

Errância narrativa e produção de pensamento

Marcele Pereira da Rosa Zucolotto¹

Tania Mara Galli Fonseca²

Resumo: Através da exposição de alguns traços das narrativas clássicas e modernas no cinema, pretendemos pensar o conceito que chamamos, aqui, de “errância narrativa”, ou seja, uma composição, seja por escrito, seja fílmica, especialmente embriagada pelo fragmentado, pela errância da experimentação. Esse modo narrativo errante interessa-nos na medida em que provoca o pensar, mas o pensamento entendido como invenção de novos espaços-tempo, como o processo que faz-nos diferir de nossa condição e reinventá-la permanentemente. Para este fim, pensamos narrativa enquanto modo de construção de um espaço-tempo sediado na linguagem, e que, portanto, perpassa tanto a escrita quanto o cinema, e evidencia como as maneiras de narrar variam de acordo com suas relações com o tempo, com o espaço e com o fragmentário de nossa condição.

Palavras-chave: Cinema. Narrativa. Errância. Pensamento.

No belíssimo *Povoado dos moinhos*, não há eletricidade, e então as pessoas podem se abrir à beleza da noite e apreciar o brilho das estrelas. Nele, as pessoas aprendem a deixar flores coloridas sobre pedras no caminho em homenagem aos mortos e funeral confunde-se com festival. Os *Demônios de vários chifres*

¹ Psicóloga. Mestre e Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

² Psicóloga. Mestre e Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Pós-Doutora pela Universidade de Lisboa. Professora no Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Revista Língua & Literatura	Frederico Westphalen	v. 14	n. 24	p. 237 - 250	Recebido em: 29 maio 2013. Aprovado em: 20 ago. 2013.
-----------------------------	----------------------	-------	-------	--------------	--

uivam de dor, são condenados à eternidade e não morrer é seu castigo. No *Túnel*, é você quem acaba se tornando um túnel, possibilidade de encontrar-se com sua própria respiração. Em *Sonhos*, filme de Akira Kurosawa (1990), há a possibilidade de andar em meio às obras de Van Gogh e até sentir o cheiro do amarelo que se expande em girassóis. Nestes *Sonhos*, o *Sol em meio à chuva* dá lugar a um *Pomar de pessegueiros* e, em seguida, a uma assustadora *Nevasca* e isso tudo vai dando lugar, ainda, a muitos outros sonhos que seguimos sonhando.

Nesses e em outros tantos sonhos, o que vemos é um elemento lacunar a compor linhas, imagens, sons. Uma narrativa ligada por frágeis pontes, por camadas de intensidade que se sobrepõem não na busca de uma totalidade, mas na precisão de um instante que deslizou do tempo. A narrativa fragmentada, que cria ligações até mesmo absurdas, que nos espanta, que nos arranca da rotina, ou mesmo que passamos a ignorar por classificá-la de ingênua ou sem valor, parece ter mais a nos dizer do que tolas incoerências.

Tal modo de construção tem inspiração nos novos ares da modernidade e surge como rompimento das narrativas clássicas, de estrutura linear e compromissadas com a veracidade do que se representa. Essas tratavam de contar uma história, solidamente encadeada em torno de uma ação ou de uma mensagem a ser transmitida. Já as narrativas modernas, seja no cinema ou na literatura, ocupam-se menos com a dramatização de uma ação, do que com a criação de novos espaços-tempo, que acabam irrompendo e desfazendo as linearidades exigidas pelas narrativas clássicas.

Ao invés de buscar divergências ou similitudes entre escrita e cinema, pensaremos o conceito que chamamos aqui de “errância narrativa” através da exposição de alguns traços das narrativas clássicas e modernas no cinema. Denominamos “errância narrativa” uma composição, seja literária, seja fílmica, especialmente embriagada pelo fragmentado, pela errância da experimentação e que torna possível a produção de um pensamento que nos leva a diferir de nossa condição, de nosso estado habitual, um pensar como invenção de novos espaços-tempo e reinvenção de nossa condição. Para tal, utilizaremos o conceito de narrativa enquanto

modo de construção de um espaço-tempo sediado na linguagem, e que, portanto, perpassa tanto a escrita quanto o cinema, e evidencia como as maneiras de narrar variam de acordo com suas relações com o tempo, com o espaço e com o fragmentário de nossa condição.

