
A forma fílmica como elemento de mediação comunicacional: uma análise de *Paterson*¹

Lorrayne Caroline dos SANTOS²
Thiago da Silva RABELO³
Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO

Resumo

O objetivo do presente artigo é investigar o filme *Paterson* (2016) à luz de pesquisas sobre a importância dos afetos e das emoções na comunicação. Tendo como base proposições de Marcondes Filho (2013) e Sodré (2006), além de Merleau-Ponty (1999) e seus estudos sobre percepção, o recorte ancora-se no protagonista da obra e no modo através do qual ele se relaciona com seu entorno. No intuito de validar relações estabelecidas pela revisão bibliográfica, realizou-se também uma análise fílmica a partir da qual repetições e variações formais foram tratadas como produtoras de sentido e mediadoras comunicacionais.

Palavras-chave: Comunicação; Afetos; Percepção; *Paterson*; Análise.

Introdução

Lançado oficialmente em 2016, *Paterson*, dirigido por Jim Jarmusch e protagonizado por Adam Driver e Golshifteh Farahani, se apresenta como um filme fundamentado numa visão específica de mundo: a do poeta. Também motorista de ônibus, o personagem-título preenche a mesmice de uma rotina a partir de um incansável ímpeto criativo, capaz de encontrar em objetos banais (uma caixa de fósforos; formas geométricas numa cortina) a matéria-prima de que precisa para escrever seus poemas. Mas a obra vai além: Jarmusch e Affonso Gonçalves, montador do longa, não se contentam em acompanhar o fazer poético do personagem; eles também estruturam o filme a partir da mesma lógica seguida por Paterson ao edificar seus versos. Trata-se, portanto, de um projeto que se faz processo criativo e que faz desse mesmo processo a principal recompensa para o público.

Para nós, no entanto, o longa-metragem também trata de comunicação. Mas fala-se aqui não de um processo pragmático no qual pacotes de informação são passados adiante e assimilados como se fossem objetos quaisquer. O prisma é outro, e nele os estudos da área se debruçam sobre elementos historicamente ignorados pela ciência e que nos parecem

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda do programa de pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás. E-mail: lorrayne@hotmail.com

³ Mestrando do programa de pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás. E-mail: thirabeloo@gmail.com.

essenciais para a exploração de qualquer processo que se entenda comunicacional, sobretudo quando cinema é assunto em pauta: os afetos e as emoções.

Profundamente imersos num processo civilizatório em que as imagens exercem um poder inédito sobre os corpos e os espíritos, começamos de fato a nos inquietar com o mistério da realidade sensível de todos esses signos visíveis e sonoros que administram o afeto coletivo e a também indagar sobre o encaminhamento político de nossas emoções. (SODRÉ, 2006, p. 15)

Inquietar-se nos parece o termo mais propício para tratar os afetos e as emoções como partes preponderantes do saber científico direcionado à comunicação. Sabe-se que escolas específicas fizeram dela algo de pragmático, no sentido de transformá-la em mecanismos capazes de monitorar a população e de realizar funções pré-definidas; ou que outras a compreenderam enquanto sinônimo de desenvolvimento tecnológico, hegemonia cultural ou mecanismo de opressão. A contagem vai muito além, claro. No entanto, questionar é preciso, e um mundo dominado pelas imagens às quais inúmeras formas de acesso nos são disponibilizadas surge compondo promissor cenário para isso.

É particularmente visível a urgência de uma outra posição interpretativa para o campo da comunicação, capaz de liberar o agir comunicacional das concepções que o limitam ao nível de interação entre forças puramente mecânicas e de abarcar a diversidade da natureza das trocas, em que se fazem presentes os signos, representativos ou intelectuais, mas principalmente os poderosos dispositivos do afeto. (SODRÉ, 2006, p. 12-13)

Marcondes Filho (2013) afirma que qualquer processo de comunicação, sendo ele permeado pelo que há de objetivo e subjetivo no mundo e no ser humano, se caracteriza como uma relação mantida entre corpo, universo e ação executada por ambos. É justamente por isso que Paterson, com sua rotina baseada numa dialética entre poeta (corpo) e cidade (universo), surge como um promissor objeto de pesquisa. No presente artigo, tem-se o objetivo de unir reflexão teórica e análise fílmica no sentido de explorar não apenas conceitos deste tipo, diretamente ligados aos estudos comunicacionais baseados no que se sabe sobre afetos e emoções, mas de associar essa base teórica ao processo de criação e estudo fílmicos.

