

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



# **A DERIVA NO ESPAÇO FÍLMICO**

DISSERTAÇÃO

MESTRADO EM DESENVOLVIMENTO DE PROJECTO CINEMATOGRAFICO-  
ESPECIALIZAÇÃO EM DRAMATURGIA E REALIZAÇÃO

---

**Maria Ana Perdigão Pires**

Lisboa, Novembro/2015

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

## **A DERIVA NO ESPAÇO FÍLMICO**

**Maria Ana Perdigão Pires**

Dissertação submetida à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Desenvolvimento de Projecto Cinematográfico - especialização em Dramaturgia e Realização, realizada sob a orientação científica de Vitor C. A. Gonçalves, Professor Adjunto, Área de Realização.

Lisboa, Novembro/2015

A autora deseja expressar o seu agradecimento a todos os que contribuíram de uma forma ou de outra para a concretização desta dissertação, nomeadamente aos meus pais e irmãos, aos meus tios Julieta e Francisco, ao André Graça Gomes e ao professor/orientador Vítor Gonçalves.

*Mais do que qualquer outra coisa, porém, o que ele gostava de fazer era andar. Quase todos os dias, fizesse chuva ou sol, calor ou frio, ele saía do seu apartamento para andar pela cidade – nunca ia realmente a lugar algum, caminhando simplesmente para onde as suas pernas o levassem.*

*Nova Iorque era um espaço inesgotável, um labirinto de caminhos intermináveis, e por mais longe que andasse, por melhor que conhecesse os seus bairros e ruas, ficava sempre com a sensação de estar perdido. Perdido, não apenas na cidade, mas em si mesmo. De cada vez que dava um passeio, ele sentia como se deixasse a si próprio para trás, [...].*

*O movimento era essencial, o ato de por um pé em frente do outro e de acompanhar a deriva do seu próprio corpo.*

“Cidade de Vidro”, Paul Auster

## Resumo

A presente dissertação propõe um estudo sobre a presença da ideia de deriva em determinados exemplos cinematográficos a partir de uma contextualização ideológica e histórica sustentada em autores cujas obras se destacaram na investigação de *flânerie* e da sua relação com a cidade.

Os filmes escolhidos para análise são: «Les Quatre Cents Coups» (1959) de François Truffaut, «Cléo de 5 à 7» (1962) de Agnès Varda, «Taxi Driver» (1976) de Martin Scorsese e «Permanent Vacation» (1980) de Jim Jarmusch.

**Palavras-chave:** deriva; *flânerie*; cidade; protagonista

# Abstract

The following dissertation proposes a study about the presence of the idea of drift in certain cinematographic examples based on an ideological and historical contextualisation that is supported by authors whose work stand out in the investigation of *flânerie* and its relationship with the city.

The films chosen for analysis are: «Les Quatre Cents Coups» (1959) by François Truffaut, «Cléo de 5 à 7» (1962) by Agnès Varda, «Taxi Driver» (1976) by Martin Scorsese and «Permanent Vacation» (1980) by Jim Jarmusch.

**Keywords:** drift; *flânerie*; city; protagonist

# Índice

|  |    |
|--|----|
| <b>Resumo</b> .....  | V  |
| <b>Abstract</b> .....  | VI |
| <b>Introdução</b> .....  | 1  |
| <b>1. O conceito de “deriva”</b> .....   | 7  |
| 1.1. <i>Flânerie</i> : de Charles Baudelaire a Walter Benjamin .....                         | 7  |
| <b>2. A deriva da inocência – «Les Quatre Cents Coups» (1959) de François Truffaut</b> ..... | 12 |
| 2.1. A deriva de Antoine Doinel .....  | 15 |
| 2.2. A cidade .....  | 17 |
| 2.3. Análise de sequências .....   | 19 |
| 2.3.1. Sequência da «Caminhada solitária de Antoine» .....                                   | 20 |
| 2.3.2. Sequência dos «Dois amigos na escadaria» .....  | 22 |
| <b>3. A deriva e o presságio da morte – «Cléo de 5 à 7» (1962) de Agnès Varda</b> .....      | 25 |
| 3.1. A deriva de Cléo Victoire .....   | 30 |
| 3.2. A cidade .....  | 32 |
| 3.3. Análise de sequências .....   | 35 |
| 3.3.1. Sequência do «Engolidor de sapos» .....   | 37 |
| 3.3.2. Sequência do «Café Le Dôme» .....   | 39 |
| <b>4. A deriva noturna – «Taxi Driver» (1976) de Martin Scorsese</b> .....                   | 42 |
| 4.1. A deriva de Travis Bickle .....   | 44 |
| 4.2. A cidade e a mulher .....   | 46 |
| 4.3. Análise de sequências .....   | 50 |
| 4.3.1. Sequência do «Táxi e a água» .....  | 51 |
| 4.3.2. Sequência do «Casal apaixonado» .....   | 54 |

|   |        |
|---|--------|
| <b>5. A deriva da expectativa – «Permanent Vacation» (1980) de Jim Jarmusch</b> ..... | 56     |
| 5.1. A deriva de Aloysious (Allie) Parker .....                                       | 58     |
| 5.2. A cidade .....   | 60     |
| 5.3. Análise de sequências .....  | 61     |
| 5.3.1. Sequência do «Encontro com a mulher» .....                                     | 63     |
| 5.3.2. Sequência do «Ioiô» .....  | 65     |
| <b>Conclusão</b> .....  | 66     |
| <b>Bibliografia</b> .....   | 70     |
| <b>Filmografia</b> .....  | 73     |
| <b>Apêndice I</b> .....   | I      |
| <b>Apêndice II</b> .....  | XIV    |
| <b>Apêndice III</b> .....   | XLVIII |

# Introdução

A ideia para esta investigação surgiu de um interesse próprio que apesar de latente sempre me intrigou. Sendo Lisboa cosmopolita e ao mesmo tempo marcada, no seu quotidiano, por um fluxo abundante de pessoas, torna-se numa cidade ideal para percorrer as ruas e observar o que se passa enquanto se permanece incógnito. O olhar facilmente divaga na multidão infinita que atravessa zonas como o Rossio ou a Avenida da Liberdade: a figura que nos acompanha no metro à noite, deixando-nos assustados e em alerta; a pessoa que grita ao vento uma injúria contra o clube desportivo rival; a senhora que mete conversa connosco para dizer mal da situação atual do país – as cidades são redomas carregadas de figuras memoráveis prontas a serem descobertas e analisadas.

Por várias vezes ponho-me a pensar: quem é esta pessoa e para onde vai? Existem também simples pormenores que causam fascínio e que nos incentivam a tentar perscrutar a mente de outrem; um livro que leem com atenção, a conversa que têm com alguém – são um casal, amigos? –, o olhar carinhoso que lançam a uma criança que se diverte a observar as ruas a partir da janela do autocarro.

Porém a riqueza da cidade estende-se para além dos seus recursos humanos visto que concentra uma miríade de marcos visuais e de estímulos sonoros que caracterizam a passagem do indivíduo pela metrópole, fazendo com que esta seja uma experiência completamente subjetiva e única: ao caminhar pela rua é possível ficar-se deslumbrado com o reflexo de luz nos prédios de um sol que se põe; os passos que caminham sobre as folhas secas compõem uma cativante melodia outonal; o nevoeiro cerrado aumenta a curiosidade em descobrir o que se encontra a seguir ao próximo passo. Mesmo conhecendo o espaço urbano de forma pormenorizada é sempre possível ficar-se surpreendido com uma simples mudança da perspetiva do olhar, até porque a cidade tem a capacidade extraordinária de se metamorfosear a um ritmo constante mesmo que seja algo que à primeira vista não é perceptível.

São portanto desta natureza as figuras e os momentos que fazem parte da realidade da deriva, um percurso impulsivo que parte de uma decisão subjetiva do indivíduo e através do qual este observa atentamente a cidade e os seus habitantes.

Com efeito, foi em virtude da experiência pessoal juntamente com um interesse em reconhecer a presença da deriva em determinados filmes que me propus estudar o modo

como este movimento carregado de diversas emoções é configurado no cinema. Centralizei o projeto em quatro obras filmográficas de diferentes realizadores: «Les Quatre Cents Coups» de François Truffaut; «Cléo de 5 à 7» de Agnès Varda; «Taxi Driver» de Martin Scorsese; e «Permanent Vacation» de Jim Jarmusch, sendo pertinente salientar que durante a escolha destes objetos de análise estava consciente de os mesmos pertencerem a duas cinematografias distintas.

Dois dos filmes selecionados enquadram-se na *Nouvelle Vague*, uma época áurea do cinema francês que impressionou o mundo com a intenção de revelar a natureza ilusória do dispositivo cinematográfico e de rejuvenescer a tradição modernista. Assim, os realizadores franceses levam a câmara para rua, aproveitando a sua mobilidade para captar os locais tal como eles são e as multidões que os preenchem.

Considerando que um dos pontos fortes deste movimento era a política de *auteur* e o apelo a um cinema de visão pessoal, cedo surgiram grupos com diferentes tendências dos quais se destacaram dois em particular: por um lado, o grupo que fundou a *Nouvelle Vague*, em particular jovens adeptos da história do cinema e “filhos” da revista “Cahiers du cinéma” que queriam acima de qualquer coisa expressar a sua visão do mundo. François Truffaut, um membro deste grupo, tinha o objetivo de renovar o cinema tradicional sem o destruir, algo que tentou alcançar sem nunca por em causa o espírito dos “Cahiers” através de um equilíbrio entre a sua expressão pessoal e uma preocupação pela sua audiência.

Por outro lado, surge o grupo apelidado de “Rive Gauche” ou “Left Bank” (margem esquerda), uma geração que enquadrava o cinema com as outras artes, principalmente a literatura. Agnès Varda, assim como vários dos seus contemporâneos, inseria-se nesta corrente, destacando-se por representar uma forte “voz” feminina no meio cinematográfico, por valorizar uma fusão entre o cinema e a escrita ao usar a câmara como uma “caneta” – método que a própria apelidou de *cinécriture* – e por considerar que todos os departamentos que contribuem para o desenvolvimento de um filme devem funcionar coesamente e em simultâneo para o mesmo fim.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Kristin Thompson e David Bordwell explicam através de um exemplo específico o que acaba por afastar Varda da vertente mais conhecida da *Nouvelle Vague*: “A exuberância do filme (*Cléo de 5 à 7*), num surpreendente contraste com o seu tema mórbido, aproxima-o da New Wave em tom, mas a sua experiência com a manipulação da duração da história tem um gosto intelectual típico do grupo “Left Bank” (Bordwell e Thompson, 2003: 450).

Tanto Truffaut como Varda, cada qual com um método próprio, estabelecem a partir dos seus filmes uma ligação natural com certos valores fulcrais da *flânerie*.

Já o cinema americano apresenta um contexto muito distinto, o que se deve em grande parte às grandes alterações sociológicas que ocorreram entre as décadas de 60 e 80, nomeadamente uma abertura ao comportamento sexual e a mutação dos valores morais – marcada pela eventual extinção do código de Hays –, as fissuras criadas pela Guerra do Vietname e a forte recessão económica que afetou todo o país. No entanto, o que era prejudicial para alguns tornou-se numa oportunidade para os realizadores de cinema que conseguem obter alguma margem de manobra por parte dos estúdios para se aproximarem do estilo dos filmes de arte europeus.

É neste seguimento que se vê uma aproximação à cinematografia encetada na Europa em assuntos fundamentais não apenas técnicos – nomeadamente o uso crescente de câmaras manuais, sugerindo um imediatismo documental – como temáticos, por exemplo através da introdução de ambiguidade na narrativa. Infelizmente, esta tendência foi curta porque, se no início dos anos 70 os estúdios estavam dispostos a permitir a experimentação dos cineastas, no fim da mesma década já não se pretendia arriscar em algo que à partida não garantisse lucro, ideologia implementada principalmente devido ao incremento dos *blockbusters*. Esta situação levou a um conflito entre os estúdios, sobretudo preocupados com questões financeiras, e os jovens realizadores que pretendiam ser *auteurs*. Mas, por outro lado, teve como consequência a edificação de “New Hollywood,” um movimento que colocou cineastas como Steven Spielberg e George Lucas na ribalta devido ao seu trabalho com géneros cinematográficos estabelecidos e à sua consonância com a narrativa *mainstream*.<sup>2</sup>

No meio desta transformação do paradigma do cinema americano surge Martin Scorsese que se distingue por conseguir simultaneamente adaptar aspetos do filme de arte europeu, ao expressar a sua visão pessoal, e manter a tradição dos estúdios, provavelmente porque, ao passo que os outros realizadores da sua época se focavam no espetáculo dos efeitos especiais e da tecnologia, Scorsese apelava ao espectador através de um estilo arrojado e idiossincrático.

Jim Jarmusch, por sua vez, foi mais longe e afastou-se de forma demarcada do sistema de Hollywood, sendo que o mercado dos filmes independentes conseguiu encontrar o seu

---

<sup>2</sup> Ou, como dizem Bordwell e Thompson, “New Hollywood” definiu-se através da sua readaptação do antigo” (Bordwell e Thompson, 2003: 527).

lugar no público. A obra deste cineasta caracterizou-se por uma forte desdramatização, o que permitiu estabelecer uma ligação inegável a uma abordagem já adotada pelo cinema europeu, ao mesmo tempo que definiu esta nova vertente *indie* através do artifício e da estilização e de uma narrativa fragmentada, por oposição aos guiões hollywoodescos que se caracterizavam por um enredo denso.<sup>3</sup>

Pode-se portanto considerar que as aspirações dos realizadores que surgiram na década de 70, prontos a expandir o território do cinema americano a partir do exemplo europeu, mas também do asiático, só puderam ser concretizadas pelos cineastas independentes que se posicionaram à margem de Hollywood.

No entanto, tanto o estilo de Scorsese como o de Jarmusch apresentam características relevantes que proporcionam uma ligação à *flânerie*, sendo que nos exemplos escolhidos é possível verificar uma relação pessoal entre os cineastas e a cidade.

\*

O presente trabalho está dividido em três capítulos cruciais: o primeiro capítulo é dedicado à definição de “*deriva*” na sua articulação com o conceito de *flânerie*. Visto que esta noção, que nasceu na modernidade, é crucial para o entendimento de como o indivíduo percorre as ruas e se relaciona com a cidade, a sua definição deve ser estabelecida antes de se poder aferir a sua configuração no cinema. Deste modo, para fundamentar esta investigação recorri aos principais autores que se dedicaram à *flânerie*, sendo que se destacam os franceses Charles Baudelaire e Victor Fournel, pioneiros na primeira abordagem a esta noção, e os alemães que retomaram o estudo dos anteriores e o complexificaram, Georg Simmel, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin.

