

# A PERCEPÇÃO DA IMAGEM NO ROAD MOVIE LATINO-AMERICANO

Alexandre de Assis Campello

**Resumo:**

*O texto aborda a mudança na percepção da imagem entre o cinema clássico e o cinema moderno, com especial atenção ao gênero dos road movies latino-americanos. Parte do pressuposto de que há um deslocamento (ruptura) nessa transição e vai se valer dos conceitos de situação ótica pura, de Deleuze, e da noção de Não lugares, de Marc Auge, para tentar explicá-lo.*

**Palavras-chave:** Cinema; Road Movie; Percepção; Imagem.

**Abstract:**

*This paper approaches the change concerning image perception between classical and modern cinema, giving special attention to the Latin-American road movies genre. It starts from the assumption that there is a displacement (rupture) in this transition and Deleuze's concept of pure optical situation as well as Marc Auge's notion of Non-places will be used in order to explain it.*

**Key-words:** Cinema; Road Movie; Perception; Image.

## INTRODUÇÃO

A proposta deste trabalho é explorar a percepção da imagem no *road movie* latino-americano, considerando-se o novo modo de criar imagens incorporadas pelo cinema moderno (contemporâneo). A idéia é identificar as mudanças que ocorrem na percepção da imagem na passagem do cinema clássico para o cinema moderno, com especial atenção ao gênero do *road movie*<sup>1</sup>. Para analisarmos esse deslocamento, ou mesmo ruptura, vamos trabalhar com o conceito de “situação ótica pura”, de Gilles Deleuze, e explorar também, do ponto de vista do espaço, a noção de *Não lugares*, de Marc Augé.

Nosso objeto de estudo é o filme *Central do Brasil*, realizado pelo cineasta brasileiro Walter Salles, em 1997, que lhe possibilitou reconhecimento profissional não só no Brasil, mas também o consagrou internacionalmente<sup>2</sup>.

Interessa-nos investigar como Walter Salles trabalha a percepção da imagem no filme que se tornou referência do que podemos considerar um subgênero<sup>3</sup> do *road movie*, o *road movie* latino-americano.

## PENSANDO A IMAGEM

O espaço da percepção no *road movie* moderno diz muito de um novo modo de criar imagens. Ao contrário dos filmes que marcam os *road movies* clássicos, como *Bonnie and Clyde*, em que a imagem ainda estava muito centrada na forma de retratar a ação do filme – através de longas tomadas de carros em perseguição, assaltos e fugas –, no *road movie* moderno, e também na sua versão latino-americana, por assim dizer, ocorre uma mudança significativa na percepção dessa nova imagem trabalhada pelos realizadores.

No *road movie* latino-americano, que pode ser considerado uma expressão do *road movie* pós-moderno ou *road movie* do futuro, ocorre um deslocamento sobre a imagem, eliminando a separação entre o espaço da ação e o da percepção. A imagem assume agora uma mistura entre documentário e ficção, real e imaginário, fragmento e contexto. Ou seja, o *road movie* deixa de usar a imagem apenas para revelar a ação, mas ela assume um espaço próprio de percepção. As imagens têm um tratamento mais reflexivo e ocupam uma dimensão diferente daquela verificada no *road movie* clássico, com início, desenvolvimento e fim.

Na verdade, essas mudanças vão refletir-se diretamente na estrutura das imagens, alterando o seu estatuto como elementos de uma

ficção. Como destaca Oliver Fahle<sup>4</sup>, *agora a imagem recebe um estatuto epistêmico múltiplo*, o que é revelado numa mistura entre imagens da ficção e imagens do documentário. Muitas vezes as imagens assumem um estatuto polifônico – no qual deixamos de saber se elas fazem parte da ação ou da percepção do protagonista. Ocorre uma mistura entre imaginação e percepção da realidade.