No que diz respeito a essa associação, apostamos numa análise fílmica que dê menos importância à interpretação (seja ela de cunho psicanalítico, narratológico, semiótico, etc.), apesar de ainda tê-la, em certa medida, como uma de suas funções, e passe a compreender a forma cinematográfica enquanto elo primordial entre artista e olhar do público. Sobre a importante, porém desgastada abordagem textual da análise fílmica, entende-se que:

A noção de ‘leitura aprofundada’ é um resquício das décadas de 70 e 80, período no qual a semiótica era uma abordagem popular nos estudos fílmicos. A técnica cinematográfica foi entendida como sendo próxima de uma comparação com uma língua, com unidades codificadas e gramática. Ainda que haja algumas similaridades a serem apontadas entre as técnicas do cinema e uma língua, não acho que essas semelhanças possam ser levadas muito longe. (THOMPSON, 2013, p. 1, tradução nossa).

Segundo Thompson (2013, p. 3, tradução nossa), há “inúmeras formas de olhar um pouco mais de perto para as partes de um filme, relacionando-as com outras partes”, ao passo que Aumont (2004, p. 10) afirma que “o objetivo da análise é apreciar melhor a obra ao compreendê-la melhor”. Mas a principal visão que serve de base para o estudo proposto é a de Bordwell (2013, p. 60), a partir da qual sabe-se que: “a emoção sentida pelo espectador emerge da totalidade das relações formais que ela ou ele percebe num filme”. Objetiva-se, portanto, e após o levante bibliográfico proposto, um estudo interno – ou formal – de *Paterson*, baseado no que se conhece como *motif* e variações. Diante disso, a ideia é confeccionar uma reflexão sobre a pertinência dos afetos e das emoções no desenvolvimento epistemológico da comunicação a partir do fazer cinematográfico.

1 *Pathos* e *logos* na comunicação: o pensar cinema hoje

É relativamente recente, ainda que não mais uma novidade, o interesse da pesquisa em comunicação pelo que se conhece como afetos e emoções. Nascido de um movimento científico que busca o resgate do *pathos* (entendido aqui como paixões) e sua reaproximação do *logos* (a razão), tal interesse se expandiu ao longo dos últimos anos, encontrando terreno fértil para possibilidades teóricas capazes de contribuir com a transposição de obstáculos epistemológicos há muito enfrentados pela área.

O curso histórico da palavra ‘paixão’ atesta a perda da riqueza cumulativa dos significados distintos e correlatos que se constelaram no termo grego *pathos*, do qual se originou. Filosoficamente, a avaliação do conceito respectivo – passividade do sujeito, experiência infligida, sofrida, dominadora, irracional – por oposição a *logos* ou a *phronesis*, que significam pensamento lúcido e conduta esclarecida; variou da posição problematizante dos filósofos gregos da época clássica – Sócrates, Platão e Aristóteles – à posição negativa dos filósofos estoicos e de seus descendentes no início da época moderna, Descartes e Espinosa. (NUNES, 2009, p. 308, grifos do autor)

Tal separação, no entanto, jamais se deu em sua totalidade, tendo em vista que:

Efetivamente, o campo dos afetos ou a dimensão do sensível sempre esteve aí, com os artistas, os poetas, os amantes, os visionários. Originariamente, também com os inventores da racionalidade filosófica, como Platão e Aristóteles, para os quais o pensamento nasce de um *pathos*, presente nos sentimentos de medo, curiosidade, preocupação ou espanto (*thaumatzein*) diante do mundo e das coisas. A este *pathos*, tanto Max Scheler quanto Martin Heidegger chamam de disposição ou situação afetiva. (SODRÉ, 2006, p. 39, grifos do autor)

Direcionando-se a reflexão para o que nos interessa, existem, segundo Marcondes Filho (2013), três tipos básicos de comunicação: a clássica, a tecnologicamente mediada (comunicação por irradiação) e aquela conhecida como digital. Interessa, sobretudo, o segundo tipo, a partir do qual o autor afirma que o componente “imagem” foi introduzido na fantasia da humanidade. É nesse sentido que o cinema, ao nosso modo de ver, entraria como um pertinente objeto de estudos para a vertente da pesquisa comunicacional exposta até aqui.