A um nível mais atual, a *deriva* foi adotada pelos membros do Situacionismo Internacional como ferramenta para a psicogeografia. O objetivo dos situacionistas seria uma nova conceptualização do mapa da cidade de forma a transformar o modo como esta é pensada e a maneira de a atravessar.

---

<sup>3</sup> Mais uma vez, o duo Bordwell e Thompson é evocado para esclarecer as características do trabalho de Jarmusch que o colocavam num espetro oposto ao dos realizadores *mainstream*: “Em 1984, um filme cheio de grão e de um deslavado preto-e-branco [...] tornou-se num emblema da nova tendência da realização independente. Aparentava rejeitar praticamente tudo o que era defendido pela Hollywood de Spielberg e Lucas. O seu ritmo era lento, e todas as cenas consistiam de um único plano, normalmente estático. [...] Não havia estrelas, e a representação dos atores era seca e inexpressiva. A narrativa [...] parecia absolutamente não-dramática” (Bordwell e Thompson, 2003: 696) [é um referência particular a «Stranger than Paradise», o primeiro filme da obra de Jarmusch que o deu a conhecer ao mundo; contudo, estas características são comuns a muitos dos outros trabalhos na filmografia do realizador].

Já no segundo capítulo passamos para o tema central deste texto no qual se desenvolve o pensamento sobre a presença da deriva no cinema. Em primeiro lugar está a análise ao filme de François Truffaut, «Les Quatre Cents Coups». Neste, escolhi dois momentos de figuração da deriva que mostram o impulso inconsciente de um jovem que se sente em segurança na cidade, seja sozinho ou acompanhado, contrariando uma incompreensão que parte sobretudo das suas figuras de autoridade como os pais ou a escola. No próximo exemplo, «Cléo de 5 à 7», as cenas que considere representarem uma deriva são encabeçadas por uma mulher e vão para além da tensão entre sujeito/objeto, pois esta deriva está marcada por uma evolução transformativa por parte da protagonista que se alia a uma transposição do conflito interno que sente para a perspectiva que concebe da cidade de Paris.

De seguida, no terceiro capítulo, dá-se uma mudança de tom quando se entra noutra estilo de cinema que insere a deriva numa atmosfera diferente da apresentada anteriormente; ou seja, o percurso que o indivíduo faz pelas ruas já não parte de um incentivo natural que estas provocam mas de um impulso incontrolável em caminhar pela cidade e observar os seus habitantes que enclausura o protagonista numa contradição de sentimentos. «Taxi Driver» apresenta o que se poderia denominar de repulsa pela cidade ao mesmo tempo que estabelece a sua antítese ao criar no protagonista uma atração incontrolável pelo espaço e pelas pessoas que repudia. É durante a noite, protegido pelo seu táxi, que o protagonista se depara com edifícios e transeuntes à medida que atravessa as ruas; esse percurso resulta de uma procura por algo que lhe permita eliminar a profunda solidão com que vive mas que não consegue enfrentar. Já no caso de «Permanent Vacation», o protagonista tem uma necessidade de efetuar a deriva à qual recorre na sua demanda por uma crença, uma motivação. Na verdade, pode-se inferir que o rapaz não tem a capacidade de travar o seu ímpeto para divagar porque se encontra na expectativa à procura de algo que consiga fixá-lo num só lugar.

A parte final deste texto passa pela sintetização dos pontos fulcrais da figuração da deriva em cada um dos filmes e por uma intersecção entre os mesmos a fim de extrair as convergências e divergências mais evidentes.

Em anexo ao texto, tal como identificado no índice, figuram três apêndices. O Apêndice I diz respeito às figuras (imagens) que são identificadas a partir do texto, especificamente no decorrer da análise dos filmes. O Apêndice II refere-se ao conjunto de tabelas, elaborada por mim, com a descrição plano-a-plano das sequências fílmicas. Finalmente,

o Apêndice III contém o soneto “A une passante” de Charles Baudelaire na íntegra visto que é por várias vezes referenciado ao longo do trabalho. Todo este material anexado nos Apêndices I, II e III constitui, pois, informação complementar que serve de suporte ao texto principal.

Penso ser importante mencionar que, do ponto de vista da análise, a minha posição em relação ao trabalho a desenvolver neste campo é perfeitamente livre e sem constrangimentos em relação à intencionalidade dos criadores em questão, visto que parte das intenções dos cineastas está destinada a permanecer inacessível a qualquer investigação. Assim, o que derradeiramente se pretende é uma análise fílmica coerente baseada nas qualidades formais relevantes das obras em questão face ao tema proposto: a deriva no espaço fílmico.

Resta apenas deixar registado que as várias citações apontadas ao longo do texto foram traduzidas quase na totalidade pela autora desta dissertação com a exceção da obra “O Pintor da Vida Moderna”, do soneto “À une passante” e do relato de Victor Fournel sobre a *flânerie*.

# 1. O conceito de “deriva”

A noção geral de “deriva” surge-nos definida como “deslocação ao sabor de qualquer elemento”.<sup>4</sup> Contudo, o seu sentido figurado, isto é, o sentido que este estudo procura analisar, encontra-se somente associado à definição: “sem controlo do rumo ou da direção”, “sem rumo certo; sem local específico para onde ir”, e até mesmo “sem objetivos, projetos ou modo de vida”. O equivalente do conceito em inglês, *drift*, complementa esta perspetiva quando remete para uma ação não-planeada – “*without purpose: to happen or change, or to do something without a particular plan or purpose*”.<sup>5</sup> Por fim, não se poderia deixar de mencionar, sendo que deve mesmo ser salientada, a definição francesa da palavra, *dérive*, que antes de mais nada representa a origem do conceito em português para além de que invoca a importância do contributo da literatura francesa para a noção de deriva a partir de um outro conceito moderno que despoletou os mais diversos estudos, a *flânerie*.

## 1.1. Flânerie: de Charles Baudelaire a Walter Benjamin

Franz Hessel chamou-lhe “the art of taking a walk”<sup>6</sup> e tanto Georg Simmel, Siegfried Kracauer como Walter Benjamin, sendo que este último se destaca substancialmente, conferiram ideias e perspetivas que lhe deram dimensão e o estatuto de teoria da modernidade. Por outras palavras, os autores alemães tiveram um papel fundamental no desenvolvimento deste assunto. No entanto, é inegável que o berço do conceito de *flânerie* tenha sido a França. Através de um relato em primeira mão das suas experiências enquanto transeuntes da sociedade moderna, foram Charles Baudelaire e o seu conterrâneo Victor Fournel quem deu o primeiro passo para a implantação do embrião do conceito da *flânerie*.<sup>7</sup> Baudelaire fala-nos do *flâneur* como alguém que se caracteriza por

---

<sup>4</sup> No Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea.

<sup>5</sup> Ver o dicionário online Oxford Advanced Learner’s Dictionary. Disponível na Internet <URL: [http://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/drift\\_2](http://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/drift_2)>.

<sup>6</sup> Segundo Anke Gleber na sua obra homónima. Hessel usa esta expressão para falar do percurso da *flânerie* nas cidades e espaços da modernidade; é uma noção que nasce na época moderna e que acaba por ser caracterizante da mesma (Gleber, 1999).

<sup>7</sup> Outros autores que contribuíram para o conceito de *flânerie*, ainda que de uma forma menos visível, foram Edouard Dujardin (ver: Dujardin, Edouard. *Les Lauriers sont coupés*. Paris: Flammarion, 2001) e Louis Aragon (ver : Aragon, Louis. *Le Paysan de Paris*. Paris: Gallimard, 1987). No caso do primeiro, a *flanêrie* parte de uma perspetiva impressionista que considera o *flâneur* como um *dandy* que observa subtilmente

“estar fora de casa, e sentir-se contudo em casa onde quer que se esteja; ver o mundo, estar no centro do mundo, e permanecer escondido do mundo, tais são alguns dos menores prazeres destes espíritos independentes, apaixonados, imparciais que a linguagem dificilmente pode definir” (Baudelaire, 1941: 24). Podemos então considerar o *flâneur* como um ser nascido da modernidade e da evolução da cidade, pairando na mesma, indetetável, e ao mesmo tempo num modo de intensa atenção a todos os detalhes em seu redor. No entanto, a intoxicação da cidade moderna também apresenta perigos que advêm de uma infinidade de fontes de estímulo cujos choques podem resultar na desorientação do indivíduo, sendo que o mesmo acontece se o *flâneur* se deixar absorver inconscientemente na sua atração pela multidão. É neste sentido, nesta oposição entre o fascínio intelectual e o iminente descontrolo do pensamento, que o *flâneur* pode também ser considerado uma espécie herói da modernidade.

Já Fournel, ele próprio um *flâneur* convicto, faz um relato que transborda de uma excitação que o faz fervilhar nesta nova experiência da modernidade:

Já alguma vez refletiram sobre tudo o que o termo “flanerie” contém, esta palavra mais que encantadora reverenciada pelos poetas...? Partir em infinitas investigações através das ruas e dos passeios; [...] andar ao acaso sem ponderar para onde e sem o ímpeto da pressa [...] entregarmo-nos, cativados e arrebatados, com todos os sentidos e com a mente, ao espetáculo (Fournel (1858), traduzido por Gleber (1999: 3).

Fournel apresenta-se assim como uma testemunha do início da *flânerie*, identificando este fenómeno através da sua experiência e do seu conhecimento do urbanismo moderno.

Cedo, outros autores, nomeadamente os alemães, se deixaram contagiar por este produto e “produtor” (Gleber, 1999: 41) da modernidade e a sua subsequente investigação resulta em novos caminhos repletos de pensamentos inovadores que atribuem uma outra dimensionalidade à *flânerie* e ao *flâneur*, assim como à própria perspetiva de modernidade e de cidade. Georg Simmel apresenta uma miríade de ferramentas que permitem, sobretudo, uma melhor compreensão da metrópole e do homem que nela vive. Deste modo, a partir de um estudo sociológico, Simmel fala, ainda que não apenas ele, de um grande aumento quantitativo dos choques e dos estímulos existentes na cidade moderna, o que tem como consequência um incremento na importância da visão que se torna a sensação primordial da modernidade. Por outro lado, Simmel indica que os

---

os cafés e ruas de Paris. Dujardin associa as características básicas da *flânerie* a um modo de perceção e de representação. Já Aragon apresenta a *flânerie* parisiense como uma intoxicação surrealista provocada pelas ruas da cidade.

estímulos são tão fortes e em tão grande quantidade que para se defender o homem da cidade adota uma atitude “*blasé*”, já que “a essência da atitude *blasé* é a indiferença perante a distinção das coisas” (Simmel, 1971: 329). Por outras palavras, o ser da cidade sofre um entorpecimento dos sentidos para conseguir lidar com os choques com que é afetado sem cessar. Como resultado, Simmel fala do homem da modernidade como alguém regido pela objetividade, não só porque o funcionamento da metrópole assim o exige mas também como método de auto-preservação.

Siegfried Kracauer, por sua vez, introduz noções igualmente interessantes que extrai da sua observação da cultura e do modo de vida alemães. Kracauer começa por falar “daqueles que esperam” (“those who wait”) para se referir a um grupo de pessoas que surgem como almas perdidas devido a uma dissociação face à exterioridade e à religião,<sup>8</sup> pelo que não têm outra hipótese a não ser deambular e atravessar os acontecimentos sem os viverem. No entanto, o autor sugere que há uma solução para enfrentar o vazio e a necessidade de deriva e esta remete para uma espera. A vantagem é que “esta espera significa abertura” em relação à oportunidade de encontrar algo que oriente a vida “daqueles que esperam” (Kracauer, 1995: 139).

Outro dos temas a salientar em Kracauer é a “*Langeweile*” (*Boredom* ou Aborrecimento) que ele explica enigmaticamente:

O aborrecimento torna-se na única ocupação adequada, pois providencia uma espécie de garantia de que a pessoa ainda está, por assim dizer, em controlo da sua própria existência. Se um indivíduo nunca estivesse aborrecido, este nunca estaria presumivelmente presente de todo e tornar-se-ia meramente em mais um objeto de aborrecimento (ibid: 334).

Não se trata, portanto, do aborrecimento comum que afeta toda e qualquer pessoa mas de uma funcionalização do aborrecimento. Este pode, deste modo, ser usado como um escudo protetor para que o homem não perca o seu espírito e se deixe levar pelas distrações e “ilusões da vida” que Kracauer exemplifica como sendo o cinema e a rádio.

Por fim, surge Walter Benjamin, uma figura incontornável no pensamento sobre a noção de *flânerie*. Benjamin revoluciona o trabalho de Charles Baudelaire sobre o assunto ao transpor as ideias do poeta para o seu presente e aplicá-las à sua maneira de ver a modernidade. Para além de Baudelaire ser alguém com quem Benjamin se identifica, é também uma pessoa que admira, chegando a identificar o escritor francês como o

---

<sup>8</sup> A religião é mencionada porque se trata, para Kracauer, de um elemento forte que tem o poder de dar um rumo às pessoas de maneira a conseguirem escapar ao isolamento.

verdadeiro herói moderno: alguém que se “despe” das comodidades e da segurança de uma vida burguesa e que tem de procurar refúgio nas ruas.

Através das obras inseridas no “The Writer of Modern Life” e do trabalho hercúleo mas inacabado, “The Arcades Project”, o panorama da *flânerie* expandiu-se largamente e transformou-se num verdadeiro objeto de estudo da modernidade. Seria difícil mencionar por completo a pletora de conceitos trabalhados por Benjamin relativamente à *flânerie*, mas é importante identificar alguns deles e descrevê-los sucintamente. Primeiramente, existe a questão das arcadas de Paris sem as quais, segundo Benjamin, a *flânerie* nunca teria conseguido assumir a sua relevância. É que, para um *flâneur*, as arcadas estão “entre a rua e o interior”, sendo que dentro destas ele se sente em casa. Isto sucede de tal maneira que para o mesmo a “placa de uma loja chega a ser uma decoração de parede tão boa como uma pintura a óleo é para um burguês na sua sala de estar” (Benjamin, 2006: 68). No seu estudo destaca-se também a noção de multidão (*crowd*) com a qual o *flâneur* sente uma empatia que lhe permite abandonar-se nela. As massas representam também um “véu” que confere ao *flâneur* a possibilidade de se ocultar no anonimato para além de que o protege da realidade social.

