as casas e o mar até o mercado que fica depois de uma alta parede amarela. Aí deves parar e olhar um instante para o largo pois ali o visível se vê até o fim. E olha bem o branco, puro branco, o branco da cal onde a luz cai a direito (...) Entra no mercado e vira à tua direita e ao terceiro homem que encontrares em frente da terceira banca de pedra compra peixes. Os peixes são azuis e brilhantes e escuros com malhas pretas. E o homem há de pedir-te que vejas como as suas guelras são encarnadas e que vejas bem como seu azul é profundo, e como eles cheiram realmente a mar. Depois verás peixes pretos, vermelhos e cor-de-rosa e cor de prata. E verás os polvos cor de pedra e as conchas, os búzios e as espadas do mar. (Ibid, p 126).

Há, inicialmente, no poema em prosa acima, como podemos observar, dois gestos: o gesto de andar - secundário, coadjuvante - e o gesto de olhar - intenso, dotado de si e central. *Caminho da manhã* é menos um convite ao ato de caminhar, e, mais, ao de olhar: caminhar

para que se chegue, primeiro, ao lugar onde se “vê o visível até o fim” e, depois, para que se compre peixes. Mas também o ato de comprar peixes é excluído de si mesmo: dá lugar, também, ao olhar: “e o homem há de pedir-te que vejas como as suas guelras são encarnadas”.

Poesia do olhar que é, por isso, poesia dos sentidos e das sensações: a profusão de cores - o branco da cal, os peixes rosas e prata e vermelhos -, o calor da caminhada sob o sol, a ausência de sombras que intensificam o calor na pele, o barulho das cigarras que cantam o silêncio, a carne dos peixes, seu cheiro de mar. Por isso, talvez, Eucanaã Ferraz, na introdução a uma das antologias poéticas de Sophia afirmou que sua poesia “está entre nós, concreta e viva”, feito um corpo que nunca se repete, banhada numa escrita que “não guarda fundos falsos nem avessos, e que, nunca foi, no tempo, senão um desenrolar de si mesma”. (apud ANDRESEN, 2018, p. 17).

Em *Caminho da manhã*, o muro caiado nunca é nada além de um muro caiado, e o peixe azul nunca é nada além de um peixe azul. Não escondem um fundo falso porque o fazer poético de Sophia empreende uma mimesis dos objetos e dos seres “através de uma completa aderência das palavras aos referentes” (FELIZARDO, 2011 p. 1). Em outras palavras, ainda que no contato com a poesia de Sophia haja processos de produção de sentido, porque os poemas constroem-se pela linguagem, parece não haver, ao menos em grande parte de seus poemas, uma inclinação à sugestão de sentidos mais profundos. Muitos de seus poemas não parecem nunca querer dizer alguma coisa, mas oferecer, aos nossos olhos, ainda que pela palavra, as coisas do mundo.

Parece haver, no centro da poesia de Sophia, uma tensão que de certa maneira dialoga com os pensamentos acerca de *produção de presença* e de *produção de sentido* de Gumbrecht e que esbarra naquilo que aqui tentamos pensar quando falamos em *Espaços edênicos*. Parece-me importante que, antes de prosseguirmos nesses apontamentos, aprofundarmo-nos um pouco acerca de certos aspectos do fazer poético de Sophia.

Em um artigo que irá culminar na abordagem de alguns poemas do português Nunes Júdice, a professora Ida Ferreira Alves, depois de discorrer acerca das relações, ao longo da história, entre geografia, paisagem e literatura, muito alicerçada nas ideias de Michel Collot e sua noção de horizonte, buscou

discutir a percepção da paisagem como percepção sobre habitar o mundo e habitar a escrita, com reflexão cultural, social e estética a partir de experiências de sujeitos individuais ou coletivos de caráter urbano frente à natureza em presença ou

ausência, sobre novas bases conceituais e a partir de diferentes experiências de cultura. (ALVES, 2013, p. 192)

Distanciando-se de uma visão puramente referencial da paisagem, Alves define a mesma, ao menos dentro do seu campo de interesse, a poesia, enquanto aquilo que é contemplado pelo sujeito: “um conjunto de imagens que o olhar reúne e ao qual dá significado à partir de uma determinada perspectiva.” Isso se dá, pois, segundo Michel Collot:

A noção de referência está frequentemente ligada aos conceitos de identidade e de objetividade. A referência é em geral concebida como o movimento por meio do qual uma palavra se identifica a um objeto definido de uma vez por todas, permitindo identificá-lo. Ora a referência poética não é nem identificante nem objetificante, mas modificante e “mundificante” (Apud: ALVES, 2013, p. 189)

Ainda sobre o conceito de paisagem, em consonância com Collot e Alves, Maderuelo, pesquisador espanhol, afirma o seguinte:

A paisagem não é, portanto, o que está aqui, ante nós: é um conceito inventado, ou melhor dito, uma construção cultural. A paisagem não é um mero lugar físico, senão o conjunto de uma série de ideias, sensações e sentimentos que elaboramos a partir do lugar e seus elementos constituintes. A palavra paisagem, com uma letra a mais que paragem, reclama também algo mais: reclama uma interpretação, a busca de um caráter e a presença de uma emotividade. (MADERUELO, 2006, p. 38)

Ancorado nas noções supracitadas acerca de paisagem e paisagem e literatura, consciente de que operam dentro do campo do sentido e da significação, e, além disso, partindo da noção de que a poesia de Sophia é uma poesia que erige-se em torno do olhar de seus sujeitos, buscarei refletir, brevemente, acerca das relações entre sujeito e paisagem dentro de alguns de seus poemas. Tomemos como exemplo o poema *Cidade*, de Sophia:

Cidade, rumor e vaivém sem paz das ruas,
Ó vida suja, hostil, inutilmente gasta,
Saber que existe o mar e as praias nuas,
Montanhas sem nome e planícies mais vastas
Que o mais vasto desejo,
E eu estou em ti fechada e apenas vejo
Os muros e as paredes, e não vejo
Nem o crescer do mar, nem o mudar das luas

Saber que tomas em ti a minha vida
E que arrastas pela sombra das paredes
A minha alma que fora prometida
Às ondas brancas e às florestas verdes
(ANDRESEN, 2004, p. 33)

Em *Cidade*, é possível sem muita demora, perceber a evocação de duas paisagens e o contraste que delas emerge: a cidade, cenário urbano, lugar de clausura, associada à imagens negativas - local sem paz, sujo, em que a vida se gasta inutilmente; enquanto a natureza, lugar das praias, do mar, das montanhas, desenha-se como espaço de vastidão e de promessa de uma vida mais abundante. No centro deste poema, a causar certa aflição ao sujeito de seus versos, o olhar interrompido: “eu estou em ti fechada e apenas vejo / os muros e as paredes”. Não há paz porque não é possível ver as paisagens naturais às quais Sophia, comumente, imprime liberdade e vida abundante.

Será comum, em Sophia, uma predileção por paisagens naturais em que a liberdade de vida parece emergir porque, no geral, é nessas paisagens que a poeta encontrará, tal como no episódio da maçã supracitado, aquilo que é sua perseguição primordial: o real. O jardim, a casa, a casa da infância, as primeiras horas da manhã, as montanhas, as florestas estão quase sempre a contrastar com os espaços urbanos - paisagem geralmente asfixiante e aprisionadora.

Para além da observação desse contraste entre as inúmeras paisagens naturais e urbanas de Sophia, e suas relações com o real e uma vida mais ou menos vasta, há uma outra instância de construção de paisagens em sua obra: uma configuração de paisagens mudas, silenciosas, ou, ao menos, uma regular elaboração de paisagens em que se é possível observar uma tensão entre silêncio e ruído, mover-se e estagnar-se, fluir e reter, vida e morte. Observemos o poema a seguir:

Ouve:
 Como tudo é tranquilo e dorme liso;
 Claras as paredes, o chão brilha
 E pintados no vidro da janela
 O céu, um campo verde, duas Árvores,
 Fecha os olhos e dorme no mais fundo
 De tudo quando nunca floresceu.

Não toques nada, não olhes, não te lembres
 Qualquer passo
 Faz estalar as mobílias aquecidas
 Por tantos dias de sol inúteis e compridos

Não te lembres, nem esperes.
 Não estás no interior dum fruto:
 Aqui o tempo e o sol nada amadurecem
 (Ibid, p 74)

Há, no poema acima, a descrição de dois espaços: do interior de uma casa - as paredes claras, o chão que brilha - e de seu exterior - pela janela, é possível ver o céu, o

campo, as árvores. Há, também, um duplo convite: aquele de ouvir e aquele de não ver. O convite de ouvir, em si, é, também, duplo: ouvir o silêncio - “tudo é tranquilo e dorme liso” - e ouvir as imagens: “claras as paredes, o chão brilha”. Daí, uma contradição: fechar os olhos, não olhar, para que com os ouvidos se veja a paisagem, ainda que nada haja para se ouvir. Um ato de ouvir, que também é não ouvir e um ato de não ver, ainda que se veja. É através desse jogo de ver e ouvir que acontece um encontro com as coisas do mundo em sua dimensão de realidade mais concreta: as paredes claras, o chão que brilha, um campo verde. As coisas do mundo, nesse poema descrito acima, encontram-se desprovidas de qualquer significação mais profunda, simbolismo, sentido ou mesmo utilidade. A relação que se estabelece, aqui, entre voz poética e coisas do mundo é quase a de um redescoberta: como se as coisas do mundo fossem vistas pela primeira vez em uma dimensão de pura autonomia existencial. Uma certa quietude: nesse poema, as coisas do mundo existem naquilo que são.

Há um terceiro convite: “Não toques nada.” E uma explicação: “Qualquer passo faz estalar as mobílias”. O movimento, não como gesto amigo, mas como ameaça: se em *Caminho da manhã*, poema em prosa citado no início deste capítulo e, os passos são o movimento que vai levar o corpo até o lugar onde se pode ver “o visível até o fim”, ou seja, um aliado na busca do equilíbrio entre o sujeito e o mundo pelo olhar, aqui, em “Ouve”, o caminhar é puro desequilíbrio e ruptura. “Não toques” para que não haja ruídos: o silêncio é o mundo sem gestos.