A evolução histórica trabalhou para desencantar e dissociar as duas ordens, para circunscrever o sonho, a alucinação, o espetáculo e a imagem; para reconhecê-los como tais e sem mais; para localizar e fixar a magia na religião, para tirar as rebarbas da percepção prática. Ao mesmo tempo, a estética e a arte, herdeiras quintessenciais da magia, da imagem, do sonho e da religião, procuraram se constituir em áreas fechadas; e são hoje as grandes reservas do imaginário. (MORIN, 2014, p. 185)

Encontramos semelhante pensamento no que diz respeito aos estudos de comunicação:

Nasce daí um descompasso, senão um grande equívoco teórico na relação entre a maioria das pesquisas correntes em comunicação - guiada pela discursividade linear e sequencial - e a nova racionalidade inerente às tecnologias da informação. A emergência de uma nova Cidade humana no âmbito de novas tecnologias do social nos impõe, não apenas no plano intelectual, mas também nos planos territoriais afetivos, terminar com um velho contencioso da metafísica que se irradiou para o pensamento social: a oposição entre o ‘logos’ e o ‘pathos’, a razão e a paixão. Nesta dicotomia, a dimensão sensível é sistematicamente isolada para dar lugar à pura lógica calculante e à total dependência do conhecimento frente ao capital. (SODRÉ, 2006, p. 12)

Assim como aconteceu com *pathos* e *logos*, mágico e prático, aqui entendidos como análogos, também sofreram com cisões forçadas pelo próprio curso da humanidade. No entanto, “instrumentos, vestimentas, máscaras, imagens existem e agem nos dois registros” (MORIN, 2014, p. 185). Ou seja, se razão, afetos e emoções podem ser pensados em conjunto na busca pelo conhecimento, entende-se que o cinema pode ser uma forma de pensar e fazer evoluir a pesquisa científica comunicacional.

O cinema opera um tipo de ressurreição da visão primitiva do mundo, descobrindo a superposição quase exata entre a percepção real e a visão mágica – sua conjunção sincrética. Ele atrai, permite e tolera o fantástico, inscrevendo-o no real. (MORIN, 2014, p. 186)

2 *Paterson* e o deixar-se impregnar

Filmes como *Paterson* dependem de um público disposto a participar de uma experiência, sobretudo, afetiva. Seus personagens residem numa realidade dependente não apenas daquilo que se entende por imaginário – e sobre o qual falaremos mais adiante –, mas também de toda uma prática que utilize esse mesmo imaginário como combustível criativo.

Sua trama, afinal, é apenas uma desculpa para que essa relação entre corpos, mentes e mundo ganhe vida. *Paterson* é visto ao longo de uma semana completa, e no filme realiza quase sempre as mesmas ações: acorda ao lado de sua esposa, toma seu café da manhã, se arruma, vai para o trabalho, volta do trabalho, conversa com sua companheira, passeia com seu cachorro e vai ao bar. No dia seguinte, o ciclo recomeça.

Se entendemos como narrativa “o emprego das duas noções de acontecimento e causalidade” (AUMONT, 2004, p. 139), à primeira vista é possível dizer que em *Paterson* pouca coisa acontece. Mas trata-se de uma percepção superficial sobre um projeto calcado muito mais na subjetividade de seu personagem central do que, de fato, nas relações objetivas que ele mantém com terceiros. É na mente e nos sentimentos de seu protagonista que o principal acontece, é ali que a forma fílmica ganha vida.

Segundo Maffesoli (2001, p. 80), “o imaginário é [...] a relação entre as intimações objetivas e a subjetividade”. *Paterson* faz de cada parte de sua rotina uma nova oportunidade para refletir poeticamente sobre os dias pacatos pelos quais passa. Jarmusch, por sua vez, transforma esse aspecto subjetivo em pura objetividade para o público, fazendo de processos mentais e afetivos imagens responsáveis por preencher o filme. Cria-se, portanto, uma relação entre homem, imaginário e mundo que serve aqui de tripé narrativo.