Por outro lado, são as massas que dão ao criminoso a oportunidade de se esconder e de eliminar os seus traços individuais, o que resulta na associação entre a figura do detetive e o *flâneur*, conexão a que Baudelaire dá bastante destaque. Assim, o *flâneur* é obrigado a tornar-se numa espécie de detetive relutante, o que acaba por legitimar a sua função que muitos consideram ociosa:

A sua indolência é só aparente, pois por detrás da sua indolência há a vigilância de um observador que não tira os olhos do malfeitor (ibid: 72).

Por fim, há o relevo que Benjamin dá à *flânerie* enquanto parte do processo da construção do sonho (*reverie*) como figura do pensamento, visto que quem entra na cidade “sente-se preso numa teia de sonhos, onde o passado mais remoto está ligado aos eventos de hoje” (Benjamin, 1999: 435).

Para complementar a ideia de Benjamin sobre a *reverie* também o autor alemão Anke Gleber deve ser referido. Ao apresentar o seu ponto de vista relativamente à questão do sonho, Gleber explica que o *flâneur* é atraído para dentro do sonho através da sua deriva na medida em que o constrói a partir das pessoas que o rodeiam e dos espaços que frequenta na cidade.

É também Gleber quem sintetiza de uma forma simples mas muito completa o que implica a condição de um praticante de *flânerie*:

Sendo um transeunte da cidade, o *flâneur* é desde logo um sonhador, um historiador, e um artista moderno, alguém que transforma as suas observações em textos e imagens (Gleber, 1999: VIII).

A um nível mais contemporâneo, surge o Situacionista Internacional (SI) como uma organização revolucionária e vanguardista cuja área de trabalho se fundamenta principalmente em movimentos artísticos, como o surrealismo e o dadaísmo, e na rearticulação de conceitos marxistas do capitalismo, tendo em vista a crítica ao capitalismo avançado. Originalmente, o seu enfoque predominantemente artístico levou o SI, particularmente uma das suas figuras mais proeminentes, Guy Debord, a sugerir a Teoria da Deriva (“Theory of the Dérive”). Em 1956, Debord apresenta um documento com este mesmo nome que resulta ser um manual de instruções para a melhor forma de efetuar a deriva, incluindo detalhes desde o melhor período do dia assim como o melhor espaço para a deriva até ao número de pessoas mais adequado para um processo mais frutífero. Debord descreve o processo da deriva da seguinte forma:

Numa deriva uma ou mais pessoas durante um certo período abandonam as suas relações, as suas atividades profissionais e de lazer, e todos os outros motivos usuais para o movimento e para a ação, e depois deverão deixar-se guiar pelas atrações do terreno e dos encontros que descobrirem neste (Debord, 1956).

Para além desta definição, existem neste texto duas ideias que gostaria de demarcar: a deriva resulta de uma consciência psicogeográfica<sup>9</sup> pelo que em nada se compara às noções clássicas de viagem ou de passeio; e o acaso (*chance*) é um fator muito menos importante do que o que se possa pensar, visto que quem efetua a deriva está num estado de alerta que lhe indica as zonas em que deve ou não entrar. Já antes desta análise concreta e fundamentada da deriva, Debord escrevera um texto no ano anterior a mencionar a experiência única e autêntica que é conhecer as diferentes atmosferas no interior da cidade assim como viver os sentimentos evocados pela paisagem urbana. Em “Introduction to a Critique of Urban Geography”, o situacionista apela a que o ato de percorrer a cidade seja pensado e que o mesmo aconteça com a disposição dos elementos urbanos para que estes sejam relacionados com as sensações que provocam (Debord, 1955).

---

<sup>9</sup> Estudo das ações do ambiente urbano nas condições psíquicas e emocionais das pessoas.

## 2. A deriva da inocência – «Les Quatre Cents Coups» (1959) de François Truffaut

Em «Les Quatre Cents Coups», ou «Os Quatrocentos Golpes» em português, (1959), François Truffaut apresenta o que se poderia considerar como uma passagem na vida de um adolescente francês. À primeira vista parece algo extremamente banal mas Truffaut consegue atribuir ao filme uma qualidade tão simples quanto profunda, o que lhe confere uma enorme capacidade de cativar o espectador. Através das palavras esclarecedoras de Fereydoun Hoveyda talvez seja mais fácil compreender a base do filme:

*Les 400 Coups* é um episódio acerca dos problemas da vida, da confusão de um indivíduo atirado ao mundo sem que lhe perguntem primeiro e privado de quaisquer meios de ajustamento. [...] A criança não tem outra alternativa a não ser forjar um mundo aceitável para si com os meios que tem à disposição. Mas como é que ele pode escapar à tragédia do quotidiano enquanto estiver dividido entre os pais [...] e um mundo indiferente, se não mesmo hostil? (Hoveyda, 1985: 54).

É Antoine Doinel quem dá a cara enquanto representante desta faixa etária; para o professor, não passa de mais um aluno malcomportado e incorrigível e para os pais é uma desilusão que não corresponde às expectativas. Sem saber como lidar com estes relacionamentos disfuncionais e com uma total falta de compreensão, Antoine age como dele se espera, escapulindo-se às aulas de vez em quando e mentindo constantemente para encobrir as suas travessuras. Nisto tudo, quem costuma estar ao seu lado é o colega de escola René que, com uma atitude sempre descontraída e despreocupada, segue o amigo nas suas aventuras.

É numa das suas fugas à escola que Antoine é confrontado com a mãe a beijar um homem desconhecido na rua. Apesar de não ocorrerem nenhuma repercussões imediatas e de o assunto nunca mais voltar a ser mencionado, é a partir deste momento que a vida do rapaz vai gradualmente piorando. Primeiro, mente acerca da morte da mãe como desculpa para justificar a sua falta no dia anterior; o resultado é um estalo na cara por parte do pai à frente da turma toda e a sua subsequente fuga de casa. Mesmo quando a mãe o vai procurar à escola para que regresse a casa, esta pausa de felicidade ilusória é tão fugaz como ligeira pelo que rapidamente, após um novo desentendimento com o professor, o rapaz volta a abandonar a sua casa (sem sequer colocar a hipótese de deixar um bilhete aos pais como fizera na sua fuga anterior) com o auxílio do seu amigo René.

Os companheiros juntam-se na experiência de agir como adultos, bebendo álcool, fumando os charutos do pai de René e jogando jogos de sorte. Mas as suas ações ultrapassam os limites quando tentam roubar uma máquina de escrever do escritório do pai de Antoine para fazerem algum dinheiro. E mesmo quando o rapaz tenta devolver a máquina já não há nada a fazer; o pai não está com meias medidas e leva-o diretamente para a esquadra da polícia. Nesse momento, a pouca liberdade que tinha é-lhe retirada e Antoine é enviado para um centro de correção.

Num sítio em que não o deixam ver René quando este o vai visitar e onde recebe a mãe com a notícia de que a partir daquele instante entre ele e os pais já não há nenhuma ligação – isto é, desistiram de vez de o considerarem como filho –, é a conversa que tem com a psicóloga que permite uma melhor compreensão sobre o que é de facto a vida de Antoine Doinel: ele mente porque sabe que não acreditariam nele de qualquer forma; não se dá bem com a mãe porque ela o deixou numa casa de acolhimento e, quando não tinha mais dinheiro para a sua estadia, ele foi viver com a avó. Só aos 8 anos é que começou de facto a viver com a sua família; mas, na verdade, ele sente que é a mãe quem não gosta dele, pois sabe que o teve antes de casar e que até tinha pensado em abortar, coisa que a avó não permitiu.

Ele não se deixa ficar “preso” durante muito mais tempo e acaba por escapar do centro de correção. Acompanhamos a sua corrida aparentemente infindável ao longo da estrada orlada pelo campo e esta acaba por desembocar na sua chegada à praia onde vê, pela primeira vez, o mar, um dos seus grandes desejos. Ele molha os pés na água e, quando finalmente se vira para o espetador, a câmara “congela”. Assim termina, sem nenhuma conclusão definitiva, este episódio na vida de Antoine Doinel.

\*

O protagonista de «Les Quatre Cents Coups» surge no filme como um herói mas não num sentido universal ou até mesmo comum. Antoine é o rapaz que outros jovens de idades semelhantes admiram e compreendem. Pode mesmo considerar-se que “todos os atributos característicos da adolescência são evidenciados na personalidade e na situação de Antoine Doinel” (Hoveyda, 1985: 54). No entanto, Truffaut nunca leva o protagonista ao excesso, nunca procura usá-lo como forma de interferir com as emoções do espetador. É por isso que Antoine “é um adolescente como tantos outros” que procura simplesmente

tentar viver com a indiferença por parte dos adultos que pertencem ao seu mundo mas que não conseguem entender o seu ponto de vista.

A partir deste contexto, as ações de Doinel ganham uma espécie de legitimidade visto que “num estado perpétuo de angústia ele deixa para trás uma situação complicada somente para voltar a cair noutra, numa teia de mentiras que é tão estúpida como inevitável” (ibid: 55). A mentira é, de facto, um elemento constante no filme já que está associada aos momentos mais marcantes para o protagonista, quer seja através da sua omissão acerca da traição da mãe com um estranho quer seja quando justifica perante o professor a sua ausência no dia anterior com a falsa morte da mãe, ação que despoleta a sua fuga de casa e motiva uma cisão profunda entre Antoine e a sua família que acaba por se demonstrar irremediável.

Na verdade, a sua relação com a mãe é outro dos aspetos-chave da trama visto que é a pessoa que representa o seu elo de ligação com a família mas ao mesmo tempo é também a principal responsável pela desconfiança e pela distância do rapaz em relação aos adultos em geral. A mãe de Antoine não demonstra grande carinho por ele, para além de estar constantemente à espera de ficar desapontada com o seu comportamento. Neste ambiente de negatividade, Antoine vive “sufocado” pela incompreensão e pelo rebaixamento que provém da sua figura maternal. Já o pai, por oposição, transmite um sentimento de maior liberdade e de jovialidade, aparentando ter uma boa relação com o rapaz. No entanto, e tendo em conta que nem sequer é o pai biológico, esta pessoa acaba por não ter influência suficiente na vida de Antoine, adquirindo um papel mais secundário. A indiferença que é geralmente retratada pelos adultos durante o filme pode ser vista como algo mais abrangente, levando à sua articulação com a atitude *blasé* do homem moderno discutida por Georg Simmel.<sup>10</sup> Estando assoberbados com os problemas da vida moderna, a tarefa de cuidar e de orientar os jovens torna-se difícil visto que a sua atenção, intrinsecamente limitada, fica voltada para si. Isto é particularmente visível nos pais de Antoine que frequentemente discutem os problemas que têm no emprego e as dificuldades económicas, mas raramente questionam o filho sobre a sua situação.

---

<sup>10</sup> Como já foi discutido no primeiro capítulo, na sua análise sociológica à sociedade moderna, Georg Simmel procurou apontar as consequências da evolução da cidade e do crescente número de fontes de estímulo que esta comporta, como por exemplo, o excesso de sensações ou a energia necessária para lidar com o consumismo económico. Uma dessas consequências é a adoção de uma atitude *blasé*, um fenómeno de adaptação “através do qual os nervos revelam a sua última possibilidade de se ajustarem ao conteúdo e à forma da vida metropolitana ao renunciarem uma reação aos mesmos (Simmel, 1971: 330).

Para além disto, a própria sociedade demonstra ser injusta, pois os colegas saem ilesos apesar de cometerem tantas ou mais tralhas que Antoine e a própria mãe nunca é castigada pelo seu adultério. Assim, “no plano moral, o conflito reside entre os absolutos que a sociedade apregoa e a relatividade com que os pratica. [...] Não há um *standard* constante que Antoine possa manter para ter a certeza de recompensas” (Nelson, 198-?: 142).

Mas no final quem tem a culpa? “Todos e ninguém”. O herói que Truffaut apresenta é ambíguo porque ele é uma “vítima que contribui simultaneamente para a sua opressão” (Hoveyda, 1985: 55), mas acaba por ser essa característica que torna a personagem mais real e humana.

Nesta conjuntura de indiferença e de incompreensão, Antoine vira-se para a cidade à procura de um lugar onde não seja constantemente pressionado e onde tenha confiança para ser ele próprio. É em Paris que ele procura essa possibilidade e é através da deriva enquanto instrumento que ele a explora, como veremos no próximo tópico.

## **2.1. A deriva de Antoine Doinel**

A deriva em «Les Quatre Cents Coups» é subtil, podendo passar despercebida na fluidez da narrativa. No entanto, ela está presente e o facto de não ser um aspeto destacado só torna mais interessante a sua análise. Sem nunca admitir concretamente a contribuição da sua própria experiência de vida para o filme, François Truffaut adota a perspectiva de um adolescente na primeira pessoa, ou, nas palavras de Jacques Rivette:

A força de Truffaut consiste em nunca falar diretamente de si, mas em ligar-se pacientemente a outro jovem, que talvez se assemelhe a um irmão, mas um irmão objetivo, e submeter-se a este, reconstruindo humildemente, a partir de uma experiência pessoal, objetiva, uma realidade igualmente objetiva, que depois filma com o maior respeito (Rivette, 2009: 64).

Antoine é portanto uma personagem que não se restringe a uma ideia autobiográfica, tornando-se num marco representativo da própria adolescência. Neste sentido, Truffaut apenas “faz sentir a sua presença enquanto escrupuloso observador da realidade”, alguém que despreza o “ilusionismo”, usando como material “o que é mais rico e sólido: a realidade” (Hoveyda, 1985: 53).

Em «Les Quatre Cents Coups», os momentos da presença da deriva que foram escolhidos apresentam, por um lado, um percurso que Antoine efetua de uma forma impulsiva e

desprovida de malícia ou de qualquer forma de cálculo, sem que haja um destino definido; e, por outro lado, uma deambulação muito própria que Antoine faz na companhia do seu amigo René.

Como a deriva com base na *flânerie* é usualmente um movimento solitário que parte de cada um pessoalmente é interessante observar em que medida esse movimento pode ser realizado com companhia. No entanto, convém esclarecer que este caso corresponde a uma exceção e não à regra.