1 CINEMA E AS FORMAS CLÁSSICAS DE NARRAÇÃO

Nascido como uma invenção absolutamente flexível e suscetível a tudo criar e experimentar, o cinema desde muito cedo descobre sua capacidade de contar uma história. As narrativas fílmicas clássicas logo passam a ser exploradas como formas de representar uma sequência de fatos, através da montagem de cenas. Vemos que grande parte deste modo de narrar do cinema deriva e se inspira nas narrativas literárias típicas do século XIX, aquelas ditas realistas e naturalistas.

Tais narrativas mostram grande compromisso com a racionalidade, daí a riqueza de detalhes, que devem ser apresentados em ordem lógica e cronologicamente organizados, para garantir coerência e verossimilhança da ação. Assim, cada episódio mostrado é extremamente necessário para a compreensão do desenvolvimento dessa ação, onde o encadeamento dos fatores se torna fundamental. Para Deleuze (1985), isso torna o cinema clássico um cinema de ação, que se desenvolve através do encadeamento das imagens, conforme o modelo de sequência sensório-motora, isto é, segundo uma conexão lógica entre ação-reação, estímulo-resposta. Logo, seja através da passagem de uma situação inicial a uma situação transformada por intermédio de uma ação³, ou através da passagem de uma ação que gera certa situação e esta, uma nova ação⁴, é produzida uma representação orgânica, que mantém a conexão sensório-motora característica do cinema clássico.

Podemos dizer que este regime narrativo privilegiou um elemento racional e o aprimoramento de meios para expressá-lo. Para Xavier (2005), essas narrativas clássicas racionais que impregnaram densamente tanto o cinema quanto as formas de escrever até início do século XX – mas ainda presentes em nos-

³ Trata-se do esquema SAS de Deleuze, que significa a sequência: “Situação- Ação-Situação”.

⁴ Trata-se do esquema ASA de Deleuze, que significa a sequência: “Ação-Situação-Ação”.

tos dias –, são aquelas feitas para as grandes massas, dispostas a entreter-las, pois o entretenimento está intimamente associado ao lucro, ao sucesso de bilheteria, como no cinema hollywoodiano que em grande parte se entregou a esta proposta. Tais produções contam, desta maneira, com temáticas linearmente concatenadas e com as quais poderíamos nos identificar facilmente, visto que as situações são representadas com alto teor de realidade. Para o autor, essas temáticas têm em vista o afastamento das massas da luta de classes e, por isso, a montagem dos filmes americanos seria um reflexo da ideologia, isto é, os traços dominantes da vida sob o capitalismo americano explicariam as características do cinema que dela emergem. Com isso, pode-se dizer que os filmes clássicos de ação americanos trazem os heróis do capitalismo sempre vitoriosos: a força, a eficiência, a coragem, ao mesmo tempo em que estes clássicos não deixam de levar à educação moralizante das massas.

Nesta direção, o cinema clássico pôde ser considerado um sistema de linguagem preocupado com a comunicação de informações e com a transmissão de mensagens que, em grande parte, serviam para direcionar ou ensinar alguma coisa ao espectador. Muitos autores vincularam o cinema à transmissão de mensagens ao grande público e alguns segmentos não tardaram a se beneficiar disso, como foi o caso do Cinema de Ação Americano.

A partir disso, a estrutura de representação dessas temáticas deveria ser de fácil entendimento, para garantir a grande popularidade. São narrativas que, embora tendo enredos diferentes, a estrutura se repete, de forma contínua – com início, meio e fim – para garantir a grande adesão e compreensão por parte da população. A montagem acaba se voltando para minimizar o esforço do espectador, para que o filme sequer pareça que foi montado, para parecer verdadeiro e seu enredo natural.