Essa perspectiva aproxima-se da noção adotada por Deleuze (1990), ao considerar a percepção da imagem no cinema moderno como uma *situação ótica pura*. Para o autor, o que vai distinguir a imagem-ação, que marca o antigo realismo, são as situações sensório-motoras, que, já no neo-realismo, cedem lugar à ascensão de situações puramente óticas e sonoras.

Em suma, as situações óticas e sonoras puras podem ter “dois pólos, objetivo e subjetivo, real e imaginário, físico e mental. Mas elas dão lugar a opsignos e sonsignos, que estão sempre fazendo com que os pólos se comuniquem e num sentido ou noutro asseguram as passagens e as conversões, tendendo para um ponto de indiscernibilidade (e não de confusão)” (DELEUZE, 1990, p.18).

O que Deleuze (1999) demonstra é que um novo olhar se institui sobre a função da imagem no cinema moderno, mudança que, acredito, manifesta-se também no *road movie* latino-americano, na medida em que as imagens ganham nova conformação de forma e conteúdo. As imagens não mais se relacionam diretamente com a representação ou reprodução do real, mas, ao contrário, lançam-se ao intento de desafiar o pensamento, a reflexão, uma visão mental que abre as possibilidades de leitura – imagem aberta –, das possibilidades óticas e sonoras puras.

Entre objetivismos e subjetivismos, que marcam as passagens e conversações em que os pólos se comunicam, as imagens tendem para um ponto de indiscernibilidade, de indefinição entre o real e o imaginário. O cotidiano, o ordinário, carregados de sentidos descritivos e representativos, são incapazes de oferecer nova interpretação da imagem. “A vida cotidiana não deixa subsistir senão ligações sensório-motoras fracas e substitui a imagem-ação por imagens óticas e sonoras puras, opsignos e sonsignos” (DELEUZE, 1990, p.26).

Afinal, de que imagem estamos falando?

Segundo Deleuze, da imagem que rompe com os esquemas sensório-motores e dá a ver um outro tipo de cinema:

uma imagem ótico-sonora pura, a imagem inteira e sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em

seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois ela não tem mais de ser ‘justificada’, como bem ou como mal (DELEUZE, 1990, p.31).

Dessa forma, as imagens óticas e sonoras puras implicam um para além da imagem-movimento, que passa a existir como a primeira dimensão de uma imagem que não pára de crescer em dimensões. Uma imagem que não mais se relaciona de forma indireta com o tempo, mas, diferente disso, estabelece relação direta com a imagem-tempo que subordenou o movimento. Dito de outra forma, a imagem ótica e sonora pura, seus opsignos e sonsignos retiram do tempo a possibilidade de ela ser a medida do movimento e tornam, ao contrário, o movimento a perspectiva do tempo. No que conclui Deleuze (1990, p.34), “era preciso que a imagem se liberasse dos vínculos sensório-motores, que deixasse de ser imagem-ação para se tornar imagem ótica, sonora (e táctil) pura. Mas esta não bastava: era preciso que entrasse em relação ainda com outras forças, para escapar ao mundo dos *clichés*.”

## OS NÃO LUGARES NO ROAD MOVIE

No *road movie* latino-americano, como de resto no gênero dos *road movies*, a noção dos *Não Lugares* de Marc Augé é bem apropriada para pensarmos o espaço que os sujeitos ocupam na narrativa e como esses espaços configuram ou não a realidade social e histórica dos personagens.

Marc Augé se refere a um lugar antropológico. Lugar do sentido inscrito e simbolizado.

Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade é produtora de não lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelariana, não integram os lugares antigos [...] (AUGÉ, 1990, p.73).

Para o autor, a oposição entre *lugares* e *não lugares* designa duas realidades complementares e distintas. De um lado, os espaços constituídos em relação a certos fins – transporte, trânsito, comércio e lazer – e, de outro lado, a relação que os indivíduos mantêm com esses

espaços. “[...] assim como os lugares antropológicos criam um social orgânico, os não lugares criam tensão solitária” (AUGÉ, 1990, p.83).