Antes de mais nada, é adequado refletir um pouco sobre a personagem de René e a sua relação com o protagonista. René é alguém aparentemente mais livre que Antoine pois apresenta uma atitude leviana que, ao contrário do amigo, não encontra qualquer oposição ou castigo. Ele é capaz de tomar mais riscos pois para ele tudo é facilmente resolvido devido a uma espécie de loucura da mãe e à indiferença do pai. Contudo, é precisamente este comportamento por parte dos pais que acaba por transformá-lo numa vítima do desinteresse à semelhança de Antoine. Deste modo, apesar da divergência entre as suas personalidades e contexto familiar, os dois amigos aliam-se através de um entendimento tácito que lhes confere alento para “sobreviverem” à sociedade. É este ponto comum que coloca os dois rapazes numa sintonia que permite a René juntar-se à deriva de Antoine quando este corre pela cidade sem pensar em mais nada. É um momento em que qualquer distinção que haja entre si cessa para dar lugar a um duo de jovens rapazes que, através de uma deriva desenfreada e momentânea, procuram viver uma alegria intensa e sentir uma liberdade que lhes é habitualmente negada.

O facto de ser feita com outra pessoa permite que as emoções evocadas durante a deriva, por serem compartilhadas, aumentem exponencialmente em termos de intensidade em relação à deriva tradicional. Por outro lado, a partilha do espaço torna possível expor um outro aspeto da deriva acompanhada que remete para uma ligeira competitividade pelo domínio da mesma; isto é, durante as caminhadas dos amigos há uma dialética principalmente silenciosa sobre o principal responsável pela mediação da deriva que, no caso do filme, vai alternando entre Antoine e René, sendo que René, devido a uma atitude mais confiante, é a pessoa que mais frequentemente orienta o caminho.

No geral, a deriva para Antoine é uma atitude que facilmente se compreende visto surgir como um mecanismo de sobrevivência; é um ato inconsciente, mas apesar de tudo necessário pois permite-lhe estabelecer uma relação com algo concreto, nomeadamente, a cidade. Para além disso, tal como afirma Tom Conley, é o inconsciente que “permite o

movimento, os itinerários em constante mudança e as novas descobertas” (Conley, 2007: 155).

## 2.2. A cidade

Não só em simbiose com o protagonista mas inclusivamente como um elemento autónomo, a cidade, neste caso Paris, tem uma importância fundamental como componente de «Les Quatre Cents Coups» e como parte insubstituível da configuração da deriva no filme. Este abre de imediato com um *travelling*, clarificando, sem sombra para dúvidas, que o cenário do filme é Paris, tal como é indicado pela Torre Eiffel. Esta, não só um símbolo turístico como também um ícone da cidade que é reconhecido internacionalmente, surge praticamente isolada, sem a presença de qualquer figura humana. Contudo, de forma algo contraditória, surgem os nomes que compõem o elenco do filme ao lado da imagem da Torre. Há, assim, uma introdução simultânea do onde (Paris) e do quem (atores/personagens). É uma cena que “pretende demonstrar, revelar no melhor estilo documental, enquanto oculta o verdadeiro objeto da ficção narrativa: não Paris ou a Torre Eiffel, mas Antoine Doinel” (Lopez, 198-?: 145).

E apesar de Antoine ser sem dúvida o constituinte principal do filme, a cidade está constantemente figurada, servindo de pano de fundo para as suas aventuras. O que marca significativamente a importância do espaço é a dicotomia sempre presente na vida de Antoine entre a liberdade e o confinamento. O primeiro conceito é representado pela cidade, as suas ruas e os seus espaços de lazer; o segundo está relacionado com os espaços fechados que “prendem” Antoine física e figurativamente, isto é, a sua casa e a escola e, por inerência, com os pais e com o professor. Basta comparar “o seu comportamento vaidoso no exterior com a sua atitude submissiva em casa” (Hoveyda, 1985: 55). Ana Lopez expõe um quadro geral bastante claro desta antítese de conceitos:

Os interiores – casa, escola – são vistos como enclausuramentos de autoridade desprovida de afeição [...]. São espaços pequenos, opressivos, e claustrofóbicos de catividade real e metafórica. [...] Ao contrário dos interiores, as ruas e todos os exteriores são espaços de liberdade ilimitada” (Lopez, 198-?: 145-146).

Mesmo no fim do filme, “longe de efetuar qualquer tipo de reconciliação com a ordem social, ou até mesmo de reconhecimento acerca da necessidade de pertencer a esta”, o

herói encontra-se numa “total fuga à sociedade, correndo pela vida em direção ao oceano” (Turner, 1984: 78).

A oposição apresentada pode associar-se a questão de *intérieur* que Walter Benjamin desenvolveu; como é no exterior que Antoine se sente mais à vontade e mais seguro, este torna-se no seu *intérieur*, isto é, no espaço que considera ser o seu lar.<sup>11</sup> Isto é notável no modo confortável como Antoine caminha pelas ruas e como transforma os objetos que encontra naquilo que precisa para as suas necessidades: o leite que encontra e rouba para saciar a sua fome ou a água congelada da fonte que usa para limpar a cara, exemplos tão autênticos como o letreiro de uma loja que é comparado em termos decorativos a uma pintura a óleo.<sup>12</sup>

Ao caracterizar a cidade, a dicotomia demonstrada permite estabelecer uma equivalência entre a própria cidade e a noção de liberdade. Esta é a impressão que o espectador, através da experiência de Antoine, acaba por correlacionar com o espaço exterior. Nada expõe melhor esta ideia que a cena em plano picado em que um grupo de alunos, presumivelmente a turma do protagonista, sai à rua numa aula de ginástica; à medida que o tempo vai passando, os rapazes vão desaparecendo nos cantos da cidade, provando que a cidade é um espaço de liberdade que oferece a possibilidade de escapar.

Outro atributo da cidade em «Les Quatre Cents Coups» parte da utilização de ângulos de câmara “apertados” e do uso recorrente de planos aproximados que lhe conferem um sentimento intimista, uma impressão de que se conhece aquele espaço como a palma da mão. Esta perspetiva vai de encontro à ideia adotada por Conley que, acima de tudo, mostra a ligação da cidade com a própria deriva:

O filme começa com os ícones e monumentos mais familiares do horizonte parisiense antes de falar de itinerários espaciais de uma outra ordem, os de um mundo subterrâneo da criança, os das

---

<sup>11</sup> Embora Walter Benjamin se estivesse a referir especificamente às arcadas de Paris, a descrição que ele faz da sua comparação a um *intérieur* pode ser inserida na relação do protagonista de «Les Quatre Cents Coups» com a cidade tendo em conta que ele vagueia nesta com uma segurança e desinibição normalmente associadas ao domínio doméstico e privado. Nas palavras de Benjamin, “a rua torna-se num domicílio para o flâneur; ele está tanto em casa entre as fachadas das casas como um cidadão está dentro das suas quatro paredes” (Benjamin, 1999: 68).

<sup>12</sup> Referência ao exemplo análogo a que Walter Benjamin recorre para ilustrar a sua afirmação acerca da rua enquanto espaço interior: “Para ele [flâneur], o letreiro esmaltado e brilhante de uma loja é pelo menos tão bom enquanto ornamento de parede como o é uma pintura a óleo para um burguês na sua sala de estar” (Benjamin, 1999: 68).

descobertas e das aventuras que tornam a cidade num sítio que descortina novas superfícies e terrenos imprevisíveis e deslocações imprevisíveis (Conley, 2007: 155).

Quando é capturado de vez pelas forças da ordem e é levado pelo carro da polícia para o centro de correção, Antoine vê-se a ser levado das ruas que tanto percorreu e chora desalentado, despedindo-se de certa forma do que deixa para trás. Este é, portanto, um momento em que a relação entre o protagonista e a cidade é quebrada. Roy Jay Nelson acrescenta que Truffaut recorre ao *intercutting* para expressar uma separação física, pois “preso por forças para lá do seu controlo, Antoine é levado do centro da sua vida (Paris, casa, família) em direção à periferia” (Nelson, 198-?: 140).

### 2.3. Análise de sequências

Antes de mais, é importante fazer um registo dos elementos gerais que definem «Les Quatre Cents Coups» enquanto objeto cinematográfico.<sup>13</sup> Primeiramente, e como já foi evidenciado, a preocupação primordial de Truffaut era expor a vivência de um adolescente pelo seu valor intrínseco e não como veículo para uma análise ao estado do mundo. Para alcançar este objetivo ele “capta a ação através do ponto-de-vantagem da criança” e recusa “encontrar uma solução adulta para os problemas levantados no desenrolar da história” (Turner, 1984: 83). Há assim uma aproximação ao herói, tornando-o ainda mais acessível ao espetador. Por outro lado, a câmara ocasionalmente adota uma outra faceta ao distanciar-se do protagonista o que fomenta a sensação de “liberdade” ao mesmo tempo que transmite uma impressão de uma câmara “oculta”.

O realizador equilibra o uso do *Cinemascope*, que através da imagem alargada confere um efeito estilizado, com o uso frequente de ângulos de câmara justos, de planos aproximados e de locais restritos e cheios de elementos que tanto podem corresponder a pessoas como a componentes da cidade. Neste sentido, é importante salientar uma dicotomia no trabalho de câmara entre interiores e exteriores que vai ao encontro da oposição entre os mesmos estabelecida anteriormente. No caso dos primeiros, a câmara é relativamente estática, proporcionando um ambiente claustrofóbico; já nos exteriores, a câmara fica muito mais “leve”, recorrendo a panorâmicas e a *travellings* que permitem estabelecer um paralelismo com a mobilidade das personagens no espaço. Henri Decaë,

---

<sup>13</sup> Até porque, de certa maneira, estes elementos acabam também por afetar a própria configuração da deriva.

o diretor de fotografia, conseguiu imbuir no filme “uma tonalidade particular de luz acinzentada do inverno parisiense” (Berre, 2004: 32) que possibilita a existência de um tom nostálgico que releva ao mesmo tempo a iminência de tragédia.

Há também que dar algum destaque à cena do Rotor, a diversão da feira que Antoine escolhe para andar enquanto é observado pelo amigo René, pois é não só um excelente exemplo da técnica diversificada do realizador no uso da câmara como, para muitos, é uma cena icónica que representa o protagonista e a própria temática do filme. É, como afirma Carole Le Berre, um “grande momento de descoberta para o seu jovem herói acerca da intoxicação da despreocupação, do movimento e da velocidade” (ibid).

### 2.3.1. Sequência da «Caminhada solitária de Antoine»

Depois de fugir de casa e do local que o amigo lhe indicou para pernoitar por recear ser descoberto, Antoine sai à rua durante a noite sem nenhum propósito em mente. Nos três primeiros planos desta sequência é dramatizado um contexto solitário que caracteriza Antoine; logo no início do seu percurso, é interpelado por uma mulher que precisa de ajuda. Reage prontamente, interrompendo a sua deriva, quando tem uma oportunidade de interagir e de ser aceite. No entanto, essa chance é-lhe negada quando o afastam visto que a sua presença é indesejada – um homem interessado na mulher também começa a ajudar e não quer que o rapaz interfira (**Fig. 1**). Assim, é possível constatar que a possibilidade de interação é motivo suficiente para afastar o rapaz do seu caminho, ainda que saia lograda por não ser do interesse do seu interlocutor. No plano seguinte, enquanto Antoine prossegue absorto nos seus pensamentos, lê-se na janela de um café a expressão «Feliz Natal», indicador de uma época festiva marcada pela união familiar, o que está longe de corresponder à presente situação de Antoine (**Fig. 2**). Por fim, no último momento deste fragmento inicial, a câmara, que nos outros dois planos tinha acompanhado o rapaz de uma posição natural e impercetível, surge agora no interior de um café vazio enquanto capta Antoine do lado de fora deste (**Fig. 3**). É um plano que ilustra com clareza a condição emocional do rapaz pois contrapõe o conforto do interior com um exterior desprotegido e isolado.

A deriva de Antoine continua até à altura em que, no que se poderia considerar um momento clássico do *flâneur* que procura alguma coisa na cidade, encontra algo no seu caminho que cativa o seu olhar e que o impele a agir. O grande plano da sua cara assinala um interesse especial no que se está a desenrolar (**Fig. 4a**), sendo uma situação que

apresenta a importância deste tipo de plano como a melhor forma de manifestar a força de significação psicológica e dramática no filme, e a câmara apresenta-nos, a uma certa distância, as suas ações: primeiro observa a situação – trata-se de um homem a distribuir o leite, deixando as caixas à porta – e depois lida com ela; espera pelo som da carrinha do homem a partir e aproxima-se com cautela (**Fig. 4b**). É este o acontecimento aparentemente banal que leva o protagonista a abandonar definitivamente a deriva e a entrar numa condição de transgressão quando, após andar para trás e para a frente (sendo que a câmara capta agora a sua perspectiva) ao pé das caixas e de virar uma delas para facilitar o seu acesso num processo cuidadoso para não ser apanhado, rouba uma garrafa de leite (**Fig. 5a, b, c**).<sup>14</sup> A sua passada que anteriormente tinha sido indolente torna-se numa corrida associada à fuga e a primeira coisa que faz é saciar a sua sede e fome com a garrafa de leite que roubou. Num impressionante plano de 53 segundos observamo-lo a tragar o leite sofregamente na penumbra, o que nos leva a esquecer o rapaz rebelde e mentiroso e a ter simultaneamente compaixão por um jovem faminto que deambula pelas ruas de uma Paris escura e fria (**Fig. 6**).<sup>15</sup> Assim que termina de beber o leite, a sua obsessão com a infração que cometeu leva-o a tentar apagar todos os traços da mesma pelo que atira a garrafa vazia para os esgotos para se livrar dela.

Continua num passo acelerado sem dúvida que consciente da possibilidade de ser responsabilizado pelo seu ato. É também esta a atitude que caracteriza a relação com a fonte que encontra no seu percurso já que experiencia fisicamente a sua arquitetura como se ignorasse os seus limites: recorre a um “atalho” e ignora as escadas que lhe permitiriam chegar à estrutura de pedra mais facilmente (**Fig. 7**); entra dentro da fonte vazia, espaço usualmente restrito, e escorrega pelas suas bordas (**Fig. 8a**); dirige-se ao centro da fonte e impulsiona o seu corpo para conseguir chegar a uma zona mais elevada (**Fig. 8b, c**). Ou seja, todo o seu comportamento relacionado com a fonte está associado a um esforço físico, a um trabalho do corpo com o espaço que é necessário para que ele possa lavar a face com a água que consegue obter a partir de gelo partido (**Fig. 9**). É uma ação fortemente associada à sua transgressão prévia e até mesmo à noite no seu todo porque representa uma forma de “limpar” os vestígios desta (e obviamente de eliminar os resíduos de leite que possam ainda ser visíveis), deixando-o pronto para um novo dia. A

---

<sup>14</sup> Este processo é pontuado pela sombra de Antoine na parede na medida em que, mesmo quando o rapaz se encontra fora do enquadramento, a sua presença é visível e as suas intenções impossíveis de esconder relativamente ao espetador.