2 O CINEMA E A EXPERIMENTAÇÃO NARRATIVA

A situação histórica do pós-guerra abriu espaço para um tipo de narrativa que provocou experimentações e passou a colocar em risco a linearidade da representação de semelhanças com realidades vividas. As novas narrativas produziam rompimentos

no próprio entendimento do que seria narrar, lançando questionamentos quanto aos modos de escrever e de fazer cinema e levando, com isso, a novas construções não pautadas pela linearidade do encadeamento lógico produzido pelos cortes racionais clássicos.

Desse contexto do pós-guerra, Deleuze (1985) destaca a ruptura com um modo de fazer e pensar o cinema. Para ele, enquanto o cinema clássico estava vinculado à imagem-movimento, que é aquela organizada segundo a lógica sensório-motora, exigida por esse tipo de cinema de ação, na medida em que este se edifica sobre ordenações racionais e encadeamentos lógicos, o cinema moderno vincular-se-ia à imagem-tempo, que se caracteriza pela própria ruptura desse regime linear, pelo colapso da ordem estabelecida pela sequencialidade sensório-motora. A imagem-tempo faz surgir situações ótico-sonoras puras, faz verter o tempo em estado puro, não obedecendo sequer às linearidades cronológicas a que costumava se submeter. Assim, colocar em questão o tempo não equivale a falar de uma lei de sucessão ou de movimentos que se passam ao longo de um período, isso já existia com a imagem-movimento. Trazer o tempo como dimensão determinante deste novo cinema significa trazer o que ele tem de bifurcador, de transformador, de errante, de inominável e mesmo de transgressor. Para Deleuze, o pós-guerra trouxe uma realidade extremamente dispersiva e lacunar a ponto de colocar em crise a imagem-ação e fazer surgir o cinema moderno, com sua imagem-tempo, mas sublinha que:

Evidentemente, continua-se a fazer filmes SAS e ASA: os maiores sucessos comerciais sempre passam por aí, mas por aí não passa mais a alma do cinema. A alma do cinema exige cada vez mais pensamento, mesmo se o pensamento começa por desfazer os sistemas das ações, das percepções e afecções dos quais o cinema se alimentara até então. Nós não acreditamos mais que uma situação global possa dar lugar a uma ação capaz de modificá-la. Também não acreditamos que uma ação possa forçar uma situação a se desvendar, mesmo parcialmente. Desmoronam as ilusões mais 'sadias'. Em toda parte, o que fica logo comprometido são os encadeamentos situação-ação, ação-reação, excitação-resposta, em suma, os vínculos sensório-motores que constituíam a imagem-ação (DELEUZE, 1985, p. 230).

Certamente, as narrativas clássicas não deixaram de existir, tendo ainda grande adesão da população, mas novas vertentes de pensamento entusiasmavam o cinema e a escrita no pós-guerra. É o caso do Neo-Realismo Italiano e a *Nouvelle Vague* Francesa, que surgem trazendo essa crise da imagem-ação e começando a desenhar o cenário contemporâneo de cinema e, no campo da escrita, novas possibilidades surgem com o *Nouveau Romance*.

O movimento Neo-Realista Italiano, principalmente com Rossellini e De Sica, mostrou uma Itália recém-saída da guerra, expôs a nova realidade arruinada em que vivia seu povo. Tratava ainda de uma realidade, mas a realidade em que estava jogada a Itália do pós-guerra era uma realidade irreconhecível, irrepresentável, absurdamente transformada. Para o Neo-Realismo, já não cabia mais representar esse momento, ou contar a história linearmente organizada dessa desgraça, mas apresentar, nua e crua, uma realidade que desalinha a história, o tempo e aquilo mesmo que se podia compreender. Já a *Nouvelle Vague*, com Jean Luc Godard e François Truffaut, trazia estes novos cineastas franceses que, sem muitos recursos financeiros, mostravam em suas obras a vontade de transgressão aos padrões do cinema feito para o lucro. Buscava-se uma linguagem fora dos processos narrativos convencionais estabelecidos pela tradição clássica americana, através da experimentação para além da técnica e da encenação artificial. Tratava-se de uma forma de cinema espontânea, tendo algumas filmagens versadas na improvisação, com o processo de montagem usado como um grande aliado na produção de desagregação da continuidade fílmica e da própria quebra da organização narrativa.