A comparação é determinante: *Paterson*, o filme, é estruturado como se ele próprio fosse um poema, que, por sua vez, aposta em repetições e variações quando em processo de incubação criativa. O mesmo pode ser dito sobre o cotidiano de *Paterson*, o personagem (e também de *Paterson*, a cidade). A partir da linguagem poética, a linguagem cinematográfica se espelha - estruturalmente falando - e dá vazão a uma experiência que une *pathos* e *logos*

como forma de deixar-se impregnar de mundo. E de permitir que o contrário também aconteça. A isso, vale dizer, também dá-se o nome de razão.

É o que faz a razão sábia: quando necessário, ela sabe ser pura receptividade, deixar-se impregnar pela vida das paixões, escutar todas as vozes interiores, mas sabem também, no momento devido, fazer uma *époche* das paixões, excluindo-as enquanto durar o trabalho do pensamento. (ROUANET, 2009, p. 528, grifo do autor)

Paterson, dessa forma, pode ser encarado como um personagem em constante busca por conhecimento. O que o difere de abordagens mais direcionadas a objetivos funcionalistas é justamente o prisma do qual se utiliza para perceber o mundo, para intuir sobre ele: a poesia. Por intuição, segundo Marcondes Filho (2013), entende-se uma noção instantânea formada dentro da mente de um indivíduo, atingindo seu espírito. Já no primeiro caso:

Percepção é a intuição primeira de um conjunto ou um todo exterior ao sujeito, a partir de uma impressão sensorial e graças a uma estrutura específica, sempre na dependência de um sentimento de realidade – senão ocorre a alucinação, que é uma percepção sem objeto real. (SODRÉ, 2006, p. 81)

É nessa dinâmica entre perceber (ou ter uma impressão sensorial) e intuir (conceber uma noção instantânea capaz de atingir seu espírito) que Paterson se faz poeta, que ele se comunica. Tem-se, na prática do fazer poético retratado pelo filme, um tipo de processo dialógico muito próximo do que se conhece como estética.

A estética [...] é [...] ‘arte de perceber’, uma poética da percepção, portanto, um modo de conhecimento sensível em sentido amplo – a faculdade de sentir do sujeito humano, semanticamente implicada no grego *aisthánesthai*, isto é, perceber por meio dos sentidos. Aisthesis (sensibilidade, estesia), por sua vez, é tanto sensação quanto percepção sensível. (SODRÉ, 2006, p. 86, grifo do autor)

Passemos a investigar como o filme se utiliza de sua forma para construir a experiência estética descrita até aqui. É nessa transposição que, ao nosso modo de ver, se escondem os triunfos (ou os ensinamentos) que a arte pode oferecer à pesquisa sobre comunicação.

3 Uma proposta metodológica

Para dar conta de uma reflexão a partir do cinema e de encontro à comunicação, tem-se como necessidade a adoção de uma abordagem metodológica capaz de criar um diálogo que se mantenha sempre em movimento. Nesse sentido, optamos pela união entre pesquisa bibliográfica e análise fílmica.

Segundo Flick (2009, p. 62), a pesquisa bibliográfica pode ser dividida em quatro eixos principais: "A literatura teórica sobre o tema estudado; leitura de pesquisas empíricas realizadas anteriormente sobre o tema, ou similares; literatura sobre metodologia da pesquisa; literatura teórica e empírica para a contextualização, comparação e generalização das descobertas".

Aqui, objetiva-se, após a coleta, realizar uma análise que entrelace conceitos próprios da linguagem cinematográfica a vertentes de pensamento que se preocupem com a influência dos afetos e das emoções durante o processo comunicacional, baseadas, sobretudo, nos estudos de Merleau-Ponty (1999).