Há um outro convite: “não te lembres”. Lembrar: movimento de olhar o passado a partir do presente. Verbo impregnado de temporalidade, como todos os outros verbos encontrados no poema: “florescer”, “amadurecer” - que denotam um desenvolver-se, algo que pressupõe um passar do tempo. “Esperar” - um presente que se alonga até o futuro - também é pura temporalidade. Mesmo o “dormir” - que é o fechar-se para o tempo, por isso o convite em um dos versos: “Fecha os olhos e dorme no mais fundo de tudo quanto nunca floresceu”.

Em *Ouve*, o olhar, o ouvir, o tocar: tudo se entrelaça em tensões acerca do tempo, da temporalidade e da finitude das coisas. Explico: o silêncio, em *Sophia*, como veremos adiante em outros poemas, é mais do que uma apenas ausência de sons - e muitas vezes de forma nenhuma é uma ausência de sons -, mas, sim, e também, uma ausência de gestos, de movimento, de ação. Arrisco: Em *Ouve*, o “eu” está imerso numa paisagem que é um instante e que é um encontro com as coisas do mundo. Negar o gesto, fechar os olhos para que nada arruine aquilo que se vê - dormir na paisagem na qual se encontra: negar o tempo, fixar o instante, não deixá-lo passar ou morrer.

Há um outro poema que talvez nos seja importante neste momento:

No alto mar
 No alto mar
 A luz escorre
 Lisa sobre a água
 Planície infinita
 Que ninguém habita.

O sol brilha enorme
 Sem que ninguém forme
 Gestos na sua luz

Livre e verde a água ondula
 Graça que não modula
 O sonho de ninguém.

São claros e vastos os espaços
 Onde baloiça o vento
 E ninguém nunca de delícia ou de tormento
 Abriu nele os seus braços
 (Ibid, p. 77)

Eis a paisagem neste poema: o alto mar: lugar de pura plenitude, liberdade e harmonia. Há, nele, gestos: a luz escorre, o sol brilha, a água ondula, o vento baloiça. E há, nele, também, ausência de gestos: ali, ninguém habita, sonha, e nem nunca abriu, ao vento, os seus braços. Como na imagem do poema “Ouve”, e sem que daí advenha nenhuma contradição, podemos afirmar: a paisagem em *No alto mar* é uma paisagem impregnada de eternidade porque é esvaziada de gestos, ainda que repleta deles. Os gestos presentes na imagem são os gestos eternos do mar, do sol, do vento: presentes desde o início do mundo, através de todas as gerações, de certa maneira, imortais. Não apenas são gestos que não ameaçam uma espécie de eternidade, como a reforçam. Os gestos que ali nunca se realizaram são os gestos humanos, impregnados de transitoriedade. No alto mar, uma suspensão do tempo: porque lá o humano - e seus gestos efêmeros - nunca chegaram. Paisagem inabitada e, por isso, inteira e plena. Imersa em silêncio. Em outras palavras, uma paisagem muda.

Em *Silêncio*, curta produção em prosa de Sophia, entramos em contato com uma história em que nada realmente acontece: depois de acompanharmos Joana em alguns de seus afazeres domésticos banais de seu dia a dia, como o lavar de louças, somos convidados a acompanhá-la enquanto caminha pela sua casa experienciando uma espécie de recém adquirido sossego:

O pão estava no cesto, a roupa na gaveta, os copos no armário. O vaivém, a agitação e o tumulto do dia repousavam. Havia um grande sossego. Tudo estava arrumado e o dia estava pronto. E Joana atravessou devagar sua casa. Ia abrindo e fechando as portas, abrindo e fechando as luzes. Os quartos desapareciam no escuro e surgiam do escuro na claridade. Um doce silêncio pairava como uma sede estendida. O silêncio desenhava as paredes, cobria as mesas, emoldurava os retratos. O silêncio esculpia os volumes, recortava as linhas, aprofundava os espaços. (...) O silêncio agora era maior. Era como uma flor que tivesse desabrochado inteiramente e alisasse todas as suas pétalas. E em roda deste silêncio os astros da noite exterior giravam lentamente. (...) Com as mãos tocando a parede branca, Joana respirou docemente. Era ali o seu reino, ali na paz da contemplação noturna. Da ordem e do silêncio do universo erguia-se uma infinita liberdade. (...) Foi então que ouviu-se o grito, um longo grito, agudo, desmedido. (...) Na paz da noite, os gritos abriram uma grande fenda. Uma ferida. (...) (ANDRESEN, 2004, p. 72)

No trecho acima, o silêncio, costumeiramente compreendido como uma ausência de sons, parece, de alguma forma, associar-se outra vez, como nos poemas anteriores, à uma ausência de gestos: cessam-se os afazeres domésticos, encontra-se o sossego mergulhando-se no duplo silêncio. Mergulhada no(s) silêncio(s) da ainda jovem noite que se inicia, Joana reúne-se à casa e encontra uma “infinita liberdade” que irá acabar tão logo a personagem escuta um grito no espaço externo da rua. Para além dos contrastes entre o que poderíamos chamar de paisagem diurna - dos gestos repetitivos dos afazeres domésticos - e da paisagem noturna - os gestos - quase não-gestos - livres no sossego de apenas andar-se pela casa -, ou mesmo, a distinção que se configura quando do surgimento do grito entre o interior da casa, quieto, e sossegado e o espaço da rua, podemos observar uma clara tensão entre o próprio silêncio enquanto mantenedor de uma paisagem pacífica porque muda e o desaparecer dessa paisagem através do extinguir-se do silêncio pelo grito externo.

Tendo observado em diversos momentos da obra poética de Sophia, como aqui tentei demonstrar, dentro de suas paisagens, sejam a do alto mar, ou a da casa, ou da praia, ou do jardim, uma espécie de sempre latente tensão que gira em torno dos silêncios e dos gestos e cujo eixo central parece ser este: o inescapável tempo que apresenta-se sempre como fogo consumidor dos instantes e dos encontros. Parece-me importante ressaltar que há um outro eixo de onde emergem essas tensões: o próprio sujeito poético. É o olhar desse sujeito poético lançado sobre as paisagens que as cria enquanto paisagens dotadas de possíveis significações, sensações e sentidos.

Outro exemplo dessa tensão que aqui tento apontar pode ser observada em sua *Arte poética I*. Nela, acompanhamos Sophia em uma ida à uma loja de barros em que se depara com uma ânfora semelhante aquela dos “tempos imemoriais”.

Olho para a ânfora: quando a encher de água, ela me dará de beber. Mas já agora ela me dá de beber. Paz e alegria, deslumbramento de estar no mundo, religação (...)

Olho para a ânfora na pequena loja dos barros, Aqui paira uma doce penumbra. Lá fora, está o sol. A ânfora estabelece uma aliança entre mim e o sol. (...) Porém, lá fora na rua, sob o peso do mesmo sol, outras coisas me são oferecidas. Coisas diferentes. Não têm nada de comum nem comigo nem com o sol. Vêm de um mundo onde a aliança foi quebrada. Mundo que não está religado nem ao sol nem à lua, nem a Ísis, nem a Deméter, nem aos astros, nem ao eterno.” (ANDRESEN, 2004, 117)

O olhar para a ânfora, como que o abrir de janelas, lhe transporta para um novo mundo, um novo lugar. Nesta nova paisagem, a paz de uma religação domina a paisagem. Entretanto, um outro olhar vai voltar-se para o ambiente externo à loja de ânforas, paisagem esta mergulhada em banalidades e distanciamentos de uma vida mais plena e livre. Este olhar para o aqui (a loja de ânforas) e o lá (o ambiente externo), funda duas paisagens cujo eixo central é o sujeito e cuja tensão primordial é a inescapabilidade do tempo. O que o olhar para o mundo lá fora informa ao sujeito é que o olhar lançado sobre a ânfora de barro não pode permanecer, mas precisa pôr-se a acabar.

Talvez, por isso, ao fim desse texto em prosa, o sujeito decide comprar a ânfora e levá-la embora. Põe-na sobre o muro - provavelmente de sua casa - em frente ao mar, numa espécie de esforço de permanência, um esmerar-se para que aquele encontro não morra: “Ela é ali a nova imagem da minha aliança com as coisas. Aliança ameaçada. Reino que com paixão encontro, reúne, edifico. Reino vulnerável. Companheiro mortal da eternidade.” (ANDRESEN, 2004, p. 188) A ânfora, cuja função primeira seria de armazenamento - de líquidos ou cereais - é despida dos seus gestos banais e diários para virar, no alto do muro, imagem. Símbolo de si mesma. Paisagem carregada de imobilidade. Mergulhada em silêncio.