No âmbito da escrita, é o momento em que se destaca o *Nouveau Romance*, com Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras e Michel Butor. O novo romance também rejeitava a trama narrativa feita de encadeamentos lógicos, bem como a psicologização dos personagens e a linearidade das ações humanas representadas. Seus autores nos apresentam uma construção narrativa mais próxima a um jogo que de uma representação da vida. Robbe-Grillet, por exemplo, escreveu o roteiro do filme de Alain Resnais, *O ano passado em Marienbad*, exemplar do cinema moderno, como se fosse o Novo Romance em forma cinematográfica, que apresenta

a perambulação, quase onírica, de personagens sem nome, entre corredores e jardins de um antigo hotel na cidade tcheca de Marienbad.

Se no cinema clássico, o esquema sensorio motor exercia a função de ordenação da ação e de linearizar a narrativa, no cinema moderno, esse esquema já não se exerce, nem sequer é ultrapassado, mas “se quebra por dentro” (DELEUZE, 2005, p. 55). Isto significa que as ações e reações já não se encadeiam mais através dos cortes racionais, as situações ótico-sonoras puras produzem um novo modo de ser da narrativa, ao engendrar situações dispersivas, lacunares, com múltiplos personagens, com personagens entregues à perambulação, à errância do acaso, que não reagem ao que acontece, mas acontecem em cada crise em que se colocam, em suas questões não resolvidas, em seus espaços ilocalizáveis, em seus tempos desprendidos da ordem cronológica, em filmes nos quais o fim não resolve todas as questões, ou que o próprio fim não parece ser finalizado, já que este se torna apenas mais um fragmento nem sempre interligado com os demais na experimentação narrativa.

Muitos outros movimentos deram origem às narrativas contemporâneas, como aqueles da vanguarda artística e, dentre eles, o surrealismo, o futurismo e o expressionismo. No entanto, dos inúmeros traçados para uma renovação do pensamento, entendemos que esta renovação narrativa realizada no cinema se faz suficiente para mostrar o quanto as narrativas modernas surgem a partir desse tempo liberto da cronologia, no qual é possível ir e voltar nas horas, já que não importa mais a linearidade fixa que ordena as temporalidades. O tempo liberta-se dessas coordenadas, inclusive de uma amarração com o espaço e este, então, adquire estatuto singular, não homogêneo, tornando-se o “espaço qualquer”, aquele que “não tem mais coordenadas, é um puro potencial, [que] expõe apenas potências e qualidades puras, independentemente do estado de coisas ou dos meios que os atualizam” (DELEUZE, 1985, p. 153), espaço vazio, lugar que abole as distinções e distâncias, tornando possível a conexão entre planos e invenções de toda ordem.

3 ERRÂNCIA NARRATIVA E PRODUÇÃO DE PENSAMENTO

Através da exposição acima, de alguns aspectos das narrativas clássicas e modernas no cinema, podemos pensar o conceito que chamamos aqui de “errância narrativa”, segundo já exposto, como uma composição, seja por escrito, seja fílmica, especialmente embriagada pelo fragmentado, pela errância da experimentação e que torna possível a produção de pensamento.

Esse modo de narrar, que certamente não ficou restrito nem ao cinema, nem à literatura, nem mesmo ao teatro ou a outras artes possíveis, impulsionou o pensamento, deflagrou o pensar entendido como o processo que faz-nos diferir de nossa condição, o pensar como invenção de novos espaços-tempo e reinvenção de nossos modos de existência, ao colocar em questão, inclusive, nossa condição de existência no mundo.