Sobre a análise fílmica em si, aposta-se, a princípio, na decomposição e na segmentação do longa-metragem como caminho para melhor visualizar aquele que é o nosso recorte: as repetições e as variações de sua forma. Segundo Aumont (2004, p. 14), "o analista deve produzir conhecimento". Para isso, é necessária uma descrição meticulosa do recorte proposto. A inspiração, como citado anteriormente, é a forma a partir da qual a narrativa de *Paterson* se desenvolve, repetindo dias, ações e permeando essa estratégia com lampejos próprios da subjetividade inerente ao personagem principal.

Repetição e variação são dois lados de uma mesma moeda. Notar um é notar o outro. Ao pensar sobre filmes, precisamos buscar similaridades e diferenças. Colocando lado a lado um e outro, podemos identificar *motifs* e contrastar as mudanças pelas quais eles passam, reconhecer paralelismos enquanto repetição e ainda apontar variações cruciais. (THOMPSON; BORDWELL, 2010, p. 68, tradução nossa)

Compreende-se a decomposição na busca por repetições e variações como uma forma eficiente de evidenciar os padrões de desenvolvimento de um filme. É por isso que, no sentido de analisar tais padrões, "é considerada uma boa ideia realizar uma segmentação", sendo ela "uma simples escaleta do filme, que o fragmenta em suas partes maiores e menores" (THOMPSON; BORDWELL, 2010, p. 69, tradução nossa). Em suma, busca-se um questionamento direcionado à coleta que coloque em xeque as funções formais de aspectos específicos da obra, como cenografia, figurinos, encenação, montagem, entre outros.

A partir disso, e levando em conta que a narrativa de *Paterson* se desenvolve, sobretudo, a partir das subjetividades de seu protagonista, nos interessa investigar como o filme transforma sua relação com as coisas e com as pessoas em padrões passíveis de averiguação, como ele se utiliza de variações ou repetições para perceber, intuir e produzir poemas, além de entender, principalmente, como o personagem se comunica.

4 A importância do *motif* e das variações em *Paterson*: análise da coleta

Comentou-se ao longo do texto que *Paterson* é estruturado como se ele próprio fosse um poema. Dessa forma, evidenciar repetições (ou *motifs*) e, a partir disso, variações fundamentais para o filme se faz necessário.

Bom exemplo disso é a escolha de Jarmusch pela divisão do longa-metragem em dias da semana – iniciados sempre com planos nos quais Laura e Paterson são vistos sobre a cama. Aqui, chama atenção a forma através da qual o diretor, com a chegada do sábado, quebra o padrão visual proposto até ali (Figura 1). Levando-se em consideração que é justamente no sábado que Marvin, cão de estimação do casal, destruirá o caderno de poemas do personagem, compreende-se essa variação como um sinal de que algo irá mudar na rotina de ambos. E a presença marcante de Laura no quadro, bem como a encenação proposta por Jarmusch, ressaltam bem a importância que a personagem terá posteriormente.

Figura 1: Variação do *motif* visual estabelecido ao longo da semana se destaca.



Fonte: Blu-ray do filme. Colagem do autor. Tempo dos *frames*, do canto superior esquerdo ao canto inferior direito: 01'25", 15'55", 35'13", 45'10", 67'45" e 84'37".

Eis a lógica visual que, do início ao fim de *Paterson*, permeia os processos comunicacionais engendrados pelo personagem-título. Trata-se de uma estrutura circular que

visa estabelecer, a partir de repetições e variações, a presença tanto da percepção quanto dos afetos no cotidiano daquelas pessoas.

Ao perguntarmos sobre função formal [...], não perguntamos ‘Como esse elemento chegou aí?’, mas, ao invés disso, ‘o que este elemento está fazendo aí?’ e ‘Como ele nos dá pistas para uma possível resposta?’ (THOMPSON; BORDWELL, 2010, p. 65, tradução nossa)

No caso de *Paterson*, é comum que vejamos o personagem observando a cidade na qual vive, seus habitantes, seus dramas e suas coisas, muito mais do que falando sobre ela (Figura 2). Dessa forma, o esquema de *raccord* de olhar proposto por Jarmusch surge como forma de elucidar a importância da percepção para os processos comunicacionais estabelecidos pelo protagonista.

Figura 2: *Raccord* de olhar é *motif* ao longo do filme. É a partir daquilo que observa que Paterson cria.