Arrisco: toda a poesia de Sophia talvez seja essa imagem da ânfora colocada sobre o muro em frente a praia. Se o tempo é, em Sophia, quase sempre, uma espécie de fogo devorador dos encontros entre sujeito e alteridade - seja um outro indivíduo, um lugar, uma maçã, ou uma ânfora de barro -, o espaço do poema, de alguma maneira, parece surgir enquanto espaço de conciliação, permanência e eternidade. Como parece dizer os versos do poema Eurydice “Este é o traço que traço em redor do teu corpo amado e perdido / para que cercada sejas minha (...) / Este é o poema - engano do seu rosto / no qual eu busco a abolição da morte.” (ANDRESEN, 2018, p. 102). O sujeito do poema traça um círculo em torno do corpo amado de Eurydice: o círculo parece não ser outra coisa além do próprio fazer poético. Traça o círculo enquanto ainda declara o seu amor porque, de alguma maneira, já sente, antecipadamente, o fim - que é destino de todas as coisas. Dessa maneira, parece não muito impossível pensar o poema enquanto o espaço em que se acontecem e se dissolvem certas tensões acerca do eterno caminhar do mundo que impera finitude a tudo que existe. Talvez tais questões nunca estejam mais claras do que no poema a seguir:

Transferir o quadro o muro a brisa
a flor o copo o brilho da madeira
E a fria e virgem liquidez da água
Para o mundo do poema limpo e rigoroso

Preservar de decadência morte e ruína
O instante real de aparição e de surpresa
Guardar num mundo claro
O gesto claro da mão tocando a mesa
(ANDRESEN, 2018, p. 113)

O poema enquanto um mundo carregado de clareza, ou seja, de não-morte. Transferir o mundo para o mundo do poema para preservar este mundo dos efeitos avassaladores do tempo. Congelar o gesto da mão tocando a mesa: fazê-lo imóvel, silencioso. Como a maçã pousada sobre a mesa em sua primeira memória, ou a ânfora ancorada sobre o muro ao fim do texto sobre a loja de barros, cada objeto adentra o espaço que é poema para compor uma paisagem sem gestos, sem sons, sem movimentos: uma paisagem muda. Em *O poema*, sujeito poético e sujeito autoral parecem confundir-se: de alguma maneira, quem escreve um poema, nunca morre, está sempre aí, nos versos que escreveu:

O poema me levará no tempo
Quando eu não for a habitação do tempo
E passarei sozinha
Entre as mãos de quem lê

O poema alguém o dirá
Às searas

Sua passagem se confundirá
Com o rumor do mar com o passar do vento

O poema habitará
O espaço mais concreto e mais atento

No ar claro nas tardes transparentes
Suas sílabas redondas

(Ó antigas ó longas
Eternas tardes lisas)

Mesmo que eu morra o poema encontrará
Uma praia onde quebrar suas ondas

E entre quatro paredes densas
De funda e devorada solidão
Alguém seu próprio ser confundirá
Com o poema no tempo
(ANDRESEN, 2018, p. 461)

Se o poema habitará, como é dito no versos acima, o espaço mais concreto, transformar-se-á também em espaço concreto a ser habitado por aqueles que com ele estabelecerem algum contato. Por isso, talvez, ainda naquele texto em que discorre sobre a maçã, sua primeira memória, ao discorrer acerca de sua vontade de contato com as coisas do mundo em seu esplendor, ela afirma: “dizer que a obra de arte faz parte da cultura é uma coisa um pouco escolar e artificial. A obra de arte faz parte do real e é destino, realização, salvação e vida.” Em sua *Arte poética II*, ela parece, de alguma maneira, aprofundar-se nessa ideia ao dizer que a poesia é:

minha convivência com as coisas, a minha participação no real, o meu encontro com as vozes e as imagens. Por isso o poema não fala de uma vida ideal mas sim de uma vida concreta: ângulo da janela, ressonância das ruas, das cidades e dos quartos, sombra dos muros, aparição dos rostos, silêncio, distância e brilho das estrelas, respiração da noite, perfume da tília e do orégão. É esta relação com o universo que define o poema como poema, como obra de criação poética.’ (ANDRESEN, 2004, p. 189)

A poesia de Sophia integra o mundo das coisas através de um processo mimético que se dá em relação a esse mundo das coisas. Dessa forma, propõe-se a ser, em muitos momentos, ainda que não exatamente sempre, uma obra poética que oferece-se mais enquanto uma *presença* do mundo no mundo, do que como um emaranhado de sentidos profundos que precisam ser decifrados. Integra-se na vida, no universo, no cosmos porque convida o indivíduo, de certa maneira, a aproximar-se de seus versos para sentir seu ritmo e seus cheiros, ver suas cores, olhar seus objetos. Poucas vezes sua poesia nos pede que a

vejamos à distância, como quem observa para interpretar. Geralmente acessa-se a poesia de Sophia integrando-se a ela: ela é um espaço a ser experienciado no tempo de sua leitura - ou de sua declamação. Um espaço sinestésico. Podemos, aqui, de certa forma, retomar o conceito de Gumbrecht de *Stimmung* - ou atmosfera e ambiência: sendo uma poesia de coisas e de espaços, seus poemas apresentam-se ao leitor como um espaço, enlaçando-o e afetando-o corporalmente através das imagens que evocam, e de seus ritmos.

Há, como pudemos ver anteriormente, poemas que são espaços de muita angústia, como o poema *Cidade*, em que o sujeito poético, sem poder ver a praia e as montanhas, sente-se preso e sufocado. Há poemas, no entanto, que apresentam-se como espaços de fruição, ligação com o mundo e liberdade, não apenas para a voz poética que constrói esses versos, mas também para os indivíduos que com eles estabelecem algum contato, especialmente ao ouvi-los serem declamados em voz alta. Em outras palavras, há poemas que são *Espaços Edênicos* a serem experienciados enquanto uma presença física, como este poema que podemos ver a seguir:

Mar sonoro, mar sem fundo, mar sem fim.
 A tua beleza aumenta quando estamos sós.
 E tão fundo intimamente a tua voz
 Segue o mais secreto bailar do meu sonho
 que momentos há em que eu suponho
 seres um milagre criado só pra mim
 (ANDRESEN, 2018, p. 62)

Há, nos versos do poema acima, ainda que pela linguagem, mas, é preciso ressaltar, por uma linguagem clara e desnuda, a evocação do mar não enquanto um símbolo, ou uma metáfora que aponta para um outro lugar, mas como uma presença. Se há linguagem, e há, por isso, sentido, há, uma ausência de sentidos profundos, um evitamento de um convite a exacerbadas interpretações. Há, também, no interior do poema, uma voz poética que não impera nenhuma angústia porque encontra-se em uma ligação com o mundo através do mar que está diante de si, seja pelo olhar ou pelo ouvir. Há, assim, a evocação de um espaço de comunhão, fruição e liberdade: ausente de crises.

Há, também, um movimento rítmico de fruição que de certa maneira parece evocar o ritmo do mar, principalmente no primeiro verso em que as pausas, tornadas obrigatórias pelas vírgulas, juntam-se a um processo de assonância através da repetição dos fonemas por detrás da letra *S* em *sonoro* e *sem* - essa palavra, duas vezes - e da letra *f* em *fundo* e *fim*. Esse movimento de ir e vir, como aquele do mar, é marcado pelo retorno, dentro do primeiro verso, à palavra *Mar* no início de cada bloco. Se os quatro versos seguintes não operam dentro da mesma lógica estrutural do primeiro, ainda é possível encontrar uma espécie de eco

desse mesmo movimento rítmico através, por um lado, da rima que acontece entre *sós* e *voz* (encontrados no fim do segundo e terceiro versos) e *sonho* e *suponho* (encontrados no fim dos quarto e quinto versos), e, também, de uma persistência, nos quarto e quinto versos, do recurso sonoro da assonância através da repetição do som de *S* nas palavras *segue*, *mais*, *secreto*, *sonho*, *momentos*, *suponho* e *seres* (esse, já no início do quinto verso).

Na sua busca por pensar a poesia enquanto *presença*, Gumbrecht propõe maneiras de aproximar-se dela como modo de atenção²³. Para o autor, a poesia, não necessariamente aquela escrita na página de um livro, mas a poesia lida, declamada em voz alta, através de seu ritmo, interrompe a progressão do tempo cotidiano e permite que objetos e fenômenos do passado (e do futuro) se presentifiquem. Os poemas são constituídos de uma forma dinâmica que é o seu próprio ritmo: movimento e estabilidade, expansão e contração que acontecem repetidas vezes e que, de alguma maneira, suspendem o fluxo irreversível do tempo cotidiano:

podemos dizer que o fluxo do tempo interrompido e congelado funciona de fato como uma zona, mais precisamente como uma janela, através da qual momentos e coisas do passado podem se tornar presentes e como que tangíveis para nós (GUMBRECHT, 2016, p. 91)

Além disso, o ritmo, enquanto uma das propriedades da poesia, interfere, segundo o autor, na nossa apropriação de mundo orientada por conceitos. Há algo de complexo nisso, mas de grande relevância. Partindo da teoria de sistemas sociais e das noções de acoplamentos de primeiro e segundo grau de Niklas Luhmann, em que os de primeiro grau operam no nível da percepção e do corpo, enquanto os de segundo grau dizem respeito a consciência e a sistemas onde desenvolvem-se dimensões de sentido e semântica, Gumbrecht associa o ritmo, que é um acoplamento de primeira ordem, a imaginação, que domina as situações em que nossa consciência não encontra-se totalmente acordada (sonhos, por exemplo). Essa relação apresenta-se em contraste com a afinidade que há entre sistemas de segunda ordem e consciência. Gumbrecht, cita, então, o linguista dinamarquês Louis Hjelmslev. Para ele, "a imaginação seria a substância do conteúdo, ou seja, conteúdos da

²³ O autor parte das ideias de sua orientanda de Doutorado, Lucy Alford, e pensa a atenção enquanto o modo como comportam-se a mente e o corpo do escritor, do leitor e do ouvinte de poesia durante os processos de escrita, leitura e escuta. Para ambos, se a atenção é uma espécie de abertura da mente para o mundo, há distintos modos de atenção. A poesia refere-se, assim, à atenção em um sentido essencial: não apenas a atenção enquanto modo apresenta-se como condição para apreender ou imaginar o mundo através dos textos poéticos, mas também a própria poesia dá-se como uma condição necessária para a constituição de algumas escalas de atenção, bem como alguns de seus diferentes modos.

consciência humana anteriores à sua interpretação e à sua transformação em estruturas mais ou menos moldadas (isto é, formas do conteúdo.)” (Ibid, p. 96)

Apesar de sua complexidade, esse pensamento muito nos ajuda ao sugerir que a prosódia e o ritmo retardam, de alguma forma, ou parecem evitar, processos profundos de significação. Se nós, Homo Sapiens, mais desenvolvidos culturalmente, transformamos, rapidamente, a imaginação em formas de conteúdo, ou seja, em significado e conhecimento, o ritmo e a linguagem prosódica, segundo Gumbrecht, “previnem esse nível e função elevados da consciência humana de emergir” (ibid, p. 97). O impacto da prosódia e do ritmo não apenas

romperia o fluxo do tempo e conduziria a uma suspensão temporal, abrindo, assim, uma janela por meio da qual cenas e coisas do passado poderiam ser evocadas e tornadas presentes. O ritmo é também responsável pela ocorrência da presentificação em uma dimensão ontológica da imaginação ("substância do conteúdo") , em vez de ocorrer na dimensão do sentido (“formas do conteúdo”). (Ibid, p. 97).