Marc Augé, no entanto, não desconsidera o fato de que, na realidade concreta do mundo moderno, os lugares e os não lugares misturam-se, interpenetram-se. O trânsito entre os lugares e os não lugares é cada vez mais freqüente na nossa sociedade hoje, na qual a marca é a ocupação de espaços transitórios em momentos dicotomicamente definidos: residência e domicílio; passageiro e viajante; entre outros. Deslocamento também presente no *road movie* latino-americano, em que os personagens se vêem diante de espaços opostos e transitórios: o urbano e o rural; o espaço da rua e o espaço da casa; o acolhimento e a solidão; o espaço da fé e da desesperança. “O que é significativo na experiência do não lugar é sua força de atração, inversamente proporcional à atração territorial, ao peso do lugar e da tradição” (AUGÉ, 1990, p.108-109).

## OLHANDO PARA *CENTRAL DO BRASIL*

*Central do Brasil*, o mais premiado filme de Walter Salles e, por sua vez, a sua obra mais conhecida internacionalmente, é visto por Pereira (1999, p.35)<sup>5</sup> como um “símbolo da modernidade cinematográfica brasileira”. Para Pereira, o filme estabelece uma ponte (uma ligação) com o Cinema Novo. Mas ele também destaca que “[...] o que *Central do Brasil* faz hoje é retomar o lado mais ideológico do Cinema Novo. Não mais a sua estética” (PEREIRA, 1999, p.36).

Mas é justamente a estética, a composição e o tratamento dado às imagens que nos interessam nesta análise. O intuito é identificar de que maneira Walter Salles trabalha com as imagens no filme e a que tipo de percepções essas imagens nos conduzem como espectador. Será possível estabelecer uma aproximação entre as imagens do filme e o conceito de situação *ótica pura*, de Deleuze? Ou a plasticidade quase publicitária que Walter Salles imprime a seus filmes o aproxima mais de uma perspectiva da imagem-ação? E que lugares são esses por onde transitam os personagens de *Central do Brasil*? Lugares ou não lugares?

Nossa hipótese é de que o filme, em seus momentos mais importantes, de maior densidade imagética, estabelece uma espécie de ligação com o conceito de *situação ótica pura*, de Deleuze, entendendo-se aqui aproximação como o remeter o espectador, no espaço da percepção da imagem, a um universo do pensamento, da indefinição entre ficção e documentário e da dicotomia entre realidade e imaginá-

rio. Vamos tratar a seguir de algumas situações do filme em que essa perspectiva se apresenta com mais clareza.

Já nas primeiras imagens do filme, quando aparecem pessoas ditando suas cartas na estação Central do Brasil, no Rio de Janeiro, o plano fechado, com foco preciso nas personagens, permite estabelecer uma ligação com o que Deleuze chamou de *situação ótica pura*. Nessas tomadas, o peso, a densidade fílmica não está sobre a imagem de quem fala, mas sobre o discurso e a forma de enunciação desse discurso.

O próprio Walter Salles, em entrevista à revista *Cinemas*<sup>6</sup>, confirma sua intenção de estabelecer essa relação direta com o público através da questão do olhar.

Você pode ver que nas primeiras imagens do filme tudo tem muito pouco foco. Lentes fechadas, o foco num único personagem. Atrás dele, a imagem borrada, a perda de identidade, o caos urbano. Quando os personagens pegam a estrada e começam a ver o mundo de uma forma diferente – e esse processo é paralelo ao processo de ressensibilização da Dora – comecei a usar mais profundidade de campo, a filmar com lentes mais abertas. De maneira a que o espectador comece a ver mais aberto ao mesmo tempo em que Dora começa a perceber o que está do outro lado (CINEMAIS, 1998, p.10).