<sup>15</sup> O facto de se tratar de leite e não de outro líquido qualquer ajuda a incrementar a ideia de inocência e de infantilidade que é transmitida pelo seu simbolismo.

câmara acompanha a uma certa distância toda a movimentação do rapaz pela estrutura da fonte até ao ponto em que se aproxima repentinamente para expor o momento significativo em que ele lava a cara.

Depois de uma noite sinalizada por ruas vazias e escuras que termina quando Antoine “lava” os traços da mesma, ele dirige-se para a azáfama da cidade que desperta com o amanhecer, pronto a “esconder-se” e a fundir-se com a multidão (**Fig. 10**).

A deriva noturna de Antoine é um momento particularmente importante pelo facto de representar a atitude do rapaz quando encontra algo na sua deriva que lhe provoca interesse e com a qual lida. Ao recorrer à transgressão fica estigmatizado pela mesma e a partir desse momento todo o seu comportamento vai de encontro a uma tentativa de evitar possíveis consequências.

É importante salientar o uso do plano geral como uma forma de inscrever a cidade no enquadramento principalmente no plano final da sequência que marca o regresso de Antoine ao quotidiano. É através deste plano que se pode observar com clareza a dimensão do espaço da cidade, principalmente quando a sua vastidão é comparada com a presença do protagonista nesse mesmo plano.

A música de fundo que marca todo este episódio, do início ao fim, confere um carácter melancólico muito importante que contribui para um ambiente de introspeção e de intimidade.

### **2.3.2. Sequência dos «Dois amigos na escadaria»**

Esta sequência ocorre depois de Antoine ir com René à casa dele para tirarem algum dinheiro à socapa de um pequeno cofre que pertence à mãe de René. Primeiro, Antoine e René saem da casa do último, prosseguindo com uma corrida pelas ruas e terminando no regresso à mesma casa do início. O segundo plano, que surge como uma espécie de clímax narrativo e técnico desta pequena sequência, caracteriza-se pela representação simples mas evidente da essência de um aspeto fundamental da vida de uma criança, a alegria. O que surge em plano geral é um momento de alegria intensa por parte de Antoine e René que os aproxima do espetador. Até a sua interação com um padre com quem se cruzam enquanto descem em corrida a escadaria que começa na Basílica de Sacré-Cœur se coaduna com a enorme felicidade que os rapazes sentem nesta deriva totalmente aleatória – René chama-lhe “madame” e os dois amigos fogem, deixando o padre a protestar

sozinho, mas esta ação não está carregada de qualquer malícia, sendo apenas um forma de exteriorizarem o seu estado de espírito (**Fig. 12a, b, c**).

Um dos aspetos mais interessantes deste plano é o jogo de domínio quase impercetível que ocorre entre os dois amigos; apesar da sua harmonia em termos de sentimentos, há uma disputa, ainda que completamente isenta de conflito, relativamente à liderança da deriva: Antoine começa a corrida à frente e define uma direção que René contraria quando lhe indica outro caminho, decisão que Antoine acata e que coloca o amigo na dianteira. Assim, há uma espécie de dialética entre os dois rapazes que é apresentada por uma câmara dinâmica e que marca a sua partilha do espaço e a relação que têm com o mesmo. É um momento que não só dramatiza a relação de ambos – vemos Antoine permitir que o amigo se sobreponha a ele e que comece a mediar a deriva e deduz-se uma certa competitividade entre os dois, que está geralmente subentendida na maioria do filme – como põe em evidência o comportamento habitual de qualquer jovem quando efetua uma deriva acompanhada. No entanto, a câmara adota um caráter imparcial já que escolhe não dar prioridade a um ou a outro, mas, pelo contrário, seguir somente o movimento e quem o conduz (**Fig. 12d-g**).

No entanto, o que se observa neste plano é apenas um excerto de uma deriva que se pode depreender ser mais prolongada, sendo que a sequência no seu todo se distingue pelo uso da elipse. É por esta razão que o realizador escolhe inserir este momento de deriva das personagens numa zona emblemática de Paris (Basílica de Sacré-Cœur) ao mesmo tempo que recorre ao plano geral para inscrever a cidade no espaço e atribuir uma profundidade de campo à imagem que apresenta dois níveis: no primeiro encontram-se Antoine e René na escadaria a competirem pela liderança da deriva e no segundo a cidade de Paris com toda a sua imponência.

Quanto aos planos que antecedem e sucedem este momento é possível observar nestes uma inversão (ou espelhamento) no movimento tanto dos personagens como da câmara: numa panorâmica da esquerda para a direita, Antoine sai de casa seguido de René e é nesta mesma ordem que os dois regressam a casa numa panorâmica da direita para a esquerda (**Fig. 11 e 13**). De certa forma, é o possível considerar estes planos através da ideia de suspensão no tempo que é auxiliada pela elipse; como a sequência é tão marcante ainda que ocorra num tão curto espaço de tempo, parece que o filme faz uma pausa no tempo narrativo, permitindo aos rapazes desempenharem sem responsabilidades acrescidas o simples papel de adolescentes.

Por fim, a música de fundo é um elemento muito importante porque delimita a sequência e acompanha o ritmo da passada dos dois amigos, conferindo à sua corrida uma outra rapidez e um sentimento de excitação.

### 3. A deriva e o presságio da morte – «Cléo de 5 à 7» (1962) de Agnès Varda

«Cléo de 5 à 7», sendo o título português o extenso *Duas Horas da Vida de Uma Mulher*, (1962) foi realizado por Agnès Varda, uma das precursoras da *Nouvelle Vague*, e é um filme que deixou a sua marca não só pela sua cinematografia como também por ser uma referência ao modo de representação da mulher no cinema.<sup>16</sup>

Nas palavras da própria realizadora, a um primeiro nível, «Cléo de 5 à 7» retrata a história de “uma cantora que atravessa Paris, afetada por um receio de cancro, acompanhada frequentemente pela sua governanta fatalista” (Varda, 1994: 48). É claro que o filme acaba por ser muito mais do que isso mas antes de se entrar em detalhes é importante relatar superficialmente os eventos que o marcam.<sup>17</sup>

«Cléo de 5 à 7» começa a cores com a leitura das cartas de *tarot*, momento em que a protagonista é apresentada. Ficamos a saber não só sobre as suas relações mas também que está doente. Assim que a leitura das cartas termina o filme passa para o definitivo preto e branco.<sup>18</sup> A cena inicial do filme, que não tem qualquer tipo de identificação, pode ser associada a uma espécie de prólogo que “providencia uma leitura precisa da situação de Cléo e da resolução que o resto do filme revelará” (Ungar, 2008: 42), pois para além de se confirmar a sua doença – num aparte, depois de Cléo sair, a cartomante confirma ao marido que se trata de cancro e que “ela está perdida” –, é dada a indicação de que Cléo passará por uma “transformação profunda de todo o seu ser”.

Claramente afetada pelas palavras da vidente, Cléo vai ter com Angèle, a sua assistente/acompanhante, ao café Çà va, Çà vient onde chora desesperada as mágoas de

---

<sup>16</sup> Steven Ungar explica mesmo que os filmes de Varda “subvertem consistentemente os modelos patriarcais e cinemáticos de género ao tornar a centralidade das personagens femininas na realidade primária dos seus filmes” (Ungar, 2008: 95).

<sup>17</sup> É importante registar que «Cléo de 5 à 7» está dividido em treze capítulos de diferentes durações anunciados através de legendas que apresentam um título, usualmente o nome de uma personagem, e um período de tempo. Para posterior referência, essas legendas farão parte desta descrição do filme.

<sup>18</sup> A opção da cor não é uma questão deixada ao acaso, como explica Agnès Varda: “A sequência de abertura a cores corresponde exatamente com o jogo de cartas de *tarot*. Eu queria fazer a distinção entre a vida simbolizada e ilustrada pelas cartas, e a vida real de Cléo [...]. No filme, realidade é a preto e branco, a imaginação a cores” (Varda, 1962: 34). Assim, a realizadora pretende deixar bem claro que a sequência inicial não pode ser considerada literalmente, estando ligada a um mundo simbólico.

uma morte certa. Contudo, Angèle não leva a sério os “histerismos” de Cléo e consola-a com condescendência como se tratasse de uma criança (Capítulo I e II).

Depois de saírem para a rua, sendo que Cléo já está mais calma, deparam-se com uma loja de chapéus na qual a cantora se demora a escolher um objeto do seu agrado, admirando-se constantemente ao espelho. Angèle critica severamente Cléo quando esta pretende levar consigo o chapéu que escolheu visto que não se deve usar coisas novas às terças; é uma situação que põe em evidência a faceta supersticiosa da acompanhante (Capítulo II e III). Já a caminho de casa num táxi Cléo é atormentada por imagens que fazem ressaltar a lembrança da doença, despoletando sentimentos de medo e ansiedade, tal como acontece com a montra de máscaras africanas ou com o grupo de estudantes disfarçados que, na brincadeira, abordam o carro aos gritos (Capítulo III e IV).

Chegada a casa – um estúdio amplo e luminoso –, a cantora troca o vestido por um robe e deita-se na cama com uma botija de água quente. Aguarda a chegada de convidados e quando tocam à porta, Angèle aconselha-a a não falar da doença, explicando que os homens não gostam disso (Capítulo IV). Quem chega é José, o seu presumível amante que começa logo com galanteios e que ela recebe num ambiente dramaticamente romântico. Ele repara na botija de água quente e pergunta se há algo de errado, desconsiderando de imediato essa possibilidade pois, como o próprio menciona, “a sua beleza é a sua saúde”. Entretanto, José lamenta a azáfama da vida de ambos e usa os compromissos como pretexto para uma despedida fugaz (Capítulo V).

Depois de partir, Cléo fala com Angèle sobre a falta de atenção por parte de José e sobre a doença mas a conversa é interrompida quando chegam Bob e Maurice, o compositor e o letrista de Cléo. Também eles tratam o mal-estar da cantora como um capricho e brincam com ela para a animar (Capítulo V e VI). Durante o ensaio, Cléo canta a música “Sans Toi”, uma melodia que a deixa particularmente emocionada, suscitando nela uma raiva que dirige aos que estão à sua volta: diz que a tornam caprichosa e que só se querem aproveitar dela. Vestindo-se de preto, retirando a sua peruca e colocando o chapéu novo contra o aviso supersticioso de Angèle, Cléo sai à rua sozinha, num momento que marca o início da transformação anunciada pela cartomante (Capítulo VII).

É no café Le Dôme que Cléo ouve ser mencionado o nome de Dorothée, uma amiga sua que ela acaba por ir visitar a uma aula de escultura onde a mesma pousa nua. Há uma boa amizade entre as duas, visto que conversam e riem livremente enquanto andam pela

cidade de carro. Quando Cléo confessa a sua doença grave, a amiga responde com compaixão, numa atitude visivelmente distinta dos outros a quem ela falara da doença (Capítulo IX a XI). Eventualmente as duas seguem caminhos diferentes e Cléo acaba por ir ter ao Parque Montsouris, sendo nesse mesmo local que conhece Antoine, alguém que a princípio considera inoportuno mas com quem acaba por simpatizar (Capítulo XII).

Antoine é um soldado que está de licença mas que tem de partir nessa mesma noite. Cléo começa a sentir-se mais à vontade perto dele e no decorrer da conversa descobre-se que o seu verdadeiro nome é de facto Florence, nome que Antoine diz preferir pela sua delicadeza por oposição a Cléo (de Cleópatra). Ela confessa-lhe também que espera preocupada pelo resultado de uns exames médicos e a forte cumplicidade entre os dois leva Antoine a acompanhá-la ao hospital (Capítulo XII e XIII).

Quando chegam, Cléo é informada de que o médico não está; ela acaba por alterar a sua decisão de esperar por ele quando o soldado avisa que parte em breve. Prestes a irem embora para aproveitarem o tempo que lhes resta juntos, surge finalmente o médico que explica a situação de Cléo: apesar de estar doente, dois meses de tratamento devem resolver o problema. Depois de ouvir isto, ela diz que pensa já não ter medo, que pensa estar feliz. No final ouvem-se as badaladas do sino que dão por finalizada a jornada de Cléo (Capítulo XIII).<sup>19</sup>

\*

Para compreendermos melhor a personagem de Cléo deve-se primeiro esclarecer que o filme está dividido em duas partes com um período de tempo simétrico, sendo que “as proposições da primeira parte são revertidas na segunda” (Forbes, 2002: 83). Isto significa que a protagonista é sujeita a uma transformação – precisamente a meio do filme – que resulta na mutação da sua conceção de vida e no modo como se comporta. Desta forma, é essencial criar um quadro que permita dar a conhecer as características de Cléo antes e depois da mudança.

Agnès Varda começa por apresentar Cléo como alguém “completamente estranho à ideia de morte, representando pelo contrário a beleza, a saúde e a feminidade indefesa” (Varda, 1962: 33). Elizabeth M. Anthony acrescenta que “Cléo é caprichosa, supersticiosa, e

---

<sup>19</sup> Segundo Jim Morrissey, o final do filme é algo ambíguo porque “não sabemos para onde irá Cléo a partir dali; [...] Varda só nos dá um fragmento de Cléo – desde as 5 às 7” (Morrissey, 2008: 109). Contudo, o filme estabelece claramente que o que importa é o percurso de Cléo, o meio, e não o fim.

claramente narcisista” (Anthony, 1998: 91). Tendo esta noção em mente, torna-se fundamental considerar o papel do “espelho” no filme. Por várias vezes, principalmente na primeira parte, Cléo olha-se ou é refletida por espelhos, o que incute nela um estatuto de “objeto”. Assim, “ela olha para si mesma como que para confirmar o que os outros veem” e o olhar dos homens por quem passa “molda a sua passividade e o seu amor-próprio aparente” (ibid). A própria Cléo afirma, ao olhar-se ao espelho, “Enquanto eu for bonita, estou ainda mais viva que os outros”.<sup>20</sup>

Deste modo, é através de uma espécie de “máscara” que a cantora lida com a possível doença, pois esta permite-lhe “enganar-se e reconfortar-se de que está saudável”. É por essa razão que, apesar de se sentir ansiosa pela sua situação, encontra uma fuga no “mundo de belos objetos, onde comodidades fetiche conseguem substituir sentimentos e pessoas” (Mouton, 2008: 4-6). É o caso da cena da loja de chapéus em que Cléo experimenta demoradamente quase todos os exemplares, admirando ao espelho o facto de tudo lhe servir.<sup>21</sup> Este é mais um exemplo de puro narcisismo através do qual Cléo reforça a sua posição de objeto.