O autor parte, então, para a ideia de que a consciência é estruturada temporalmente, e se a atenção é uma abertura da consciência para o mundo e para o *self*, então escutar um poema, “desafia nossa consciência e nossa atenção”, devido a sua complexidade e aos diversos processos que estão em jogo sempre de forma simultânea:

Um poema demanda um foco de atenção específico a ser dado à prosódia, além da concentração geral no som da linguagem. Quanto à parte interna da psique humana, a atenção poética deve ser aberta para conceitos evocados por meio de palavras, assim como por meio de efeitos e produtos da imaginação, em seu entrelaçamento específico com o corpo e com os sentidos - e deveria, ao fazer isso, mais enfatizar do que neutralizar a diferença entre conceitos e imaginação (...). Sob o impacto da prosódia, conceitos primeiramente evocados como formas de conteúdo, transformam-se em imaginação (substância do conteúdo). Essa relação entre prosódia e atenção não é sinônimo da suspensão transitória do tempo interno da consciência através da qual (como uma janela) o passado pode tornar-se presente. O passado que se torna presente, entretanto, em nossa mente por meio de um poema torna-se presente como imaginação (e não como significado), devido à influência da prosódia no nível do conteúdo. (ibid, p. 99)

Dessa forma, pode-se afirmar que, apesar da poesia ser um trabalho com a linguagem, quando esta é apresentada oralmente, ou seja, declamada e ouvida, apresenta-se menos como um jogo de sentidos e significações, mas como uma presença não apenas em relação ao ritmo e a sonoridade de seus versos, que afetam, fisicamente, aqueles indivíduos com quem mantém contato, mas também em relação aquilo que suas palavras evocam, as palavras que, através do ritmo e da prosódia, afastam-nos de uma busca por grandes e profundos sentidos e

nos permitem experienciar a poesia enquanto imaginação e presença. Talvez disso, de alguma maneira, esteja falando Alfredo Bosi ao afirmar que:

A leitura interpretativa, em voz alta, não ficará surda àquela marcação subjetiva do ritmo que se chama andamento. (...) No discurso ritmado, a imagem, prestes a ser superada pelo conceito, renasce corporeamente nas inflexões da corrente vocal. Se, na prosa abstrata, se passa resolutamente da imagem à ideia como quem vai do sensível ao conceitual (eidos-idea), na leitura poética o andamento impede que as propriedades sensíveis se cancelem. A linguagem rítmica volta-se para a matéria para reanimá-la com o sopro quente da voz. O que faz da imagem verbal uma palavra concreta, viva, quando não mítica: eidos-idea-eidolon (BOSI, 2000 p. 106)

Se voltarmos ao poema de Sophia citado alguns parágrafos acima, o ritmo imposto pela divisão em versos e acentuado pelas vírgulas, pelo emprego da assonância e pela rima ao fim de alguns de seus versos, parecem abrir ao indivíduo que os ouve um espaço que é aquele evocado por suas palavras: um encontro e uma ligação com o mar que repetidamente retorna à praia e com o qual se estabelece uma relação de harmonia. Em outras palavras, no contato com o poema em questão o que o indivíduo parece experienciar é menos uma luta por sentidos profundos e ocultos, mas uma sensação pacífica de um encontro com uma alteridade que o conforta fisicamente. É menos uma observação à distância e mais uma aproximação: *stimmung*, um contato físico que o envolve.

Em um dos artigos presentes em *Serenidade, presença e poesia*, Gumbrecht fala acerca do potencial da arte para nos dar um tempo alheio ao *Erkenntnis*, que, em linhas gerais, tem a ver com a produção ou aquisição de conhecimento, processo ligado, como podemos perceber, à produção de sentido. Para o autor, aquilo que de mais valioso a arte pode nos oferecer é, justamente, não mais novos conceitos, mas um “ficar quieto por um momento”. Curiosamente, o filósofo alemão cita um dos poemas de *Poeta em Nova York*, do espanhol Garcia Lorca. O que Gumbrecht extrai desse poema, chamado *Muerte*, é a celebração que o poeta faz de um arco de gesso que alcança uma grandiosidade em sua pequenez: vive uma vida sem esforços porque vive fora do eixo dos sentidos, das significações, e, também, da linguagem.

No início deste capítulo, afirmei que parece haver, na poesia de Sophia de Mello, uma tensão que dialoga com os pensamentos de Gumbrecht acerca de um cansaço em relação ao interminável convite à produção de sentidos que nos é constantemente estendido dentro de nossa cultura ocidental estritamente hermenêutica. Essa tensão é verbalizada dentro de sua poesia em alguns de seus poemas, como é o caso de *Um dia*:

Um dia, mortos, gastos, voltaremos
 A viver livres como animais
 E mesmo tão cansados floriremos
 Irmãos vivos do mar e dos pinhais

O vento levará os mil cansaços
 Dos gestos agitados, irreais,
 E há-de voltar aos nossos membros lassos
 A leve rapidez dos animais.

Só então poderemos caminhar
 Através do mistério que se embala
 No verde dos pinhais, na voz do mar,
 E em nós germinará a sua fala
 (ANDRESEN, 2018, p. 70)

Não me parece impossível apontar uma semelhança entre o poema *Um dia*, de Sophia de Mello, e o poema *Muerte*, de García Lorca, citado por Gumbrecht como um exemplo do cansaço de se estar constantemente ligado aos conceitos do mundo e à produção de sentidos e significações. Eis o que os versos de Garcia Lorca dizem: “E eu, na borda do telhado / que anjo de chamas busco e sou! / Mas o arco de gesso,/ Quão grande, quão invisível, quão diminuto! Sem esforço!” (apud 2016, p. 34). Eis o que diz Gumbrecht: “O que estou falando com as palavras de Lorca, é o quanto invejo o arco de gesso.” (2016 p. 34) Eis o que poderíamos dizer de Sophia, ou da voz poética do poema *Um dia*: que ela inveja, não o arco de gesso, mas os animais, o mar, os pinhais, dotados de uma liberdade de apenas existirem no mundo, incorporados ao ritmo do universo, sem indagar-se acerca de si e das coisas deste mundo. Em seu texto, após confessar sua inveja em relação ao arco de gesso do poema de Garcia Lorca, Gumbrecht prossegue: “Contudo, teria de morrer, como sugere o título do poema, para que possa interromper a produção de *Erkenntnis* (conhecimento) e parar de me transformar constantemente?” (ibid, p. 34). Nos versos de Sophia em *Um dia* fala-se, também, em morte como o caminho para essa liberdade de apenas ser, versos que parecem ecoar as indagações de Gumbrecht.

Outros de seus poemas comprovam a recorrência dessa indagação que busco apontar menos como tema, mas como uma tensão que emerge por entre seus versos. Em *LX*, poema de *No tempo dividido*, a liberdade está, exatamente, em não saber, em um distanciamento do *Erkenntnis* (conhecimento) : “como é estranha a minha liberdade / As coisas deixam-me passar / Abrem alas de vazio para que eu passe / (...) Como é estranho não saber” (ANDRESEN, 2018, p. 105). Trata-se, na poesia de Sophia, de lançar sobre o mundo um olhar não para ver o mundo à distância, em busca de conhecê-lo, interpretá-lo, significá-lo, mas de lançar sobre as coisas do mundo um olhar que busca aproximar-se das coisas. O real, de que tanto fala Sophia em sua poesia, suas artes poéticas e mesmo sua construção em

prosa, parece-me essa conexão íntima com o mundo através dos sentidos, do corpo, ou seja, uma relação com as coisas do mundo não enquanto portadoras de sentidos ocultos, mas enquanto uma *presença*. Não por acaso, naquele seu texto sobre o encontro com a maçã, ela descreve aquele contato com uma “felicidade nua e inteira, esse esplendor da presença das coisas.” (155) Em VIII, outro dos poemas de *No tempo dividido*, essa busca pelo real, que é o mundo enquanto uma presença, parece ficar ainda mais evidente:

Não te chamo para te conhecer
Eu quero abrir os braços e sentir-te
Como a vela de um barco sente o vento

Não te chamo para te conhecer
Conheço tudo à força de não ser

Peço-te que venhas e me dê
Um pouco de ti mesmo onde eu habite
(Ibid, p 104)

Retornemos a Gumbrecht e sua explícita indagação acerca da existência de modos que nos permitem escapar ao *Erkenntnis*, ou seja, à produção de conhecimento, sentido e significado. O autor propõe que a experiência estética, pode ser o caminho para um vislumbre do *Gelassenheit*, ou seja, a calma compostura, um modo de ser-no-mundo que distancia-se do modo de vida metafísico, como podemos imaginar, pois não pressupõe um indivíduo excêntrico ao mundo dos objetos, sempre pronto para produzir sentidos, mas um indivíduo alheio a esse mundo das interpretações, que experiencia, assim, o *desvelamento do Ser*. Por sua vez, o *Ser* significa “o mundo sem interpretações, sem significados, sem linhas divisórias, um estado de simultaneidades tão absoluto que absorve inclusive a simultaneidade, a não distinção das coisas presentes e ausentes.” (GUMBRECHT, 2016, p. 36), ao menos na leitura que Gumbrecht faz de Heidegger.