Outro momento de *Central do Brasil* que denota a identidade do filme com o Cinema Novo e, ao mesmo tempo, a clara conexão com a indiscernibilidade entre real e imaginário é a seqüência do assassinato de um pivete na linha do trem, tentando escapar depois de roubar um objeto de um dos comerciantes que têm sua banca dentro da estação *Central do Brasil*. Ali, o que a imagem mesmo dá a ver é a ação em si mesma do tiro que elimina uma vida. A câmera vai se distanciando de Pedrão (Otávio Augusto), o chefe da vigilância da estação, e o que se ouve é o estampido do tiro fatal. O que Walter Salles revela com essa estrutura é o Brasil da criminalidade, da corrupção, da execução, da (in) Justiça feita pelas próprias mãos. O espectador é levado a refletir sobre essa dura realidade de um país ainda desumano, sem que para isso fosse necessário mais do que o estampido de um tiro.

Em *Central do Brasil*, a religiosidade é outro aspecto que permite uma aproximação com a perspectiva deleuziana de *situação ótica pura*. Presente de forma ambígua ao longo de todo o filme, a religiosidade se apresenta como referência de fé, de esperança, mas, também,

em alguns momentos, como crítica à comercialização dessa mesma fé e ao misticismo exposto em fotos e objetos – reverência a Deus pelas graças alcançadas – guardados em uma Tenda dos Milagres.

A força das imagens, dos enquadramentos trabalhados por Walter Salles, transborda a compreensão do simples fenômeno religioso. As imagens ganham uma dimensão para além do que se pode ver. Para Miriam de Souza Rossini, professora da Unisinos, no Rio Grande do Sul, *a experiência da fé* – proporcionada pelas imagens de *Central do Brasil* – “deixa entrever um sentimento exacerbado, fora do controle da razão”. É a esse sentimento que remetem as imagens de Walter Salles, cujos planos e enquadramentos conduzem ao transbordamento da imagem, a uma nova dimensão que rompe com a representação (ressignificação) do real.

*Central do Brasil* ainda mistura ficção e documentário, marca do *road movie* contemporâneo. E o interessante, no caso desse filme, segundo o próprio Walter Salles, é que havia a intenção de apropriarse do mundo real do documentário desde o início, mas as definições e apropriações vão acontecer meio que intuitivamente, sem planejamento prévio, à medida que as oportunidades se descortinam para a equipe de filmagem, conforme relata o diretor:

A parte documental entra desde o início, mas é mais presente a partir da estrada. E nisso foi muito interessante levar o roteirista para a filmagem, porque na medida em que encontrávamos situações que eram orgânicas à história, íamos incorporando essas situações ao filme, documentando (CINEMAIS, 1998, p.11).

O resultado é uma perfeita união entre ficção e realidade, que, como também no caso do assassinato do pivete, conduz a uma situação de indiscernibilidade, indefinição e aceitação. Não é possível apenas assistindo ao filme identificar e separar os momentos documentais e ficcionais. A procissão de Nossa Senhora das Candeias, em Cruzeiro do Nordeste, no interior de Pernambuco, por exemplo, foi um desses momentos documentais captados pelas câmeras de Walter Salles e integrados ao filme – o que só descobrimos a partir das declarações do diretor. A presença de uma multidão de romeiros, com expressões (faces) de nordestinos, não são mais suficientes para assegurar esse caráter documental. A estrutura da indústria do cinema, mesmo no Brasil, pode muito bem reproduzir essas características, sem precisar recorrer ao recurso de filmar o “real”.

## OS NÃO LUGARES EM *CENTRAL DO BRASIL*

Por último, cabe aqui tentar identificar que lugares e não lugares estão presentes em *Central do Brasil*. O filme apresenta alguns contrastes tão nítidos, oposições fortemente marcadas, que possibilitam rascunhar esses espaços transitórios ou não por onde perpassam os personagens. O primeiro deles é o contraste entre o Rio de Janeiro – lugar urbano, espaço da violência – e o Sertão, no Nordeste brasileiro – lugar rural, espaço da inocência e da esperança –, idealizado e romantizado no filme como a alternativa, a possibilidade de país do futuro. O Rio de Janeiro, nessa perspectiva, e também pela forma que recebe no tratamento das imagens, que em nada lembram ou remetem à idéia de *Cidade Maravilhosa*, cartão postal do Brasil, aparece como um não lugar, um espaço que não se define como *identitário, relacional e histórico* (AUGÉ, 1994).