Vivemos tempos em que o imediatismo e o utilitarismo pautam as relações e definem não apenas os modos de ser, mas também as maneiras de escrever, de olhar um filme, de ler o que temos em mãos, de conviver com aquilo que nos rodeia. Exigimos pressa e resultados, exigimos que aquilo que lemos, que escrevemos ou que assistimos, sirva para alguma coisa. Exigimos que a mensagem seja passada o mais rápido possível, exigimos que ela seja passada com toda clareza, exigimos, enfim, que exista uma mensagem a ser passada. Neste mundo às pressas em seus meios comunicacionais, torna-se particularmente interessante promover uma atenção àquilo que parece não mostrar uma única direção, que não parece inteiriço, que não se esforça por encadear mensagens logicamente organizadas para satisfazer nossas exigências.

O devaneio, a desconexão espaço-temporal e o absurdo onírico das narrativas em errância, vêm desalinhar esse encadeamento lógico que sustenta a comunicação, marcado pela previsibilidade, pela linearidade das formas fixas. Uma composição em fragmentos, que expõe os ossos da construção por intensidades, faz romper aquelas estruturas lineares, feitas de encaixes claros e racionalmente transparentes e compromissadas com a veracidade do que se representa.

*Marcelo Pereira da
Rosa Zucolotto*

*Tania Mara Galli
Fonseca*

244

Quando Deleuze (2005) analisa estas ocorrências de fragmentação no cinema, ele faz pensar o quanto as errâncias narrativas, sejam por escrito ou cinematográficas, colocam em desuso as estruturas que tratam de contar uma história, solidamente encadeadas em torno de uma ação ou de uma mensagem a ser transmitida. Para ele, inclusive, esta é uma das grandes reviravoltas que o cinema moderno trouxe com relação ao cinema clássico, ao ativar a imagem-tempo, que faz romper com os processos narrativos clássicos, ao provocar certa desagregação da montagem, com a improvisação, com o engendramento de situações dispersivas, com a multiplicidade de personagens entregues ao acaso de instantes quaisquer que irrompem rasgando espaços vazios de significados pré-concebidos.

As composições fragmentárias, seja no cinema ou na escrita, ocupam-se menos com a dramatização de uma mensagem do que com a criação de novos espaços-tempo, que acabam desfazendo linearidades e encadeamentos lógico-rationais. Com o filme *Sonhos*, por exemplo, conseguimos ver que algo de onírico invade o espaço fílmico e que seu caráter absurdamente fragmentário traz algo que, ao surpreender o encadeamento lógico, explora novas maneiras de narrar. Ao dispor-se a esta experimentação, Kurosawa faz ver que é sempre possível ultrapassar um modo narrativo ancorado na comunicação de uma mensagem e na exposição concatenada de uma história com início, meio e fim. Uma narrativa onírica como esta, exhibe uma fragmentação não encadeada pela racionalidade, que desfaz nossos tradicionais regimes de entendimento.

Neste sentido, quando falamos da errância narrativa, vemos que ela acaba expondo experimentações oníricas, perambulações e incoerências em fragmentos e, com isso, não se trata de colocar em questão a negligência ou a incompetência de quem as produz, mas de trazer à tona a possibilidade de fazer surgir sonhos, como os de Kurosawa que, ao romper com as sequências lógicas, fazem saltar o imprevisível e a singularidade daquilo que acontece quando as formas estáveis se desfazem. E mais importante ainda é que, nesse momento, somos forçados a inventar novas maneiras de nos relacionar com o espaço, com o tempo e com aquilo que não conseguimos representar.