Para Gumbrecht, uma vida sem produção de sentido carrega algo de impossibilidade. E, ainda, o “experimentar do *Ser*”, em Heidegger, carrega algo de paradoxal porque “ter uma experiência sempre se refere a uma relação de base conceitual na relação com o mundo” (Ibid, p. 37). O caminho para a resolução desse impasse é, portanto, a experiência estética, ao menos no que diz respeito ao conceito de *Belo* em Heidegger: “Belo, para Heidegger, não é apenas o *Ser* desvelado - é o processo: o movimento desse desvelamento. (...) A Arte pode, algumas vezes, nos apresentar (tornar presente a nós) um lampejo, da entrada do *Ser*, sua transição, para a esfera da nossa experiência e sentido” (Ibid, p. 38). O autor cita, então, como exemplo, duas formas de teatro clássico japonês, o Nô e o Kabuki. Nessa formas de arte,

segundo Gumbrecht, pode haver um vislumbre do *Gelassenheit* por conta do descanso da produção de *Erkenntnis*, ou seja, conhecimento:

As peças Nô são extraordinariamente lentas e repetitivas. Se o espectador ocidental, no entanto, resistir ao primeiro impulso, ao primeiro desejo de deixar o teatro na primeira oportunidade, se você tem a paciência de deixar a lentidão da emergência e do desaparecimento crescer em você, então o teatro Nô, após duas ou três horas, fará você sentir que sua relação com o mundo se modificou. Você pode sentir que começou a permitir que as coisas cheguem até você, que cessou de se perguntar o que elas significam e que, enquanto aprendeu a permitir que elas apareçam, você se torna parte delas. (Ibid, p. 39)

Retomo, então, o poema sobre o mar apresentado e discutido acima. Retorno ao seu primeiro verso: “Mar sonoro, Mar sem fundo, Mar sem fim”. Verso cujo eixo central é um substantivo - *Mar* - que aponta para lugar nenhum além daquilo que esse significante representa. Substantivo, que é linguagem, e que evoca, ou seja, traz à imaginação o *Mar* não enquanto símbolo de algo que lhe seja externo, mas como uma presença em si mesma. As vírgulas marcam um retorno a esse substantivo - *Mar* - que evoca, pelo ritmo, na voz de quem lê e no ouvido de quem o ouve, ou seja, no âmbito do corpo, o próprio movimento do mar: o vai e vem das ondas quando chegam à praia. Poema com o qual se estabelece uma ligação que não é aquela da distância, do interpretar, do pôr-se a saber, do *Erkenntnis*, mas uma relação que é do corpo, da pele, mais próxima, mais íntima, como se houvesse um “vislumbre do *Gelassenheit*” citado por Gumbrecht. Uma janela que abre-se para um contato físico que, nesse caso, é marcado por uma ausência de crises e conflitos, intensamente harmônico e que aqui chamo de *Espaço Edênico*.

As tensões acerca de um mundo ausente de *presenças* que aparecem verbalizadas em muitos momentos de sua obra através de versos como os que leremos a seguir irão impor à muitos de seus poemas que construam-se, justamente, como *espaços edênicos*, dotados da presença das coisas do mundo, uma espécie de respiro em meio a um mundo em que a relação íntima com as coisas parece estar em suspenso:

Intervalo II

Dai-me um dia branco, um mar de beladona
Um movimento
Inteiro, unido, adormecido
Como um só momento

Eu quero caminhar como quem dorme
Entre países sem nome que flutuam.

Imagens tão mudas
Que ao fechá-las me pareça

Que fechei os olhos.

Um dia em que se possa não saber.
(ANDRESEN, 2018, p. 84)

Ouso dizer que muitos dos poemas de Sophia irão constituir-se, portanto, enquanto espaços em que “nada se sabe”, ou onde nada se busque saber, mas como espaços de uma intensa relação com o mundo das coisas em que essas coisas do mundo oferecem-se enquanto uma intensa presença. Mais ainda: presença e harmonia. Nos versos acima, um pedido: dai-me um movimento inteiro e unido. Inteireza e união, palavras muito caras à poética de Sophia em que os poemas funcionam como espaço em que há, pelo corpo, uma religação entre indivíduo e cosmos através do contato entre indivíduo e poema:

Liberdade

Aqui nesta praia onde
Não há nenhum vestígio de impureza,
Aqui onde há somente
Ondas tombando ininterruptamente,
Puro espaço e lúcida unidade,
Aqui o tempo apaixonadamente
Encontra a própria liberdade.
(Ibid, p. 126)

Esses *Espaços edênicos*, que são verdadeiros encontros, nunca tem, no entanto, um caráter de permanência: como busquei evidenciar no início deste capítulo, se as vozes poéticas de muitos poemas de Sophia de Mello estão em busca de paisagens mudas, silenciosas, sem gestos, sem movimentos, é porque há, no centro de sua poesia, uma preocupação com a efemeridade dos encontros. Por isso, a autora afirma, no texto acerca da maçã sobre a mesa, que sua poesia sempre foi, não apenas, uma perseguição do real, mas como “um círculo que traçado à roda duma coisa, um círculo onde o pássaro do real fica preso”. Por isso, em *As Nereides*, a voz poética lamenta: “Pudesse eu reter o teu fluir, ó quarto / reter pra sempre o teu quadrado branco / Denso de silêncio puro / E vida atenta” (ANDRESEN, 2004, p 173). Ou ainda, em dia de hoje, quando ainda no encontro com aquilo que lhe é felicidade e união, o sujeito poético assim diz: “Ó dia de hoje, ó dia de horas leves / Bailando na doçura / e na amargura / De serem perfeitas e de serem breves.”(Ibid, p. 49)

Para essa tensão, uma frágil saída: o mundo do poema. Cercar as coisas do mundo com a linguagem poética. Contornar as doces horas do encontro harmonioso e feliz com os ritmos e versos da poesia. Por isso, em *Morte*, a poeta diz: “Que triângulo ou círculo poderá cercar-te / para que te detenhas demorada e minha / Para que não desças toda pela escada” (Ibid, p. 193). A poesia é o círculo ou o triângulo em que o real há de ficar preso: “transferir o

quadro o muro a brisa (...) para o mundo do poema limpo e rigoroso” (ANDRESEN, 2018, p. 113) para lá, no poema, preservar esse mundo de “decadência morte e ruína”. Frágil saída porque a poesia é nada além de um frágil círculo: nada pode, ela, também, manter por muito tempo.

Se a poesia é prolação, ou seja, ato de pronunciar, de articular e emitir sons, só pode permanecer se colocar-se a uma infinita repetição: “repetir, repetir sempre, pois o tempo físico, o átimo da prolação, tende a seu próprio fim, só existe enquanto não acaba.”. Se a poesia é prolação e também ritmo, ela é um ato no tempo e nunca pode escapar a dois movimentos: aquele da alternância e aquele que irá impor-lhe um fim. O andamento de um poema, seu ritmo, imposto pela voz, obedece sempre a esta lei: da alternância:

O discurso também gera-se na corrente da alternância vital. Há diferença entre a força usada para articular uma sílaba dominante e a que se aplica para articular a sílaba que a segue. E há retornos de força acentual, quando se volta para carregar com energia maior um novo som (em um modelo: forte-fraco-forte, em que o terceiro movimento semelha o primeiro): junto com o movimento-para-frente (que vai, no caso, do forte para o fraco), opera-se o movimento-para-trás, que vai volta do fraco para o forte. (BOSI, 2000, p. 110)

Para Platão, o ritmo resulta do rápido e do lento, primeiro opostos, depois concertados (apud Bosi, 2000, p. 111). Mas se o ritmo do poema “não se limita a acompanhar simplesmente o significado do poema, arrasta-o para os esquemas do corpo.” (apud, Bosi, 2000, p. 112). O ritmo empurra a frase em direção a um ciclo de alternâncias de opostos que lembra aquele do inspirar e expirar, constantes em nosso corpo. Age na zona “inconsciente, pré-categorial”. Ou seja, fora da linguagem, opera enquanto presença: “o ritmo carva na matéria viva justamente a figura da passagem, que é a mudança de estado.” Como os movimentos do mundo e as passagens de um lugar ao outro: o frio que torna-se quente e o quente que torna-se frio, por exemplo, o grave que dá lugar ao agudo, o agudo que cede lugar ao grave. Ritmo, alternância, movimento e passagem trabalham com um mesmo material: a pausa, a vírgula, o ponto final. O alicerce da alternância é o fim daquilo que cederá lugar a um outro que por sua vez também cederá seu lugar, encerrando-se. Ritmo, alternância, movimento e passagem. Também silêncio: “ritmada e entoada, a frase não é um contínuo indefinido. Abriga pausas internas.” Voz e silêncio são uma alternância ao qual o poema nunca poderá escapar.