Contudo, a atitude da protagonista é cultivada tanto pelo ambiente em que vive como pelas pessoas que a rodeiam. Janice Mouton diz que o “espaço doméstico que ela habita replica e complementa o seu disfarce de feminidade. A alta, loira, bela Cléo sente-se em casa no seu alto, luminoso, belo quarto branco” (ibid). É portanto um espaço com as condições ideais para se tornar no seu palco no qual recebe José com grande teatralidade e os músicos com quem trabalha. Todos eles concebem Cléo como uma mulher caprichosa que procura constantemente atenção e tratam-na com condescendência; daí que nenhum deles leve a sério a sua doença. Também Angèle se insere nesta categoria pois vê em Cléo uma criança de quem tem de tomar conta. No caso de Angèle, esta não só trata a doença com indiferença como também fomenta a ansiedade e o medo da sua madame através de um comportamento extremamente supersticioso.

É a meio do filme (capítulo VII) que se dá início à transformação de Cléo de “mulher-enquanto-espetáculo para a mulher que vê” (Anthony, 1998: 88). Anthony relata este acontecimento da seguinte forma:

---

<sup>20</sup> Ocorre no Capítulo I.

<sup>21</sup> Ocorre no Capítulo II e III.

Em *Cléo de 5 à 7* a heroína de Varda desempenha dois papéis diferentes. Inicialmente, ela assume-se como “Cléo” ou “Cleópatra.” A meio do filme, ela muda o seu vestido, a sua atitude, e até a sua “aparência” e representa um papel alternativo. O facto da personalidade de Cléo se submeter a uma mudança significativa não é surpresa para o espetador, pois durante o “prólogo” do filme, a vidente anuncia a sua iminente transformação (ibid: 89).

De facto, Cléo “despe-se” do papel que assumiu perante os outros, iniciando um percurso que parte de “uma posição de disfarce e de uma não-identidade para uma subjetividade” (Mouton, 2001: 5). E é precisamente durante o processo de desenvolvimento dessa subjetividade que Cléo começa a explorar a sua crescente curiosidade. Esta disposição é assistida pelas pessoas que ela encontra pelo caminho e que mostram uma atitude mais aberta e um espírito mais livre que as pessoas que a acompanharam na primeira parte do filme. Consequentemente, é em Dorothée e Antoine que a protagonista encontra alguém disposto a ouvi-la e a compreende-la mas também a ensinar-lhe novas formas de ver o mundo e de pensar sobre ele. Neste sentido, Mouton faz uma descrição muito interessante de Dorothée:

Como uma modelo de artistas, Dorothée é por definição um objeto do olhar, mas ainda assim ela é um objeto diferente [...]. Não só Dorothée mostra a Cléo que há outras atitudes a serem tomadas em relação ao corpo, como também lhe ensina bastante sobre a arte de olhar a cidade (ibid).

E se Dorothée surge como um modelo a seguir por oposição à atitude supersticiosa e superior de Angèle, Antoine traz uma honestidade e noção do “real” que contrasta com a atmosfera exageradamente melodramática da relação de Cléo com José ou até mesmo com a atitude sarcástica de Bob, o músico. O facto de Antoine ser um estranho só vem legitimar ainda mais a mudança de Cléo, já que é com ele que ela afasta o seu egoísmo e estabelece um contacto verdadeiro, contando-lhe sobre as suas preocupações e os seus medos mas também sobre os seus gostos e opiniões. Além do mais, é o encontro com o soldado que incentiva Cléo a retirar a sua “máscara” quando a mesma admite que o seu nome original é Florence.

Já quando se dirige de autocarro para o hospital com Antoine, dão-se vários momentos que instituem de forma vincada Cléo como alguém interessado e atento ao que a rodeia.<sup>22</sup> As paisagens deixam de ser um *background* para se tornarem num “espetáculo da vida quotidiana que Cléo observa com uma atenção ausente do seu movimento anterior pela cidade” (Ungar: 2008: 84). Uma dos momentos que Varda faz questão de destacar refere-

---

<sup>22</sup> Ocorre no Capítulo XIII.

se ao transporte de um recém-nascido numa incubadora, símbolo de uma “nova vida.” Por fim, durante a viagem de autocarro para o hospital, a própria Cléo profere uma frase que representa com clareza a sua nova forma de pensar: “Hoje tudo me fascina. A cara das outras pessoas e a minha ao lado delas”.

Penso ser pertinente isolar dois momentos-chave que demonstram nitidamente duas Cléos distintas. Quando está no café *Ça va, Ça vient* com Angèle, Cléo chora perante a sua reflexão no espelho fragmentado e abstrai-se das conversas. Já no café *Le Domê*, sozinha, senta-se a observar tudo e a escutar as conversas; mas o mais surpreendente é que, pela primeira vez, encontra-se perto de uma coluna composta por fragmentos espelhados para os quais não sente necessidade de olhar à procura do seu reflexo. “Ao tornar-se parte do ambiente do café, ela cessa de ser o espetáculo em exibição, para ela e para os outros” (Mouton, 2001: 10).

### 3.1. A deriva de Cléo Victoire

A partir do momento em que «Cléo de 5 à 7» estreou, surgiram inúmeras discussões sobre as temáticas apresentadas no filme. Uma destas querelas sustentou-se na legitimidade da atribuição do estatuto de *flâneuse*, a versão feminina de *flâneur*, à personagem de Cléo e à própria confirmação da presença de *flânerie* no filme de Agnès Varda.

Se por um lado a caminhada pela cidade levava Cléo a ser associada ao “*flâneur* baudelairiano”, por outro considerava-se impossível a existência da figura da mulher *flâneur* no século XIX devido às “divisões sexuais” do espaço, sendo que o espaço público era exclusivamente do domínio masculino e o doméstico estaria reservado para o feminino. Além de que, salvo raras exceções, todas as mulheres que saíssem sozinhas à rua seriam imediatamente afetadas por conotações de prostituição.<sup>23</sup>

Tendo em vista a resolução da problemática relativamente à definição do itinerário de Cléo, alguns autores sugerem noções alternativas: Jill Forbes propõe a próprio termo

---

<sup>23</sup> A tese que defende a personagem como uma *flâneuse* é encabeçada por Sandy Flitterman-Lewis (ver: Flitterman-Lewis, Sandy. *To Desire Differently: Feminism and the French Cinema*. Urbana: University of Illinois Press, 1990); ao passo que a vertente que se opõe esta ideia é liderada por Janet Wolff (ver: Wolff, Janet. ‘The Invisible *Flâneuse*: Women and the Literature of Modernity’. *Theory, Culture and Society* 2, nº 3, 1985). Existem vários autores que discutiram o tema, mas estes dois nomes representam as perspetivas que acabaram por ser consideradas mais influentes.

*derive* ou *drift*<sup>24</sup> já que neste filme “*la derive* é aparentemente praticada por uma mulher que, de facto, parece seguir os seus impulsos psicogeográficos, e que encontra arte nas ruas de uma forma extremamente determinada” (Forbes, 2002: 88-89). Já Steven Ungar, ao invés de *flâneur* (ou *flâneuse*), propõe o termo *baladeur* (ou *baladeuse*), derivado “do verbo *balader* que representa um maior grau de movimento aleatório que o verbo habitual, *se promener* [dar um passeio]” (Ungar, 2008: 93).

Contudo, se há uma certeza é que o filme de Varda apresenta traços de *flânerie*, sendo o próprio Ungar quem descreve alguns dos momentos que comportam uma interseção entre as ações de Cléo e as de um *flâneur*:

Cléo inicialmente anda sozinha através de Paris para matar o tempo, mas rapidamente começa a observar o que a rodeia com um novo olhar. Quando questionada por Dorothee se conhece o Parque Montsouris, Cléo vai lá por curiosidade, para ver algo de novo e para vê-lo de forma diferente. Ela chega mesmo a trocar o táxi pela caminhada a pé para experimentar uma liberdade de descoberta a que não está habituada (ibid: 91).

A meu ver, pode-se considerar que, inicialmente, Cléo se apresenta de facto como uma personagem totalmente afastada de qualquer noção de *flânerie*. No entanto, através do momento de transformação que se dá a meio do filme, a cantora passa do estatuto de objeto do olhar para o de sujeito do olhar, começando a evidenciar traços particulares do *flâneur*.

Se inicialmente se pode associar Cléo à figura observada em “À une passante”, o soneto em que Charles Baudelaire descreve o vislumbre de uma mulher que o deixa em delírio,<sup>25</sup> depois da transformação, pode-se sugerir uma verossimilhança entre a sua cena no café Le Dôme e a que se desenrola em “The Man of the Crowd”, na qual “por trás da vidraça de um café, um convalescente, contemplando com prazer a multidão, mistura-se, em pensamento, a todos os pensamentos que se agitam à sua volta” (Baudelaire, 1941: 21).<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Forbes define a *derive* como uma suposta “desorientação libertadora que é alcançada através de uma espécie de abertura às maravilhas ocultas do espetáculo urbano, um nomadismo urbano que captura a paisagem citadina moderna e transforma-a numa zona desobstruída” (Forbes, 2002: 88).

<sup>25</sup> Ver Apêndice III onde se encontra o texto original assim como a sua tradução em português.

<sup>26</sup> A descrição feita por Charles Baudelaire em “O Pintor da Vida Moderna” sobre uma passagem do conto de Edgar Allan Poe é extremamente rica em pormenor e exprime a paixão com que o poeta francês o analisou, o que justifica o facto de o ter usado como um exemplo fundamental para descrever o homem moderno (elemento-base para a construção da noção do *flâneur*). É por esta razão que escolho usar a paráfrase sucinta mas explícita de Baudelaire ao invés do texto original.

Talvez se pudesse considerar que as características de *flâneuse* surgem anteriormente no filme se for estabelecida uma associação entre a protagonista e o consumismo, como é o caso da cena na loja de chapéus.<sup>27</sup> No entanto, Janice Mouton contraria esta ideia com veemência dizendo que o fetiche por comodidades é “perigoso e uma perversão generalizada associada ao consumo na sociedade moderna”. Ela menciona também que Varda tinha conhecimento deste perigo e que, por isso, “Cléo enquanto mulher fetiche vai às compras ao passo que Cléo enquanto flâneuse percorre as ruas” (Mouton, 2001: 8).

Deste modo, a deriva em «Cléo de 5 à 7» é um processo que evolui e que vai permitindo uma aproximação gradual de Cléo à *flânerie* pois, a partir do momento em que sai de casa sozinha, inicia um percurso praticamente impulsivo e sem um destino final, apesar das ocasionais pausas. Este está marcado por um crescente interesse nas pessoas que a rodeiam e nos lugares por onde passa.

Num pequeno aparte gostaria de salientar que o impedimento mais evidente para uma ligação imediata entre a deriva de Cléo e a *flânerie* refere-se à atitude do homem perante a mulher que caminha na rua: tal como um predador que segue a sua presa, também várias das personagens masculinas que são aleatoriamente figuradas no filme fixam o seu olhar em Cléo. Esta situação impossibilita qualquer tentativa de confirmação do estatuto de *flâneuse* porque Cléo é repetida e involuntariamente colocada na posição de objeto, posição esta que representa o espectro diametralmente oposto ao *flâneur* (e apesar de ser inconsequente na relação direta com a vida da protagonista, já que os únicos homens que reconhece enquanto tal são José, os músicos e Antoine, a verdade é que também estes lhe conferem, até um certo ponto, o estatuto de objeto).

### 3.2. A cidade

“«Cléo de 5 à 7» é quanto a mim um filme tanto sobre Paris quanto sobre uma mulher,” afirma assertivamente Jill Forbes. Na sua perspetiva, o itinerário encetado pela

---

<sup>27</sup> Foi Anne Friedberg quem primeiro abordou o assunto desta forma: “O flâneur torna-se um protótipo fácil para o consumidor, [...]. Mas Baudelaire não considerou o poder do olhar (*gaze*) da mulher em relação à montra da loja – um olhar imbuído de poder de escolha e de incorporação através da compra. Foi como consumidora que a flâneuse nasceu”. Ver: Friedberg, Anne. *Window Shopping: cinema and the postmodern*. Berkeley: University of California Press, 1993, p. 34).

protagonista é “um compêndio da *topoi* literária e artística de Paris” (Forbes, 2002: 88).<sup>28</sup> Ou seja, durante o seu percurso urbano Cléo vai encontrando exemplos de todas as formas de expressão artística, quer seja numa aula de escultura ou na decoração e nas conversas que decorrem no café.

Para além disso, há um lado documental e etnográfico exposto em várias sequências do filme que é apresentado através da representação fidedigna dos espaços, das pessoas e dos detalhes que marcam o momento e a época, como é o caso da arquitetura urbana, das roupas e das atividades culturais.<sup>29</sup> Ungar fala separadamente de dois momentos que, mencionados em conjunto, fundamentam a faceta documental do filme; um deles é o relato do noticiário que é transmitido no táxi – e que se trata de um programa de rádio verdadeiro –; o outro, o passeio que Cléo e Dorothee fazem de carro pelas estradas da cidade.<sup>30</sup> No primeiro momento, não só “estes itens noticiosos documentam a vida quotidiana e o momento histórico”, como a sua seriedade põe em evidência a preocupação de Cléo como “hipersensível e alienada” (Ungar, 2008: 36). Já no outro momento, “em termos visuais, a geografia parisiense volta a dominar o capítulo” quando, ao passarem por Montparnasse, Cléo e Dorothee se veem rodeadas de “ruas conhecidas e de pontos de referência no *background*” (ibid: 72).