Assim, apesar de se revestirem de uma aparência de absurdo, essas composições errantes e perambulantes encobrem certa qualidade ao mesmo tempo filosófica, literária e mesmo cinematográfica: tratam sempre de uma aposta na provisoriedade autêntica do mundo. Estas fragmentações fazem lembrar que o mundo está sempre em mutação, que tudo nele existe em efemeridade, que não existe uma totalidade, que não nos construímos por uma história que possa ser contada sem lacunas, mas por partículas de histórias, pelos traços que vão sobrando das situações e espaços-tempos que nos atravessam e tornam nossa vida um amontoado desses pedaços que nunca se completam, que nunca são suficientes para alcançar uma verdade ou uma totalidade fechada.

As mudanças no cinema apontadas por Deleuze (1985) acabam sendo muito mais do que uma trama de conceitos filosóficos, ela apontam para um novo modo de ver o mundo, pois quando se desfaz a crença no encadeamento sensório-motor, faz expor também a descrença nas sequências lógicas, nas coerências linear e racionalmente acopladas, que remetem a um todo coerente e verdadeiro, este que, enfim, não existe imanentemente em nossas vidas, mas apenas como um ideal inalcançável.

Talvez esteja aí a grande importância de uma narrativa que não se constitui sobre os alicerces lógicos e racionalmente constituídos: são narrativas que acabam expondo o fragmentário de nossa condição. Além disso, a experiência da narrativa em errância, ao ativar o inesperado, acaba provocando um distanciamento do costumeiro e do habitual e, com isso, gera também a insegurança daquele que se coloca a experimentá-la; afinal, “que espécie de segurança pode oferecer um texto fracionado, aos pedaços, que insiste em ir ao encontro do que é episódico, descontínuo, dissipatório, efervescente, quase informe?” (PRECIOSA, 2010, p. 23). Neste sentido, esse modo narrativo exige do leitor ou espectador maior comprometimento com a experiência, pois ele passa a experimentar junto, uma vez que a linearidade não tem mais operatoriedade e o ponto final não tem mais o lugar pré-definido nessa narrativa disponível ao tempo e ao espaço qualquer.

O leitor ou espectador é, assim, impulsionado a uma situação de estranhamento, onde os encadeamentos sensório-motores já não respondem e não há possibilidade de continuar a assistir/

ler na posição de tentar decifrar ou fazer o reconhecimento de uma ação que, através de fracionamentos racionais, vincula uma mensagem de uma realidade pré-definida. A realidade da narrativa deve ser criada, não lembrada, reconhecida, resgatada de uma memória que guarda verdades já sabidas. As narrativas que se fazem pela pura experimentação chamam o expectador ou leitor a um maior nível de envolvimento ao demandar maior proximidade na cocriação de sentidos. Dele é exigido disponibilidade para produzir pensamento e inventar junto, ainda que precise voltar, reler, rever o que foi visto. Talvez por este motivo Macedônio Fernandez (2010), em seu *Museu do Romance da Eterna*, tenha falado que um autor que trata dos desvios e do inacabado tenha tanta necessidade de certa descortesia para com o leitor. Talvez lhe seja exigido demais e, por isso, muitas vezes, se torna mais fácil para este leitor desclassificar ou ridicularizar a narrativa ou, no limite, abandonar a experiência em que se colocou.

Experimentar uma narrativa em errância leva o experimentador, seja em meio à escrita ou em meio cinematográfico, a ter que assumir novos posicionamentos diante dessa nova experiência, além de impulsioná-lo a pensar sobre aspectos da sua própria vida a partir de novos pontos de vista. Sem o encadeamento tranquilo do cinema clássico, o experimentador vincula-se a uma arte que, afinal, provoca o desassossego do pensar.

De fato, parece sempre mais cômodo utilizar nossos sistemas representativos para entendermos o mundo, dispor de nossos mecanismos racionais para encadear informações e delas extrair a mensagem que foi transmitida. Este talvez tenha sido o modo de 'pensar' das narrativas clássicas: codificar, representar em categorias mentais aquela informação. Falamos de um pensamento dogmático, como chamou Deleuze (2006), o pensamento que congela e homogênea o que significa o pensar, principalmente em cima da noção de reconhecimento. Esta teria como alicerces as concepções de senso comum e de bom senso; a primeira tomaria a forma da identidade a partir da qual o objeto poderia ser sempre o mesmo e a segunda determinaria a norma da partilha entre todos, daquela mesmice do objeto.