Retomo, outra vez, os primeiros versos do poema *Mar sonoro*: “Mar sonoro, mar sem fundo, mar sem fim”. Como o mar que, depois de chocar-se contra a praia mergulha em uma espécie de silêncio até que, outra vez, choca-se contra a areia em uma nova onda que se

formou, somos nós, ao ler esse versos, forçados ao silêncio da pausa em cada uma de suas vírgulas apenas para, na sequência, com os pulmões já cheios de ar, regressamos, outra e outra vez, ao mesmo vocábulo, que evoca o mesmo lugar: o mar. Ritmo que imprime-se em nossa voz, ou ouvidos, em nossa respiração, em nosso corpo. Ainda que o mar, nesse verso, insista num retorno, às vírgulas, ou seja, as pausas, o silêncio, carvam, em nosso corpo, o movimento de passagem que erige-se sempre a partir e ao redor do fim. E ainda que o vocábulo *mar*, e aquilo que evoca, busque, de alguma maneira, insistir num retorno, ele logo desaparece nos versos seguintes. Esses, buscam manter, ainda, algo semelhante a sensação física do primeiro verso. Mantém-se, em menor intensidade, um certo ritmo, um certo vai e vêm através de um processo de assonância que logo deixa de existir assim que adentramos o último verso. Como se o mar, de alguma maneira, desacelerasse, ou se distanciasse, ou dele nos distanciássemos. Curiosamente, as rimas que se dão nos quatro versos que localizam-se ao meio do poema, e, que junto da assonância, trabalham na construção de um ritmo ainda bem acentuado, também desaparecem no último verso: esse, desprendido dos demais, opera, em certa medida, um quase silêncio que parece anunciar um outro silêncio, o maior de todos:

O ritmo, enquanto série de alternâncias, aponta para a finitude. A série aponta para o fim. A série é cadência. Cada acento existe e vale só com um instante da força que deve ceder ao seguinte a energia expiratória que o proferiu. A dança da ênfase e da atenuação se perfaz na ordem do ritual de momentos acentuados e momentos átonos. A série de alternâncias traz na sua estrutura o princípio da morte: que é a da força vital de um elo ao outro elo da cadeia. O outro elo, por sua vez, existe para dissipar-se no que lhe segue. A distribuição cíclica e inexorável de forças acaba em um triunfo da vida (enquanto dura a sucessão do poema), e em um triunfo da morte, quando sobrevém o silêncio final, onde se esvaem e se calam todas as oposições. Esse, o destino do ritmo. Arrebata o som a um dinamismo extremo, alucinante. Traz a mensagem da finitude, o abrupto silêncio. (Ibid, p. 128)

Em *O arco e a Lira*, Octavio Paz afirma ser o ritmo, na poesia, um sentido: não fala de significação, mas de direção. O ritmo é um ir em direção de alguma coisa, um movimento rumo a um lugar, ainda que não saibamos que lugar é esse. É um movimento e é também o tempo, pois

(...) o tempo não está nos relógios, mas dentro de nós, em nosso movimento, sempre para frente, na vida e no tempo das coisas: nós somos o tempo, e não são os anos mas nós que passamos. O tempo possui uma direção, um sentido, porque ele nada mais é do que nós mesmos. O ritmo realiza uma operação contrária à operação dos relógios e dos calendários: o tempo deixa de ser medida abstrata e retorna ao que é: algo concreto e dotado de uma direção. Contínuo jorrar, perpétuo andar para frente, o tempo é um permanente transcender. Sua essência é o mais - e a negação desse mais. O tempo afirma o sentido de modo paradoxal: possui um sentido - o de ir mais além, sempre fora de si - que não cessa de se negar a si mesmo como sentido. Destrói-se e, ao se destruir, se repete; cada repetição é, porém, uma

mudança. Sempre o mesmo e a negação do mesmo. (...) O ritmo é sentido e diz algo. Assim, seu conteúdo verbal ou ideológico não é separável. Aquilo que as palavras do poeta dizem já está sendo dito pelo ritmo em que as palavras se apóiam. (PAZ, 1982, p. 70)

Tal como aquele poema em prosa chamado *Caminho da manhã*, em que se caminha para que se possa olhar e ver, os versos de Sophia, construídos, como se pode supor, através de vocábulos que se juntam para formar frases, e assim, ritmos, são também um caminhar por espaços que são os próprios versos e que são, por isso, uma direção e uma relação com o tempo, porque em seus versos, as coisas do mundo que sua poesia substantiva evoca, aparecem para logo desaparecer. Em *Paisagem*, a poeta escreve:

Paisagem

Passavam pelo ar aves repentinas,
O cheiro da terra era fundo e amargo,
E ao longe as cavalgadas do mar largo
Sacudiam as areias as suas crinas.

Era o céu azul, o campo verde, a terra escura,
Era a carne das árvores elásticas e dura,
Eram as gotas de sangue da resina
E as folhas em que a luz se descombina

Eram os caminhos num ir lento,
Eram as mãos profundas do vento
Era o livre e luminoso chamamento
Da asa dos espaços fugitiva.

Eram os pinheirais onde o céu poisa,
Era o peso e era a cor de cada coisa,
A sua quietude, secretamente viva,
E a sua exalação afirmativa

Era a verdade e a força do mar largo,
Cuja voz, quando se quebra, sobe
Era o regresso sem fim e a claridade
Das praias onde a direita o vento corre.
(ANDRESEN, 2004, p. 37)

Não por acaso, talvez, o poema comece por um verbo no pretérito - *passavam* - e estabeleça um ritmo a partir de outro - *era*: porque aqui, todas as coisas logo passam, como passam as aves repentinas pelo ar. O som do mar ao longe, o cheiro da terra, a carnadura das árvores, os pinheirais tocados pelo sol e pelas sombras, o toque do vento: no caminhar que fazemos por esses versos claros, ainda que seja pelo escutar do poema lido em voz alta, cada coisa que vemos, logo deixamos de ver, para, já na sequência ver ainda uma outra coisa que logo nos passará. Por isso o uso do verbo ser no passado: porque tudo aquilo que *é* já traz consigo um *era*. Um duplo movimento: a materialidade dos versos enquanto sons, presos aos

ritmo e sua inescapável alternância nos ensina a passagem, o fim de cada coisa, mas também o ritmo transporta imagens que logo se dissipam para dar lugar a uma outra imagem.

Os *espaços edênicos* em Sophia de Mello Breyner Andresen, como os dos poemas *Mar sonoro* e *Paisagem*, capturados pelo círculo da poesia, inscrevem-se no corpo daqueles que com que eles estabelecem um contato e a partir disso experienciam um espaço de harmonia, fruição, e liberdade, ao mesmo tempo que, inevitavelmente, ao deixar que o ritmo do poema, seus movimentos, sua alternância, passem por seu corpo, os informem, insisto, no nível de seu corpo, sobre o inevitável fim de todas as coisas. Em *Mar sonoro*, o Mar vai dissipando-se, pouco a pouco, até que dissipa-se para nunca mais voltar: chega-se ao fim do poema. A poesia como círculo traçado em torno das coisas do mundo é um círculo frágil: o *espaço edênico* morre nas mãos daquilo que lhe oferece possibilidade de vida. Talvez, por isso, Sophia tenha escrito: “As rosas que eu colhia / Transparentes no tempo luminoso / morreram com o tempo que as abria.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomo, como forma de caminhar para o fim, os versos de Adélia sobre o Cristo da paixão citados na introdução deste trabalho: “Por isto Cristo sofreu no corpo a sua paixão/ adoro Cristo na cruz”. Tal como Adélia, gosto da imagem do Cristo da paixão, do Deus que desce dos céus para pisar a terra. Se Adélia gosta do Cristo na cruz, gosto do Cristo ainda bebê que recebe presentes que lhe são cheiro e toque: incenso e mirra. Carregam, no pensamento cristão, significados: o incenso, referência a sua divindade, a mirra, ao seu sacrifício de morte. Abro mão do *sentido*: gosto da imagem do Deus na terra que recebe como presente os *sentidos* do mundo, cheiro e toque. Gosto, também, do Cristo adulto que caminha por entre uma multidão de pessoas, comprimido por seus corpos, até que sente, em seu manto, um toque de uma mulher que desesperadamente precisa de sua ajuda. Corpo a corpo com as pessoas, e com o mundo: gosto da imagem do Cristo que, pouco antes da festa de páscoa, lava os pés de seus discípulos. Depois de lavados os pés na água, seca-os com uma toalha. Ou ainda a imagem do Cristo que em Betânia recebe de uma Maria um banho de Nardo em seus pés: toque e cheiro, mãos e perfume. A textura de seus cabelos nos pés do Cristo enquanto os seca. Pura sensualidade.

Há ainda o Jesus montado num jumentinho em sua entrada triunfal em Jerusalém. Muitos gritavam seu nome e louvores ao Deus que habita os céus: o corpo do Cristo, saltitante, em cima do jumentinho em movimento pelo chão de terra das ruas de Jerusalém e o grito das pessoas ao redor - movimento do corpo, o mundo nos órgãos e nos ouvidos. A palavra que tornou-se carne: tal como Adélia, não posso fugir do Cristo na Cruz. O Cristo que, antes palavra, Deus, espírito, presença nos céus, ao habitar o mundo, fazer-se humano, inclui, em seu caminho, a morte. Na cruz, pouco antes de ceder à morte, diz: tenho sede - desejo do corpo. E lhe dão de beber. Em seguida, entrega a Deus o seu espírito e morre. O corpo a corpo com o mundo está sempre carregado de morte: as mortes de cada encontro com o mundo são sempre uma prenúncio da maior das mortes, aquela que nos tira do mundo por completo.

Se início este trabalho pelo poema de Adélia e o retomo como modo de concluí-lo é porque seu poema e a imagem do Cristo da paixão que ele evoca nos ajuda, quase como símbolo, a pensar a natureza central do que aqui chamamos de *Espaço edênico*: numa cultura estritamente hermenêutica, em que o corpo é relegado a um estatuto de inferioridade, em que um contato com a presença das coisas dá-se como um encontro raro, alguns objetos artísticos

parecem propor uma experiência estética mais voltada para os efeitos de presença em que, como o Cristo da paixão, recobramos um mover-se mais sensorial pelo mundo, no tempo da experiência estética. Mas o *Espaço edênico* não é apenas um contato mais sensorial com o mundo, mas um contato sensorial que é uma espécie de zona sinestésica de conforto, liberdade e proteção em que o mundo experimentado não é um mundo de crises, intrigas, mas um espaço de fruição.

Como busquei evidenciar nos capítulos 2 e 3, parece ser justamente o esvaziar-se de um grande arco narrativo marcado por grandes intrigas que permite a *Me chame pelo seu nome* construir-se a partir de uma *mise en scene* cercada de elementos que funcionam menos como signos a serem interpretados, mas que dão-se, ao olhar, como imagens dos *sentidos do corpo*: do toque, do cheiro, do gosto, por exemplo. Em outras palavras, vemos personagens que encontram-se num corpo a corpo com o mundo e, somos, também, convidados a partilhar de semelhante experiência. Não por meio de processos de identificação com tais personagens, necessariamente, mas porque os elementos fílmicos nos afetam diretamente os corpos, como as transições de volumes de cheio e vazio que parecem, por vezes, por exemplo, evocar uma sensação de conforto na cena em que Annella conta a Elio a história do cavaleiro que não sabe se revela seus sentimentos à amada. Também a paisagem sonora: como o som da chuva que, abafado, na cena em questão, distante, parece sugerir, no corpo do espectador, algo de proteção e conforto. Espaço edênico: conforto e *presença*.