Mas a cidade não surge somente como pano de fundo do filme visto que deixa transparecer o seu significado através da própria protagonista. Agnès Varda vê Paris como uma cidade “ligada a sentimentos de medo e angústia” e a sua intenção inicial foi a de encontrar “um assunto que lide com o medo em Paris” (Varda, 1962: 33). Deste modo, a doença de Cléo torna-se determinante para a sua deriva e para o modo como vê a cidade: os vários marcos de presságio que vão surgindo ao longo da sua jornada pelo espaço urbano – a montra de máscaras africanas ou a janela partida, por exemplo – podem representar sinais de prenúncio de morte para si, mas para os outros, cuja visão está livre desta perspetiva “doente”, são elementos triviais sem um significado secundário.

---

<sup>28</sup> *Topoi*, o plural da palavra grega *topos*, remete para tópicos ou temas convencionais da literatura ou da retórica (Ver o dicionário Merriam-Webster online. Disponível na Internet <URL: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/topos>>).

<sup>29</sup> Steven Ungar explica esta característica do filme ao dizer que “a exposição da cidade através dos detalhes da vida quotidiana contribui para elementos de etnografia filmada condicentes com as referências de Varda a *Cléo* como um documentário subjetivo” (Ungar, 2008: 98).

<sup>30</sup> Ocorrem no Capítulo IV e IX, respetivamente.

Varda explica que “a ideia de morte ataca fisicamente a beleza de Cléo e este choque permite uma evolução na sua mente” (Varda, 1962: 34). Pode-se, portanto, considerar que são os presságios que estimulam constantemente o choque que não só impulsiona em Cléo a “transformação profunda de todo o seu ser” como caracteriza a deriva e o processo de observação que esta implica. Por outras palavras, “para Cléo, a euforia do novo é temperada pelo medo do desconhecido e pelo medo de transgressão” (Mouton, 2001: 12) e é neste estado de espírito que a protagonista percorre as ruas.<sup>31</sup>

Aos estímulos provocados pela doença juntam-se os que pertencem à natureza da cidade. Neste sentido, evoca-se mais uma vez o nome de Georg Simmel para recorrer ao registo que o mesmo faz da importância dos sentidos na metrópole.<sup>32</sup> Estando inserido num “caleidoscópio” de imagens que compõem a cidade, é principalmente através da visão que o homem (ou mulher) moderno confronta a grande quantidade de estímulos desencadeados na mesma. Acontece com frequência a protagonista entrar em contacto com carros, pessoas e até espetáculos de atração que se baseiam na cativação do olhar. A este aspeto junta-se o destaque que se dá aos espelhos durante o filme, objeto que amplifica a importância da visão.

São estas as proposições que vão de encontro à conexão de Cléo com a cidade tal como é descrita por Mouton:

*Cléo de 5 à 7* mostra a transformação da sua protagonista como algo enraizado no seu envolvimento direto com a cidade – andar na cidade, olhar para a cidade, e começar a conhecer a cidade – e retrata Paris como uma presença que dá resposta a e que estrutura a sua atividade flânerística (Mouton, 2001: 14).

---

<sup>31</sup> Quando Cléo muda de roupa escolhe um vestido preto. Segundo Varda, na sua entrevista com Mark Shivas, o branco é uma cor que associa à morte, o que se coaduna com o primeiro vestido e até com o quarto de Cléo. Neste sentido, o facto de se vestir de preto pode representar em Cléo um símbolo da sua intenção de lutar contra o seu medo pela morte (Varda, 1962: 34).

<sup>32</sup> A intensificação dos estímulos existentes na cidade modela a perceção do indivíduo e o modo como este assimila o espaço em redor. Simmel afirma que há um maior gasto de energia na “condensação rápida de imagens em mudança, nas diferenças pronunciadas dentro do que é alcançado por um único olhar, e no carácter inesperado dos estímulos violentos. Do mesmo modo que a metrópole cria estas condições psicológicas [...] esta cria nas fundações sensoriais da vida mental [...] um contraste profundo com o ritmo mais lento, mais habitual, mais fluído da fase mental e sensorial dos pequenos povoados e da existência rural” (Simmel, 1971: 325).

### 3.3. Análise de sequências

Isto é o cinema. Imagens, som, entre outros, são o que usamos para construir uma forma que é o cinema, que supostamente produz efeitos, não só nos nossos olhos e ouvidos, mas na nossa sala de cinema “mental” que já contém em si a imagem e o som. [...] Eu lido com os efeitos, com a percepção, e os efeitos subsidiários do meu trabalho enquanto propostas [...] para que se possa alcançar coisas que sempre se quiseram sentir e que talvez não se sabiam expressar, imaginar, ver, observar, etc. (Varda, 1986-87: 7).

Com esta apresentação de Agnès Varda sobre o significado que o cinema tem para si, ela tenta distanciar o seu trabalho em relação aos filmes orientados pelo guião e pelos aspetos de produção. Através do cinema, o que Varda pretende realmente é lidar com a percepção do espetador, jogando com o seu próprio “banco mental” de imagens e de sons através do que ela própria denominou como *cinécriture* – a escrita cinematográfica. É também isso que acontece em «Cléo de 5 à 7» enquanto se acompanha a deriva da cantora.

Antes de se dissecar a questão da deriva à luz da realização, é importante não deixar de mencionar que a realizadora estabeleceu um padrão no seu filme através do qual o nome da personagem que aparece na legenda de abertura de cada capítulo dita o estilo do mesmo. Mas nada melhor do que as palavras de Varda para explicar este aspeto do filme:

Os diferentes capítulos são encabeçados pelos nomes das pessoas porque cada nome indica uma atitude. Por exemplo, os capítulos de Cléo têm o seu ponto de vista: ela considera-se bonita, tocante, sedutora, etc. Estas sequências são frequentemente filmadas com lentes de longo alcance focal e com um movimento de câmara voluptuoso. [...] (Varda, 1962: 34).

Como se pode reparar pela explicação, esta escolha estilística vem também afetar a representação da deriva de Cléo já que é a sua atitude que define a realização, e como já foi falado anteriormente, a sua atitude vai mudando ao longo do seu percurso. Durante a primeira parte do filme, quando Cléo assume o papel de objeto do olhar, a própria câmara estabelece essa posição visto que a protagonista aparece em quase todos os planos, principalmente quando é admirada por outros ou quando a sua imagem é refletida. Já a meio do filme, quando Cléo muda de aparência e decide sair sozinha, “ela começa a afastar-se da sua introspeção e a olhar para as outras pessoas” (ibid). A câmara adapta-se à transformação de Cléo e, ao invés de a captar a ela, começa a filmar a partir do seu ponto de vista. Assim, Varda faz com que “a técnica do seu filme siga a mesma evolução que a mente da Cléo: depois de ser egoísta e preciosa ela ganha uma certa simplicidade

indagadora” (ibid). Mouton acrescenta que também a banda sonora acompanha esta mudança:

Anteriormente Cléo andava (isto é, os seus saltos altos clicavam) ao ritmo de uma das suas canções que passava em pensamento; agora os seus passos tornam-se parte da mistura rica de som ambiente que complementa as paisagens que a rodeiam (Mouton, 2001: 11).

A escolha cuidada e precisa dos locais de filmagem não só permitiu ao filme ser aplaudido pelo seu “realismo documental” como ajudou a cimentar a figuração da deriva. Os locais de Paris seleccionados por Varda “expressam um carácter rico que convida à *flânerie*” (ibid: 9) quer seja a atribulada rua de Rivoli ou o café Le Dôme na Avenida de Montparnasse por onde passam todos os parisienses.

Se for considerado de uma forma geral, o modo como a deriva é filmada em «Cléo de 5 à 7» é bastante diversificado. Uma das principais técnicas usadas, tal como não poderia deixar de ser num filme dedicado ao movimento, é o *travelling* em plano geral que permite manter o contato visual com as personagens ao mesmo tempo que o espetador tem a possibilidade de absorver visualmente a vida da e na cidade. O plano geral surge ocasionalmente, inscrevendo a protagonista no seu espaço e permitindo ao espetador compreender o que se passa em seu redor. Por vezes, Varda opta pelo grande plano ou plano médio quando pretende exhibir a reação de Cléo, algo que se dá com frequência quando alterna com o ponto de vista da protagonista. Há também uma tendência para o plano picado, levando a uma conceção de inferioridade do espaço ou das personagens.

Um aspeto da realização que me pareceu suficientemente importante para ser falado de forma mais detalhada remete para a questão do tempo que, acima de tudo, foi trabalhado com grande interesse e rigor pela realizadora na medida em que explora a contradição entre tempo objetivo e tempo subjetivo:

Tempo objetivo, ou seja, tempo mensurável, é indicado pela duração real e pela geografia da história. Por outras palavras – as viagens, o número de passos dados, as distâncias, etc., são reais. Por outro lado, Cléo experiencia a duração do tempo de uma forma inteiramente subjetiva, dependendo de estar com medo ou não, de estar só ou não, etc. Eu considerei que o retrato de Cléo estaria claramente definido por esta visão subjetiva-objetiva dupla (Varda, 1962: 33).

Isto significa que, por um lado, Varda pretende estabelecer com exatidão o tempo cronológico, daí a constante presença de relógios ou de taxímetros. E não só se é lembrado das horas de forma contínua como se vem a ter conhecimento tratar-se do dia 21 de Junho, terça-feira. Mas, apesar de tudo, “duas horas diegéticas são comprimidas em

noventa minutos, ao passo que os relógios que se podem ver nas ruas têm uma hora que difere em relação à da diegese” (Forbes, 2002: 85).

Por outro lado, é o tempo subjetivo que caracteriza a deriva de Cléo pois este varia consoante o estado da protagonista: enquanto Cléo escolhe os chapéus na loja ou quando está a passar pelas ruas de Paris com Dorothée, sente-se a efemeridade do tempo; mas quando fala da sua ansiedade em relação à sua saúde parece faltar uma eternidade para que possa obter o resultado dos seus exames médicos. Quando Antoine a informa de que aquele é o maior dia do ano (o solstício), Cléo responde com ironia que de facto é o dia mais longo, confirmando a sua perceção do tempo quando associado à sua doença.

\*

As sequências que escolhi analisar são contínuas no tempo mas decidi separá-las porque, apesar de estarem ambas relacionadas com a deriva, ganham maior valor analítico se forem consideradas separadamente visto existirem vários elementos de relevo em cada uma que serão explorados com maior detalhe através deste critério. A primeira sequência remete para uma demonstração de como se processa o início de uma deriva e a atitude que marca o aparecimento da curiosidade típica do *flâneur* e, a segunda, para o comportamento de uma pessoa que demonstra traços associados à *flânerie* quando interage com um microcosmos da multidão – neste caso, um café.

### 3.3.1. Sequência do «Engolidor de sapos» (Capítulo VII)

Neste segmento do filme Cléo sai à rua vestida de preto e sem peruca, num aparente estado de torpor, depois de um desabafo emocional que tivera no seu apartamento perante Angèle, Bob e Maurice. A música instrumental de “Sans Toi”, título da música que ela cantara antes de sair de casa, complementa esta ideia de torpor já que auxilia ao sentimento de alheamento que parece estar presente na protagonista: o seu corpo percorre a rua e avança decidido mas a sua mente parece não o acompanhar por completo (**Fig. 14**). Ainda neste primeiro plano, um pormenor que pode passar despercebido mas que surge num interessante contraste entre o duplo movimento de Cléo juntamente com o *travelling* da câmara e as figuras estáticas que completam o *background* refere-se aos homens que, à entrada de um edifício, fixam o seu olhar em Cléo, colocando em evidência a tensão entre objeto e sujeito presente ao longo do filme (que passa despercebida pela protagonista) (**Fig. 15**); o ponto a salientar é que a sua vida começou a mudar mas é uma

mudança muito interiorizada que não afeta o modo como é vista pelos outros, sobretudo por membros do sexo masculino.

Mas retomando a caminhada alheada de Cléo, esta é interrompida e a mesma “desperta” quando um bando de pássaros esvoaça à sua volta e o seu olhar é atraído para uma loja cujo nome é «Bonne Santé» (Boa Saúde), alusão bastante clara à doença que pesa sobre Cléo já que é uma expressão que contrasta por completo com o que ela sente. Logo de seguida, Cléo dirige-se à sua imagem que está refletida num espelho pendurado no exterior de um restaurante. Este momento corresponde a um único plano que se pode dividir em três partes: esvoaçar dos pombos (**Fig. 16a**) – «Bonne Santé» (**Fig. 16b**) – espelho (**Fig. 16c**). A câmara inicia o plano com uma espera indicativa de uma certa omnisciência pois há conhecimento prévio de que o esvoaçar dos pombos (causa) resultará na observação do nome da loja (efeito), situação que caracteriza pela primeira vez a deriva de Cléo como um percurso condicionado pela iminência da morte.

Esta fixação da atenção da protagonista que é apresentada através de uma panorâmica ascendente, prossegue com o seu movimento, sendo que agora desce para uma perspetiva frontal e fixa-se num espelho, objeto que surge por várias vezes ao longo do filme e que, à semelhança da representatividade simbólica do nome da loja, evidencia o confronto entre mal-estar interior e a aparência como indício de saúde. Falando consigo própria num tom de comiseração, critica a sua “cara de boneca” imutável e o seu “chapéu ridículo”; queixa-se do facto de só conseguir olhar para si mesma o que rapidamente contraria quando segue o chamamento do engolidor de sapos para o seu espetáculo (**Fig. 17**). O que a cena do espelho comprova é que, embora tenha tido um momento de libertação que a leva a abandonar o apartamento e a sair para a rua sozinha, Cléo ainda depende muito da sua imagem, o que a leva a fazer uma meditação sobre a discrepância da mesma em relação ao que está a sentir interiormente. No entanto, também se pode observar que a sua atenção começa a expandir-se para além de si mesma quando se sente compelida a observar um espetáculo de atrações, situação que pode ser relacionada com uma curiosidade própria do *flâneur*.

A demonstração do engolidor de sapos é simultaneamente bizarra e fascinante: os olhos detêm-se ainda que haja horror e enjoamento perante a cena, tal como acontece com Cléo (**Fig. 18 e 21**). Este momento remete para uma afirmação da imagem como meio de transmissão de significados acrescidos (isto é, para além dos inicialmente assimilados) e de uma diversidade de emoções, contribuindo, ao mesmo tempo, para a construção de

uma percepção sobre a cidade de Paris. Pode também ser associado a um presságio de morte porque, apesar de presumidamente os sapos não morrerem, a verdade é que são engolidos contra a sua vontade tal como a doença vai “engolindo” Cléo aos poucos. Quando os sapos são expelidos, ela prossegue imediatamente o seu itinerário e a câmara, que durante a atuação contribuíra para a claustrofobia da cena – numa alternância entre planos médios e grandes planos ou planos aproximados de peito (**Fig. 19 e 20**) –, distancia-se da protagonista e fixa-se num ângulo picado, permitindo-lhe respirar e dando-lhe maior liberdade (**Fig. 22a, b**). As ruas estão “vivas” com grande movimentação e há uma atmosfera fortemente urbana que acresce a noção de Paris como uma cidade cosmopolita.