O pensamento dogmático, por ancorar-se na reconhecimento, passa a ser uma comodidade e serve como uma proteção contra o

insólito da fragmentação desencadeada. Mas há coisas que escapam ao reconhecimento por nós, que não conhecem totalidade e que afrontam nossas habilidades representativas e comunicativas, que invalidam nossos sistemas de entendimento, que desalinham toda nossa capacidade de reconhecer. As errâncias narrativas desencadeiam um pensamento que não é conduzido por aquela lógica racionalmente estabilizada, organizada sob regras reunidas para nos mostrar como devemos proceder, a partir de modelos, seguindo “roteiros” para que melhores resultados possamos obter.

O pensamento promovido pelas narrativas errantes não resulta de uma continuidade que busca reencontrar uma totalidade, mas de situações que desfazem os vínculos logicamente instaurados e mantêm a criação espaço-temporal sempre viva. Dessa forma, tal pensamento pode ser entendido como a invenção de saídas, sutil criação de brechas frente àquilo que vivemos. Trata-se não mais de um pensamento dogmático e representacional, calcado no bom senso e no senso comum, mas precisamente no pensamento em que o bom senso e o senso comum são desbancados pelo valor da criação: pensar-criar, que não reconhece nada porque simplesmente cria algo novo, que inventa novas possibilidades de vida, que se liberta do círculo recognitivo, da partilha do bom senso em que o senso comum sempre acaba na forma do mesmo.

Com as errâncias narrativas modernas, tanto no cinema quanto na literatura, o pensamento não procede mais a partir de uma tomada de consciência, como refere Xavier (2005), mas mediante situações óticas e sonoras puras mostradas, passando a não ser conduzido pelos encadeamentos sensório-motores. Isto significa que o pensamento não resulta mais, como nas narrativas clássicas, de uma continuidade que busca reencontrar uma totalidade, mas de situações cuja composição pelo tempo puro e pelo espaço qualquer, desfazem os vínculos logicamente instaurados e tratam de fazer proliferar novas composições narrativas espaço-temporais. É pensar como um eterno ‘criar junto’, pois há sempre o convite à coprodução de realidades, há sempre a necessidade de que nos coloquemos como produtores de sentidos, não mais como simples reconhecedores de realidades pré-fabricadas.

Assim, através desse pensamento (re)criador, podemos

aproximar escrita e cinema, fazendo-as dialogarem, não fundadas na imitação ou transposição entre linguagens de uma mesma história, mas em conversa que aposta na tangência entre essas áreas, em encontro em que a escrita se torna cinematográfica e no qual cinema se faz poema.

The wandering narrative and the production of thought

Abstract: We want to think the concept we refer to as “wandering narrative” (i. e, a composition, whether written, or filmic, especially intoxicated by fragmentation and wandering experimentation) through the exposition of some characteristics of the classical and modern cinema. This wanderig narrative mode interests us in that it provokes thought, the thought understood as invention of a new space-time, as the process which leads us to differ from our condition and to reinvent it permanently. To this end, we think narrative as a mode of construction of a linguistic space-time, which highlights how narrative varies according to its relations with time, space and the fragmentary our condition, both in filmic and literary narratives.

Keywords: Cinema. Narrative. Wandering. Thought.

Referências:

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Movimento: cinema I*. Tradução Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo: cinema II*. Tradução Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. 2ª ed. Tradução Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

FERNANDEZ, Macedônio. *Museu do romance da Eterna*. Tradução Gênese de Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

KUROSAWA, Akira. *Sonhos* (Filme), 1990.

PRECIOSA, Rosane. *Rumores discretos da subjetividade: sujeito e escritura em processo*. Porto Alegre: Sulina, UFRGS, 2010.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Marcelo Pereira da
Rosa Zucolotto

Tania Mara Galli
Fonseca

250