Como forma de expandir o pensamento acerca do *Espaço edênico*, busquei evidenciar, na poética de Sophia de Mello Breyner Andresen, a emergência de espaços de liberdade, fruição e conforto em que há um contato com as coisas do mundo em sua materialidade e *presença*. Em outras palavras, um *Espaço edênico*. Numa poesia dotada de clareza, em que muitos poemas despem-se do muito comum tom confessional tão presente na obra de muitos poetas, encontramos na poética de Sophia menos um convite a profundas interpretações, mas a sugestão de uma caminhada: ler os versos da poesia de Sophia é, muitas vezes, como um caminhar pelo mundo, experimentando-o em sua materialidade, toque, cheiro, gostos e sons. Não por acaso um de seus poemas em prosa é, justamente, intitulado, caminho da manhã, e que pouco nos oferece além dos passeios pelas ruas de uma cidade, com o sol nos ombros e uma parada no mercado para não apenas comprar peixes, mas ver o peixe em suas escamas, forma, guelras e cheiro.

Presença e epifania: nesse conceito de Gumbrecht, que pouco instrumentaliza suas intensamente provocadoras ideias, encontramos um caminho que nos foi pergunta e resposta: para o autor, numa cultura intensamente hermenêutica que habitamos e na qual estamos

sempre a interpretar aquilo que apresenta-se frente a nossos corpos, a experiência estética oferece-se como uma espécie de janela para um contato mais corpo a corpo com o mundo pela *presença*. Não apenas da presença, também do sentido. Ou melhor, já que é impossível escapar totalmente ao sentido, da dinâmica entre os dois. Uma oscilação, alternância ou mesmo uma tensão entre *efeitos de presença* e *efeitos de sentido* que se não nos faz integrar totalmente o mundo, nos dá um vislumbre dessa ligação que é o *Gelassenheit*.

Em seu livro *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*, o autor, ao falar dessa alternância entre sentido e presença, afirma haver mais presença em determinados tipos de arte, enquanto há mais produção de sentido em outros - ainda que haja, sempre, ambos. Por exemplo, a música tenderá mais a uma predominância da presença enquanto a literatura dependerá mais do sentido, uma vez que constrói-se pela linguagem. È no seu livro *Serenidade, Presença e poesia*, no entanto, justamente no capítulo em que fala da experiência estética como uma possibilidade do vislumbre do *Gelassenheit*, que o autor faz uma afirmação que me parece central: “Há formas de arte que me fazem sentir que, ao estar expostos a elas, consigo ter um vislumbre de *Gelassenheit*, por conseguir um descanso da produção de *Erkenntnis* (conhecimento)” (GUMBRECHT, 2016, p. 38). Na sequência, o autor traz à discussão o teatro nô como um exemplo de vislumbre do *Gelassenheit*, o que me leva a pensar, e nisso sedimentar minhas ideias, que não trata-se de pensar um modo de arte em oposição a outros, como a música em comparação à literatura, mas, sim, os objetos artísticos de modo específico: um filme mais próximo à estética de fluxo ou os filmes que Erly Vieira Jr agrupa a partir do que chama realismo sensório parecem encher-se mais da *presença* do mundo do que filmes que alicerçam-se num padrão estético hollywoodiano, ao esvaziarem-se de uma *mise en scene* voltada para a dramatização e os grande eventos narrativos.

O conceito de *epifania*, enquanto uma aparição da *presença*, é, também, nossa resposta para uma outra questão: o tempo como elemento central do *Espaço edênico*. Para Gumbrecht, a emergência da presença, enquanto epifania, além de possuir um caráter espacial, é, antes de tudo, um evento, um fenômeno, ou seja, algo dotado de uma temporalidade. O aparecimento da presença é sempre seguido de um automático desaparecimento da presença. Nas palavras de Gumbrecht, que cita Jean Luc Nancy, a epifania é uma sensação de que “não podemos agarrar a presença”. (GUMBRECHT, 2010, p. 140). Parece-me, assim, possível afirmar que, quanto mais dotado de presença um objeto artístico encontra-se, mais cheio da sensação de não poder agarrar-se a presença ele está. Por

isso, o *Espaço Edênico*, enquanto um espaço dotado de *presença*, parece carregar uma sensação de tempo que passa, de finitude dos encontros.

Me chame pelo seu nome, como busquei demonstrar, opera tematicamente questões filosóficas sobre o tempo e sua inescapável passagem. No entanto, talvez, antes mesmo de racionalizarmos a temática, tais questões inscrevem-se em nosso corpo através da materialidade filmica e da *presença* que é sempre uma *epifania*: como a paisagem sonora cheia de sons de pássaros, e águas, e insetos que acaba por desembocar em um cena que nos marca por sua rara ausência de sons e por uma imersão num silêncio que antes de poder dizer-nos qualquer coisa, nos faz sentir, na pele, no corpo, um espaço que carrega em si algo de morte. Se *Me chame pelo seu nome* é um espaço edênico do corpo a corpo com o mundo, para seus personagens e também para o espectador, cada interação do corpo com o corpo do mundo só pode encontrar impermanência.

Busquei evidenciar, no capítulo sobre a poesia de Sophia de Mello, que sua obra também opera, tematicamente, o tempo, e, também, como *Me chame pelo seu nome*, ao ofertar um pouco da presença do mundo a quem se puser a ouvi-la, inscreve, também no corpo desses indivíduos, algo sobre a finitude dos encontros. Como a cena do peixe recém pescado de nosso objeto de estudo central, também o peixe do poema em prosa “Caminho da manhã”, dá-se à vista e aos sentidos apenas para desaparecer em seguida quando a caminhada, que é também o percurso dos versos em prosa, precisa prosseguir. A poesia clara de Sophia nomeia as coisas do mundo para que as coisas do mundo tomem uma materialidade, mas o ritmo, que é a sucessão de palavras que forma o verso, impõe, a cada aparecimento, seu desaparecimento.

Por entre os imbricamentos e as tensões entre corpo e alma, deus e homem, céus e terra, em *A terceira via*, a voz poética do poema de Adélia Prado diz querer ter, seu objeto de amor, um rapaz chamado Jonathan, em sua frente, estático, para olhar e olhar, diz a poeta, como: “- Francisco e o Serafim, abraçados -”. Fala Adélia de uma visão que São Francisco teve, dois anos antes de sua morte, de um anjo alado com seis asas - duas sobre a cabeça, duas cobriam o corpo, duas lhe faziam voar. Diz-se que, mesmo em grande admiração, São Francisco não conseguia entender o sentido da aparição. Ainda confuso, enquanto, apesar do esforço, pouco entendia, sentiu nascer, em suas mãos e pés as marcas dos quatro cravos, tal qual o Cristo da paixão morto numa cruz. Há inúmeras representações nas artes plásticas dessa visão de São Francisco. Tomo, aqui, uma delas, feita pelo artista italiano Giotto di Bondone, pintada, aproximadamente entre 1295 e 1300, e intitulada *Estigmatização de São Francisco*.



Figura 32 - Estigmatização de São Francisco, pintura de Giotto di Bondone, século XIII.

Uma rápida pesquisa sobre outras representações dessa visão de São Francisco e do anjo alado nos mostra que há, entre elas, geralmente, uma afinidade: os traços que ligam o anjo alado às mãos e pés do santo que, frente a imagem que é o próprio anjo, em busca de um sentido, demora a ver que o sentido que ele tanto busca está sendo inscrito em seu próprio corpo pela *presença* desse anjo. Sem nada dizer, o anjo inscreve, no corpo de São Francisco, as chagas do Cristo da paixão, o Deus que, fazendo-se humano, fez-se mortal, para encontrar, em cada presença desse mundo, uma despedida, até que se deparasse com a despedida final, ao ter de abandonar seu próprio corpo. Antes, diz ter sede, e lhe dão de beber. Um último contato com a *presença* do mundo? São Francisco olha pro céu, ao esquecer-se do Cristo humano, o Cristo do corpo, em busca de um sentido, de uma explicação, que não vem, até que olha pra si e vê as chagas em suas mãos e pés. Quando frente ao mundo, e como parte do mundo, as obras de arte, demoramos o pensamento hermenêutico sobre os signos de nossa elevada cultura racional, que chagas a *presença* das coisas tem inscrito em nosso corpo?

Se ao longo do trabalho busquei distanciar-me de um padrão de escrita que me convoca ao uso da terceira pessoa, na busca por um distanciamento próprio do fazer acadêmico, e optei por inserir-me, mais diretamente, enquanto dono do discurso que aqui se

construiu, através do uso da primeira pessoa, é porque reconheço que essa pesquisa não nasce em nenhum outro lugar além do meu corpo: toda a racionalização que aqui busquei construir inicia-se como uma caminhada ao redor de minhas sensações. Ainda assim, a pesquisa que aqui se construiu é um pouco mais que isso: é um esforço de devolver o pensamento à mão. Ou melhor: de contribuir, ainda que minimamente, para o avanço do pensamento sobre a presença e sobre o corpo sensível que está menos distante do objeto artístico do que as grandes práticas culturais e acadêmicas parecem querer demonstrar.

Devolver o pensamento à mão carrega algo de paradoxal, mas é, acima de tudo, um caminho de pés no chão: se é impossível evitar o pensamento, a produção de conhecimento, que o direcionemos, então, um pouco mais à mão, ao corpo, à língua, não apenas a que diz, mas a que sente o sabor do mundo - também aos ouvidos, pés, e à ponta dos dedos. A imagem de São Francisco frente ao anjo alado em busca de uma compreensão daquela aparição enquanto as chagas se abriam em seu corpo: busquei, com este trabalho, observar as marcas que nos ficam no corpo quando do contato com alguns objetos artísticos. Se aqui as chagas no corpo carregam algo de um pensamento filosófico da mão sobre a morte e o fim dos encontros, acredito haver outros caminhos pelos quais a presença possa ser levada: creio que há uma certa urgência na produção de estudos que busquem pensar politicamente a presença.