Fonte: Blu-ray do filme. Colagem do autor. Tempo dos *frames*, da esquerda para a direita: 49’13”, 49’46”, 51’10”.

Algo há de ser enfatizado, no entanto: muito mais que observar, Paterson *precisa* observar como forma de se impregnar de mundo (ou seja, de adquirir aquilo que usa em seus poemas). Por isso, parte importante deste *motif* é justamente o fato de que em nenhum momento o personagem encontra apenas no som, no tato ou em outros sentidos o que lhe basta para escrever seus poemas. É a visão que orienta sua percepção das coisas, e a isso Merleau-Ponty (1999) faz referência quando afirma ser a percepção desatenta uma espécie de semi-sono. Para Jarmusch e seu filme, observar nunca deve ser um ato destituído de paixão, e é por isso que Paterson se debruça sobre aquilo que vê – ou seja, ele percebe e, depois de perceber, presta atenção com base em afetos nutridos por ele a partir do fenômeno. “Olhar um objeto”, já dizia Merleau-Ponty (1999, p. 104), “é entranhar-se nele”.

A atenção é portanto um poder geral e incondicionado, no sentido de que a cada momento ela pode dirigir-se indiferentemente a todos os conteúdos de consciência. Estéril em todas as partes, ela não poderia ser em parte alguma interessada. Para reatá-la à vida da consciência, seria preciso mostrar como uma percepção desperta a atenção, depois como a atenção a desenvolve e a enriquece. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 54)

Temos na forma a partir da qual o personagem observa parâmetro essencial de sua abordagem comunicativa, que se dá, como dito, através da percepção e da atenção. Tendo como base o filme de Jarmusch, portanto, nota-se que a comunicação “está no corpo e no mundo” (MARCONDES FILHO, p. 76), sendo essa relação, ela própria, o que entende-se como consciência. Em *Paterson*, notamos que o personagem-central trata o mundo como algo inerente às suas subjetividades – como parte do que ele é. Não à toa, outro *motif* revelador é o próprio título da obra, sobretudo quando analisado a partir das várias funções que possui (nome da cidade que ambienta a história; nome do personagem central; nome estampado no ônibus dirigido por ele, entre outras). É como se Jarmusch transformasse corpo e mundo numa coisa só, a ponto de chamar um e outro pelo mesmo nome.

Toda percepção é uma comunicação ou uma comunhão, a retomada ou o acabamento, por nós, de uma intenção alheia ou, inversamente, a realização, no exterior, de nossas potências perceptivas e como um acasalamento de nosso corpo com as coisas. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 429)

Se corpo e mundo são uma coisa só, se ambos são aquilo que entendo por consciência, é natural que ambos se entrelacem também no instante em que “decolo de minha experiência e passo à ideia” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 109), entendido aqui como processo responsável por fazer com que Paterson crie e transcreva seus poemas. Ao decompormos o longa na busca por elementos que reforcem essa ideia, notamos no recurso da fusão (Figura 3) a abordagem formal responsável por traduzir o momento em que, tendo percebido e se atentado para o mundo, o protagonista termina por se unir - inclusive visualmente - a ele.

Figura 3: filme estabelece fusão como *motif* responsável por sintetizar corpo e mundo.



Fonte: Blu-ray do filme. Colagem do autor. Tempo dos *frames*, da esquerda para a direita: 8’31”, 9’19”, 23’30”, 51’25”, 72’51”, 89’55”.

Percepção, atenção e consciência (união de corpo e mundo): eis a tríade que estrutura o processo comunicacional adotado por Paterson ao longo de seus dias. A partir dela, compreendemos o mundo como extensão do corpo do personagem, assim como uma bengala, para um cego, que “não é mais um objeto que o cego perceberia, mas um instrumento com o qual ele percebe [...]. Um apêndice do corpo” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 211).