Entre os outros vários espaços transitórios ocupados pelos personagens principais – Dora e Josué –, podemos destacar dois que, significativamente, representam o conceito de não lugar. O espaço da própria estação *Central do Brasil*, por onde passam milhares de pessoas diariamente em busca de transporte. Mesmo para Dora, em que pese à presença diária e às possíveis relações de amizade, a estação ainda é um não lugar, onde ela convive apenas com a consciência de sua solidão e abandono. O outro espaço, e aqui importante por referendar uma das marcas do gênero do *road movie*, o transporte automotor, é o ônibus que conduz Dora e Josué pelo Nordeste, em busca do destino. Ainda que seja um veículo que reúne diferentes pessoas, revela aos dois personagens apenas o isolamento e a individualidade daqueles que também estão em busca de seus próprios caminhos.

### NOTAS

- <sup>1</sup> Road Movies são filmes de viagem – não só viagem física (o deslocamento das pessoas de um lugar a outro), mas também viagem mental dos protagonistas – cuja presença de motos e carros são elementos decisivos. Entre os Road Movies clássicos podemos citar: *Easy Rider* (Sem Destino), de Dennis Hopper, 1969; *Duel* (O Encurralado), de Steven Spielberg, 1971; *Bonnie and Clyde*, de Arthur Penn, 1967; *Paris Texas*, de Win Wenders, 1984; *Thelma and Louis*, de Ridley Scott, 1992; etc.
- <sup>2</sup> O filme *Central do Brasil* recebeu, em 1998, o Urso de Ouro, principal prêmio do Festival de Berlim, e ainda os prêmios de melhor atriz para Fernanda Montenegro (Urso de Prata) e de melhor filme do Júri Ecumênico.
- <sup>3</sup> Subgênero aqui não como algo menor, de menos importância ou de pouca qualidade técnica e estética; mas como uma ramificação, um braço, uma especificidade latino-americana, de um gênero maior, mais amplo, que denominamos Road Movie.



- <sup>4</sup> Professor visitante da Universidade de Bauhaus de Weimar, na Alemanha, que promove a discussão sobre esse novo estatuto da imagem dentro da disciplina O Road Movie no cinema Latino-Americano, ofertada pelo programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG.
- <sup>5</sup> Professor da Universidade Católica do Rio de Janeiro e co-autor do livro O desafio do cinema, Editora Zahar, Rio de Janeiro, 1982.
- <sup>6</sup> Cinemais, revista de cinema e outras questões audiovisuais, número 9, janeiro/fevereiro de 1998.
- <sup>7</sup> Ver o texto O que mostramos de nós? A América Latina nas telas. Revista Famecos. PUC – RS, onde a autora analisa a participação da imagem cinematográfica no processo de construção identitária de um povo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papyrus, 1994.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- LADERMAN, David. *Driving visions. Exploring the road movie*. Austin: University of Texas Press, 2002.
- PEREIRA, Miguel. Central do Brasil – cinema e modernismo. *Revista Cinemais*, nº 15, Rio de Janeiro: jan./fev. 1999.
- PRYSTHON, Ângela. *Da alegoria continental às jornadas interiores: o road movie latino-americano contemporâneo*. In: XIV Encontro anual da Compós. Rio de Janeiro – Niterói. 2005.
- ROSSINI, Miriam de Souza. O que mostramos de nós? A América Latina nas telas. *Revista Famecos*. Sessões do Imaginário, nº 7, Porto Alegre: PUC-RS, dez.2001.
- STAM, Robert; XAVIER, Ismail. Transformation of National Allegory - Brazilian Cinema from Dictatorship to Redemocratization. In: SKLAR, Robert; MUSSER, Charles (Eds). *Resisting images: essays on cinema and history*. Philadelphia: Temple University, 1990.