Para além de uma narrativa derramada em crises presente em *O segredo de Brokeback Mountain*, há um elemento do qual nunca pude desviar o meu pensamento: a inescapável presença de um vento que os os cerca, não apenas no longa-metragem, mas também no conto que a ele serviu de base. Um vento que os faz, dentro da narrativa, estar quase sempre cobertos de casacos, fazendo desaparecer, em grande parte do tempo, a textura de seus corpos, e que chega, aos nossos ouvidos, como uma materialidade através de uma paisagem sonora que o evidencia. O pensamento hermenêutico logo irá tratar de pensar tal presença do vento como uma metáfora para a sociedade homofóbica que os rodeia. Por que não pensá-lo enquanto uma presença física, material? Se aqui pensamos materialmente um filme *queer* acerca de uma rapaz que em seu privilégio experiencia poucas crises em seu processo de descoberta de seu desejo, que espaços tornar-se-ão conhecidos por nós se levarmos mais vezes o pensamento sobre a presença a outros filmes que aproximam-se ou distanciam-se dele, ao operarem ao redor de crises acerca de uma sexualidade que não é hetero-normativa.

Para além disso, se aqui tento avançar, ainda que apenas um pouco, o pensamento sobre a *presença* ao apontar a existência de *espaços edênicos* nos quais uma experiência sensorial de conforto e liberdade através de um contato corpo a corpo com o mundo torna-se

possível, é porque creio que, ainda que consciente do caráter utópico que a cerca, talvez esse contato possa nos devolver algo de nossa humanidade. Redescobrir o mundo em sua *presença* é olhar as coisas do mundo para além daquilo a que nos servem: enxergar algo de vida em cada objeto, espaço, som, planta e movimento. O mundo em que o pensamento abandonou a mão é um mundo em que tudo nos é um utensílio e está abaixo de nós, mesmo o humano, oferecendo-se como uso e descarte. Pensar a presença, o corpo a corpo com as coisas, insisto, talvez nos leve a um maior cuidado com o mundo e a natureza que ele inclui. E, talvez, um maior cuidado com o outro: “quem procura uma relação justa com a pedra, com a árvore, com o rio, é necessariamente levado, pelo espírito de verdade que o anima, a procurar uma relação justa com o homem.” (ANDRESEN, 2004, p. 155).

BIBLIOGRAFIA

Referências Bibliográficas

ALVES, Ida. **Em torno da paisagem: Literatura e Geografia em diálogo interdisciplinar.** In: Revista da Anpol. 2013. P. 113 DOI: <http://dx.doi.org/10.18309/anp.v1i35.650>

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Coral e outros poemas.** Seleção e apresentação Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Poemas Escolhidos.** Seleção e organização Vilma Arêas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ANDREW, J Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1989

AUERBACH, Jonathan. **Body Shots: Early cinema's incarnation.** California: University of California Press, 2007.

AUMONT, Jacques. **A imagem.** Campinas, SP: Papirus, 2012

BACHELARD, Gaston. **Poética do Espaço.** São Paulo: Martins Fontes. 1998.

BALTAR, M; RAMOS, E. R. **Pedagogias do desejo no cinema queer contemporâneo.** Textura - ULBRA, v.18, p. 50-66, 2016

BALTAR, Mariana. **Realidade lacrimosa: o melodramático no documentário brasileiro contemporâneo.** Niterói: Eduff, 2019.

BARKER, Jennifer. **The Tactile Eye: touch and the cinematic experience.** Berkeley: University of California Press, 2009.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Portugal, Edições 70, 1982.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

BOUQUET, Stéphane. **Plan contre flux**. *Cahiers du Cinéma*. Paris, n. 566, p. 46-47, mars 2002.

BRANIGAN, Edward. **Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film**. Walter de Gruyter, 1983.

BROOKS, P. **The melodramatic imagination Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess**. New Haven: Yale University Press, 1995.

BULCÃO, MARLY et al. **A poética de Gaston Bachelard: Mergulho na imaginação**. Rio de Janeiro: Grupo Multifoco, 2021.

CAROLINA, Amaral. **O espaço-tempo da comédia romântica**. Niterói, 2018. Tese (Pós Graduação em Comunicação) - Universidade Federal Fluminense.

CASTANHEIRA, José Cláudio S. **Do cogito ao inconsciente: O corpo na Experiência Cinematográfica**. *Contracampo: revista do programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF*, Niterói: Ed. UFF, n.21,p. 175-190, ago. 2010.

CHAUÍ, Marilena. Janela da Alma, espelho do mundo. *In: NOVAES, Adauto (Org.). O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. cap. 3, p. 31-63.

CHION, Michel. **A Audiovisão: som e imagem no cinema**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

DELEYTO, Celestino. **The Secret Life of Romantic Comedy**. Manchester and New York: Manchester University Press, 2009.

DIXON, Wheeler Winston. **Visions of Paradise: Images of Eden in the Cinema**. New Brunswick e Londres: Rutgers University Press, 2006

ELSAESSER, T. Tales of sound and fury. Observations on the family melodrama. In: GLEDHILL, C. (Org.) **Home is where the heart is: studies in melodrama and the woman's film**. London: British Film Institute, 1987.

ELSAESSER, Thomas. **Early Cinema: Space, frame, narrative**. London: British Film Institute, 1990.

GARDIES, André. **L' Espace au Cinéma**. Paris: Meridiens Klincksieck, 1993.

GAUDIN, Antoine. The viewer's Embodiment into Cinematic space: Notes on a Space-Image' Cinema. In **New Approaches to Cinematic Space**. ROSÁRIO, Filipa; Álvarez, Iván Villarrea (Ed.). New York; London: Routledge, 2019

GAUDREAULT, André (ed.). **A companion to Early Cinema**. UK, John Wiley and sons ltd, 2012.

GIL, Inês. **A atmosfera no cinema**: o caso de A sombra do caçador de Charles Laughton entre onirismo e realismo, f. 125. 2004

GIL, Inês. **O Som do Silêncio no Cinema e na Fotografia**. Babilónia - Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução. América do Norte, p. 177-185, set. 2012. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/babilonia/article/view/2992>. Acesso em: 07 Jul. 2015.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Serenidade, presença e poesia**; Seleção e tradução Mariana Lage. Belo horizonte: Relicário edições, 2016.

ILLOUZ, Eva. **Consuming the romantic utopia. Berkeley and Los Angeles**: University of California press, 1997.

JOST, François; GAUDREAULT, André. **A narrativa cinematográfica**. Brasília, DF:

Editora UnB, 2009

KEIL, Charlie (ed). **Early American Cinema in transition: story, style, and filmmaking, 1907- 1913**. Wisconsin: The University of Wisconsin press, 2001

LE BRETON, David. **Do silêncio**. Tradução de Luís M. Couceiro Feio. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

LEVY, Lia. 2010. **O dualismo cartesiano. Lições de história da filosofia**. (Altmann, Sílvia, Wolf, Eduardo, Eds.):86-109., Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura

LOUREIRO, Carlos Perim. **Desenho da Arcádia - a paisagem utópica**. 2013. Tese (Doutoramento em Belas Artes) - Universidade de Lisboa, Lisboa, 2013.

MADERUELO, Javier. **El Paisaje: génesis de un concepto**. Madrid: Abada Editores, 2005.

MARKS, Laura. *The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses*. London: Duke University Press, 2000.

MARTINS, India Mara. **A paisagem potencializando a atmosfera filmica em Viajo porque preciso, volto porque te amo**. Contemporânea Revista de Comunicação e Cultura, [S.L.], v. 17, n. 2, p. 305, 28 ago. 2019. Universidade Federal da Bahia. <http://dx.doi.org/10.9771/contemporanea.v17i2.26213>.

NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. cap. 3, p. 31-63

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos D. de. **A mise-en-scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas: papyrus, 2013.

PALMER, Jerry. **The Logic of the Absurd: On Film and Television Comedy**. London: BFI, 1987.

PRADO, Adélia. **Poesia Reunida**. Rio de Janeiro: Record, 2016.

SCHAFER, Raymond Murray. **A afinação do mundo** . São Paulo: UNESP, 2011.

SHAVIRO, Steven. **O corpo cinemático**. São Paulo: Paulus, 2015.

SOBCHACK, Vivian. **Carnal Thoughts: Embodiment and moving picture culture**. California: University of California press, 2004.

SOBCHACK, Vivian. **The address of the eye: a phenomenology of film experience**. Oxford: Princeton University Press, 1992.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

THOMPSON, K. **The concept of cinematic excess**. In: BAUDRY, L.; COHEN, M. (Orgs.). *Film theory and criticism*. New York: Oxford University Press, 2004

VIEIRA JÚNIOR, Erly. **Realismo sensório no cinema contemporâneo**. Vitória: Edufes, 2020.

XAVIER, Ismail (Org). **A experiência do Cinema: Antologia**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

Filmografia da Pesquisa

“Me chame pelo seu nome”. Direção: Luca Guadagnino, 2017,

“A chegada do trem à estação”. Direção: Auguste Lumière e Louis Lumière, 1896.

“O Segredo de Brokeback Mountain”. Direção: Ang Lee, 2005.

“Eternal Summer”. Direção: Leste Chen, 2006.

“Deserto Particular”. Direção: Ally Muritiba, 2021.

“God’s Own Country”. Direção: Frances Lee, 2017.

“Tudo o que o céu permite”. Direção: Douglas Sirk, 1955.

“Primeiro verão”. Direção: Sébastien Lifshitz, 2000.

“Maurice”. Direção: James Ivory 1987

“Mario”. Direção, Marcel Gisler, 2008.

“Rafiki”. Direção: Wanuri Kahiu, 2018.

“Sócrates”. Direção, Alexandre Moratto, 2018