Ao encararmos o ônibus que Paterson dirige como extensão de seu próprio corpo (ou consciência), temos aquilo que a figura 4 ressalta: o veículo é o laboratório do personagem, assim como outros pontos da cidade tornam-se laboratórios para outros artistas que nela residem. Na colagem, a ideia de recreação (fachada de órgão público) e de prospecção (placa vista em rua na qual ônibus passa) se associa ao veículo dirigido por Paterson, assim como em outro momento o personagem nota Method Man (Cliff Smith) enquanto o *rapper* elabora alguns versos dentro de uma lavanderia. A pergunta feita ao compositor não poderia ser outra: “É esse aqui o seu laboratório?”.

Figura 4: Momento de recreação e prospecção: no filme, ônibus é encarado como laboratório de um poeta.



Fonte: Blu-ray do filme. Colagem do autor. Tempo dos *frames*, da esquerda para a direita: 20’01”, 19’54”, 42’31”.

Levando em conta os aspectos narrativos do longa, eles próprios espécies de repetição em nível macro (*metamotif?*), dois últimos recursos formais inerentes à análise se destacam.

No caso do primeiro, nota-se a relação simbólica de elementos circulares (figura 5) com a ideia de que “todo ato de fixação deve ser renovado, sob pena de cair na inconsciência” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 322). Ou seja, Paterson, na busca por novos poemas, depende de seu cotidiano, de como ele se desenvolve. É assim que sua obra se estrutura, afinal. Em determinado momento do filme, por exemplo, o personagem avalia a pintura feita por Laura numa cortina dizendo que gosta “de como os círculos são diferentes uns dos outros”, o que apenas reforça sua necessidade por variações dentro de repetições, como se as primeiras só pudessem ser reveladas por conta da existência das segundas. Da mesma forma, o desinteresse que demonstra por cópias de seus poemas, recusando pedidos recorrentes de Laura, é

sintomático no que diz respeito a essa necessidade de que haja o mínimo de variações possíveis em tudo que o cerca.

Figura 5: formas circulares indicam *motif* condizente com análise.



Fonte: Blu-ray do filme. Colagem do autor. Tempo dos *frames*, do canto superior esquerdo ao canto inferior direito: 03'19", 36'35", 52'52", 58'49", 109'36", 11'21".

Já o segundo caso diz respeito à intrigante aparição de gêmeos (figura 6) durante a obra, aspecto que dialoga muito bem com o item anterior. Aqui, repetições de corpos e figurinos atuam enquanto variações de uma repetição maior, que é o cotidiano de Paterson, demonstrando que a ideia de círculo não se restringe apenas a concepções geométricas, mas a produções de sentido que giram em torno de si, como acontece em qualquer um de seus poemas.

Figura 6: Gêmeos em *Paterson* surgem enquanto variação (poética).



Fonte: Blu-ray do filme. Colagem do autor. Tempo dos *frames*, do canto superior esquerdo ao canto inferior direito: 04'47", 14'30", 38'02", 49'14", 74'13", 56'44".

Por fim, há o tempo. Em seus estudos, Merleau-Ponty (1999) afirma que tempo e espaço são contemporâneos no que diz respeito à relação mantida entre percepção e objeto percebido. Um não se separa do outro. Em *Paterson*, essa presença do tempo surge, de maneira recorrente, no próprio recurso de movimento que impregna o fazer artístico de seu protagonista. Falamos aqui, contudo, não apenas de deslocamentos de câmera, personagens ou objetos – eles próprios *motifs* formais das cenas em que Paterson cria seus versos –, mas também de movimentos temporais, nos quais linhas cronológicas se mesclam e transformam-se em fusões, como aquelas presentes na figura 3.

Durante essas fusões, Jarmusch não se interessa apenas por sobrepor imagens que elucidem os versos de Paterson. O diretor procura também mesclar passado e presente como forma de pensar o futuro do personagem. Assim, é natural que, por exemplo, ao falar sobre uma caixa de fósforos, o protagonista se lembre de Laura deitada na cama – situação própria de um passado distante ou não – ou da cachoeira visitada no dia anterior, que trata de “banhar” outras linhas temporais *ad infinitum*. Já o futuro assume sua importância no momento em que Paterson vai até seu escritório e observa uma coletânea de William Carlos Williams. Compreende-se, com isso, que aquilo que o personagem sempre buscou se resume na possibilidade de publicar sua própria coletânea (ou sua consciência, seu corpo mesclado ao mundo e recodificado em palavras), inspirada num autor que, curiosamente, carrega no próprio nome a lógica de *motifs* debatida até aqui.

5 Considerações finais

Ao associar comunicação, cinema e afetos, o artigo se viu diante de um estudo que traz à tona algumas potencialidades da forma fílmica. Em *Paterson*, ela é concebida enquanto complexo padrão de *motifs* que segue até mesmo rígidos limites de encenação (Donny, interpretado por Rizwan Manji, chega a se posicionar exatamente no mesmo lugar em duas cenas distintas). A ideia, como visto, é valorizar os momentos nos quais variações tomam conta da tela, ao passo que nossa abordagem está longe de esgotar todos os exemplos presentes no objeto estudado.

Ao fazer isso, *Paterson* chama atenção para a importância da percepção no que diz respeito a qualquer processo comunicacional. Com isso, o filme ressalta também a relevância dos afetos e das emoções no pensar o campo científico da comunicação, hoje. Seja observando objetos, natureza e pessoas, seja dialogando ou executando ações das mais variadas, Paterson, beneficiado por uma interpretação rica em sensibilidade de Driver, parece

sempre interessado em preencher o mundo com a “carne” que lhe convém, numa expressão própria dos estudos de Merleau-Ponty (1999) e que é análoga à ideia contemporânea de busca por conhecimento. É assim que ele dá vida a uma experiência totalmente conduzida por campos os quais a concepção tradicional de razão não é capaz de trilhar.

Tem-se, afinal, um filme em que a subjetividade de um personagem prepondera. E o que a princípio poderia soar como convite a abstrações intransponíveis é capaz de criar processos comunicacionais de rápida apreensão tanto em sua diegese quanto na relação mantida entre público e obra. É nesse sentido que a forma fílmica, a partir de repetições (*motifs*) e variações, estabelece não apenas uma trajetória para Paterson e Laura, mas também uma forma de abordagem afetiva da comunicação. Não é preciso muitas cenas nas quais a percepção de Paterson fique aguçada ou sua entrega dê vazão a sobreposições de imagem repletas de poesia: basta dois dias de sua semana para que compreendamos como os afetos e as emoções que o preenchem fazem parte da forma com a qual ele lida com o mundo, forma essa pela qual também podemos lidar com o nosso.

Ou ao menos a partir da qual podemos compreendê-lo um pouco mais.

Referências

PATERSON. Direção: Jim Jarmusch. Produção: Joshua Astrachan e Carter Logan. Estados Unidos; França; Alemanha: K5 International; Amazon Studios, 2016. Blu-ray.

AUMONT, Jacques. **A análise fílmica.** Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz.** Tradução de Maria Luiza Machado Jatobá. São Paulo: Papirus Editora, 2008.

BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico.** São Paulo: Editora Unicamp, 2013.

FLICK, Uwe. **Introdução à pesquisa qualitativa.** Porto Alegre: Editora Artmed, 2009.

MAFFESOLI, Michel. Entrevista. **O imaginário é uma realidade.** In: Revista FAMECOS, nº 15, ago., Porto Alegre, 2001, p. 74-82.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Teorias da comunicação, hoje.** São Paulo: Editora Paulus, 2016.

MARCONDES FILHO, Ciro. **O rosto e a máquina: o fenômeno da comunicação visto pelos ângulos humano, medial e tecnológico – nova teoria da comunicação.** São Paulo: Editora Paulus, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção.** Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Tradução de Luciano Loprete. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

NUNES, Benedito. A paixão de Clarice Lispector. In: Novais, Adauto (Org.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 307-321.

ROUANET, Sergio Paulo. Razão e paixão. In: NOVAIS, Adauto (Org.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 500-536.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias do sensível**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2006.

THOMPSON, Kristin. **Interview**. *The Cine-Files 4 (Spring 2013) special issue on mise-en-scène*. Georgia: The Cine-Files, 2013. Disponível em: <http://www.thecine-files.com/current-issue-2/guest-scholars/kristin-thompson/>>. Acesso em: 25 jun. 2018.

THOMPSON, Kristin; BORDWELL, David. **Film art: an introduction**. Nova Iorque: McGraw-Hill Education, 2010.