Cléo confronta o seu narcisismo e a adota um novo olhar que começa a prestar atenção ao que a rodeia. A pequena pausa que faz não é um mero momento de distração: mais uma vez Cléo é lembrada quanto à sua doença e possível morte, o que não a impede de assistir ao espetáculo até ao fim e de prosseguir com o seu caminho depois deste. Desta forma, é possível observar um vislumbre, ainda que fugaz, de um crescimento gradual na protagonista que incita à deriva e é simultaneamente influenciado por esta.

### **3.3.2. Sequência do «Café Le Dôme» (Capítulo VIII)**

Depois de assistir ao espetáculo do engolidor de sapos Cléo dirige-se ao café Le Dôme, sendo no plano que antecede a entrada da protagonista nesse espaço que surge o título do capítulo; este é de grande relevância para a questão da deriva no filme porque se denomina de «Capítulo VIII – Outros quaisquer das 17h.45 Às 17h.52», o que significa que, pela primeira e única vez, a câmara capta com maior demora e continuidade os “anónimos” da cidade que neste caso são as pessoas que frequentam o café naquele momento particular (**Fig. 23**).

Assim que entra no estabelecimento, Cléo age como um *flâneur* no meio da multidão tal como aconteceria se estivesse numa feira ou simplesmente numa rua movimentada; isto é, caminha ao longo das pessoas – os clientes do café configuram a “multidão” – enquanto observa os seus comportamentos e escuta as suas conversas. Assim, Cléo observa sem correr o risco de perder de vista o alvo da sua atenção, para além de não ser pressionada pela questão do tempo que nesta situação pode gerir.

Uma das primeiras coisas que faz assim que chega é pôr a sua música a soar através de uma *jukebox* e colocar os óculos de sol (**Fig. 24**) – desta forma é-lhe possível ver sem ser vista, pois começa a afastar-se do seu estatuto de cantora famosa e a adotar um anonimato essencial para o processo da deriva. Ao percorrer a sala principal do café e a esplanada ela transmite um olhar inquieto que tem dificuldade em se fixar numa só pessoa e demora-se em várias mas sem se deixar cativar por alguém específico (**Fig. 25 e 26a, b**). Através de um movimento fluído, a câmara explicita precisamente esta situação apesar de ocorrer uma ligeira mas significativa alteração no ritmo do *travelling*: assim que sai para a esplanada, o olhar de Cléo passa pelas pessoas sem qualquer hesitação; contudo, quando dá meia volta e retoma a observação dos clientes do café, a sua perspetiva é mais pausada e ponderada. Deste modo, pode-se inferir que o próprio olhar de Cléo evolui à medida que o seu entendimento sobre o espaço e sobre os outros aumenta. Oferecem-lhe uma bebida, convite que ignora por completo, o que mais uma vez põe em evidência que, apesar do sempre presente olhar “predador” do homem, Cléo exclui-o do seu mundo, existindo não com este mas apesar deste (**Fig. 27a, b**).

Finalmente senta-se depois de pedir um conhaque e tanto a sua visão como a da câmara fixam-se durante um maior período de tempo nas pessoas que a rodeiam sem excluir ninguém. O tipo de pessoas que se observa provam que o café é um espaço multicultural e aberto que permite o convívio a qualquer pessoa, desde um par de mães que se sentam com os seus filhos (**Fig. 28**), a um homem que critica poesia para quem quiser ouvir (**Fig. 29**), a uma senhora de posses que se vê acompanhada de um jovem rapaz (**Fig. 30**), ou a um grupo de senhoras mais velhas e de ar coscuvilheiro que olham de forma suspeita para Cléo (**Fig. 31**). O seu olhar não transmite nenhuma emoção em particular apenas uma curiosidade aberta e impulsiva, sendo que considera todos e cada um com a mesma atenção, com a exceção das mães com os seus filhos que observa mais de uma vez. O revezamento consistente entre uma perspetiva subjetiva e objetiva confere à câmara uma função rítmica que resulta na dinamização do espaço – o café é um espaço “vivo” que permite uma assimilação constante de diferentes imagens – e na determinação de uma coexistência espacial entre a protagonista e os restantes indivíduos.

Contudo, não são só as pessoas que cativam o olhar de Cléo já que o estabelecimento que percorre, repleto de uma grande diversidade de referências culturais através de paredes preenchidas com quadros e cartazes sobre exposições ou teatro (**Fig. 32-34**), é um espaço que também propicia interesse mesmo depois de já lá ter estado, como a própria afirma.

Ela já não precisa de se esconder pelo que retira os óculos de sol (**Fig. 35**) e estando predisposta a seguir o impulso, é a partir de uma conversa alheia que Cléo define o seu próximo destino quando o nome da sua amiga Dorothée é mencionado (plano 241). É deste modo que a protagonista, com um estado de espírito renovado, sai do café; desta vez não olha para ninguém e segue diretamente para a saída, dando a sequência por terminada (**Fig. 36a, b**).

Nesta sequência, a deriva física está extremamente restringida pelo espaço, o que através do uso revezado de planos médios e aproximados de peito faz com que a distância da câmara em relação ao espaço e às pessoas seja mínima ao mesmo tempo que permite uma aproximação do espetador à cena. Não se trata, portanto, de um momento de deriva num sentido tradicional mas é fundamental porque permite a constatação de uma mudança de comportamento em Cléo que parte da sua necessidade de transformação e que ao mesmo tempo a prepara para o caminho ainda por percorrer, física e psicologicamente.

Ambas as sequências analisadas validam uma referência ao estudo de Georg Simmel quando atribuem um grande destaque à visão. Numa metrópole pejada de estímulos – como acontece com o espetáculo do engolidor de sapos ou até mesmo com as triviais conversas de café –, é devido a uma espécie de “caleidoscópio” de imagens que Cléo recorre ao olhar não só porque sente a necessidade de descortinar as tais imagens mas também porque só através do uso das sensações é que lhe é possível lidar com as “condições psicológicas” impostas pela cidade. Desta forma, são estes estímulos que vão modelar a sua perceção e o modo como ela compreende o espaço em redor, aspetos que influenciam intrinsecamente a sua deriva.

## 4. A deriva noturna – «Taxi Driver» (1976) de Martin Scorsese

«Taxi Driver», que estreou em 1976 e foi realizado por Martin Scorsese, faz um retrato marcante da vida solitária de Travis Bickle, um ex-combatente da Guerra do Vietname que regressado à vida normal encontra dificuldades em definir um propósito de vida. Além do mais, sofre de forte insónias que o mantêm acordado durante a noite, sendo que a solução que encontra para lidar com o problema é tornar-se taxista. Mesmo conduzindo noites seguidas sem pausas, é-lhe difícil “existir”, e a sua paranoia e repulsa em relação à cidade e às pessoas que nela habitam vai aumentando gradualmente até ao momento em que conhece Betsy, uma voluntária da campanha política do candidato Charles Palantine. Betsy é claramente de uma classe cultural e social diferente de Bickle mas ele sente que encontrou a sua ligação com o mundo na mulher que considera sua alma gémea. Como seria de antecipar, a relação entre os dois quebra-se rapidamente devido à grande incapacidade social e comunicativa de Bickle. Este acontecimento despoleta a raiva acumulada de Travis Bickle que de repente encontra o seu objetivo enquanto alguém incumbido de limpar o “lixo” da cidade. Começa a mudar de estilo de vida e a preparar-se para eliminar os alvos que definiu na sua mente: Charles Palantine, o político – provavelmente pela sua ligação a Betsy –, e Sport, o proxeneta de Iris, uma jovem prostituta que o havia abordado no seu táxi em busca de ajuda. O primeiro alvo é demasiado importante e visto que se encontra bem protegido, a tentativa de Bickle de se aproximar dele para o eliminar sai lograda. Dirige-se de imediato para o bordel onde Iris trabalha e o que se segue é um banho de sangue que também atinge Travis. No entanto, no desfecho da história, vemos que Bickle se tornou num herói local, recebendo até um agradecimento da parte dos pais de Iris, e que é um sobrevivente de um coma. O filme termina com Bickle novamente nas ruas da cidade de Nova Iorque enquanto taxista, como se nada de excepcional tivesse ocorrido.

\*

A um primeiro nível, a característica que mais sobressai em Travis Bickle é a sua enorme solidão.<sup>33</sup> Esta está diretamente ligada à sua relação com a cidade e as pessoas que nela

---

<sup>33</sup> A solidão é um tema tão importante para o filme que acabou por transpor o ecrã. Scorsese afirma que “as pessoas reagiram fortemente ao filme em termos de solidão” (Scorsese, 2003: 63).

habitam. Maria T. Miliora, que se dedica ao estudo aprofundado dos filmes e, particularmente, das personagens da filmografia de Martin Scorsese, faz uma descrição muito precisa desta situação:

[...] Travis é o epítome de um solitário, sentindo-se isolado, alienado e excluído da raça humana. Ele é limitado psicologicamente, culturalmente e talvez até intelectualmente e ele está intensamente sozinho. Ele escreve, “A solidão tem-me seguido toda a vida, para todo o lado... Não há escapatória. Eu sou o homem solitário de Deus”. Ele também demonstra através do seu comportamento que lhe é difícil relacionar-se com pessoas (Miliora, 2004: 76).

Consequentemente há uma espécie de transposição dos sentimentos e do conflito interior de Travis para a cidade, daí odiá-la tanto. No entanto, o seu comportamento é paradoxal, porque apesar das suas palavras indicarem que sente repulsa e repugnância pelo que vê nas ruas, principalmente à noite, “ele escolhe viver e trabalhar neste ambiente, mantendo o mundo malicioso dentro da periferia da sua experiência para que possa continuar a objetar esse mundo como “não-eu”, intensificando o seu ódio pelo mesmo” (ibid: 78). Dentro desta mesma ideia, Scorsese afirma que o protagonista “escolhe conduzir o seu táxi para qualquer sítio na cidade, até mesmo os piores lugares, porque alimenta o seu ódio” (Scorsese, 2003: 66).

É também a partir desta solidão imensurável que resulta a falta de sentido na sua vida. O próprio aponta essa queixa no seu diário, dizendo “Aquilo que a minha vida precisava era da sensação de ter para onde ir. Eu não acredito que alguém deva dedicar a sua vida a uma atenção mórbida sobre si mesmo. Acredito que se deve tornar numa pessoa como as outras”.<sup>34</sup> Miliora sugere que estas palavras remetem para a “falta de um sentido de propósito e de “lugar” assim como de uma sensação de conexão com as outras pessoas” (Miliora, 2004: 78). Desta forma, a deriva de Travis parece passar também pela procura de um lugar a que possa pertencer, algo que nunca seria possível para alguém como o protagonista, alguém que apenas consegue ver “sujidade” nas ruas.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> “All my life needed was a sense of someplace to go. I don’t believe that one should devote his life to morbid self-attention. I believe that someone should become a person like other people”. Excerto do monólogo de Bickle que se queixa dos dias sem fim e da falta de propósito na sua vida (ocorre na marca dos 10 minutos e 6 segundos).

<sup>35</sup> A partir dos aspetos que já foram analisados relativamente à caracterização de Travis Bickle, é possível estabelecer um paralelismo entre «Taxi Driver» e vários elementos narrativos de «The Man of the Crowd», o conto de 1840 redigido por Edgar Allan Poe e aclamado por Baudelaire como um exemplo da figuração do *flâneur*. Tanto o protagonista de «Taxi Driver» como o estranho que é perseguido toda a noite estão perante a impossibilidade de fugir ao seu modo de vida ao mesmo tempo que sofrem de uma solidão profunda. Ambos têm uma necessidade de estar em constante deriva à procura de algo que justifique a sua

Esta situação, aliada à falta de um propósito de vida, leva Bickle a mostrar desprezo por tudo e por todos. Mas apesar disso, e como o próprio realizador afirma, “Travis tem a melhor das intenções: ele acredita que está a fazer o que é certo. Ele quer limpar a vida, a mente e a alma” (Scorsese, 2003: 62). Ronald Schwartz, na sua análise ao filme, acrescenta que “Travis deve ser lamentado, não glorificado”, pois trata-se de “uma vítima da Guerra do Vietname” que acabou por ficar “desconetada, alienada em relação à sociedade americana” (Schwartz, 2005: 34).

Mas o protagonista é construído de forma demasiado complexa e compartimentada para poder ser simplesmente rotulado como sendo uma vítima, um criminoso ou um herói. Miliora associa a personagem de «Taxi Driver» a um narcisismo quase infantil. De facto, tanto a sua atitude face ao que ele considera errado como a sua relação com a figura da mulher remetem para uma inocência que relembra a de uma criança que lida com o desconhecido de forma desadequada. Toda a atitude de Travis leva a autora a inseri-lo na categoria onde recaem várias das personagens dos filmes de Scorsese, a de “rageful warrior”. Neste sentido, o protagonista é alguém que se vê a travar uma batalha, dividindo o seu mundo em duas metades intransmutáveis – “uma, totalmente limpa e branca, a outra, suja e negra – e para ele não há cinzento, mistura, integração possível” (Miliora, 2004: 78). É uma perceção subjetiva que atribui ao ambiente social que o rodeia e que pode ser considerada “narcisista e paranoica”, pondo em evidência a luta clássica entre o bem e o mal (ibid).

#### **4.1. A deriva de Travis Bickle**

Numa entrevista conduzida por Paul Schrader, autor do guião do filme, Martin Scorsese afirmava que “não consigo fazer fantasia [...] criar fantasia” (Scorsese, 1990: xxii). De facto, «Taxi Driver» sustenta-se num realismo que “procurava retratar ‘a vida como ela é realmente’. O foco estava na vida ordinária – com efeito nas vidas dos socialmente desprovidos e nas condições que eles tinham de suportar” (Hayward, 2000: 311). Travis Bickle, o taxista do filme, enquadra-se nestas condições, sendo um veterano da guerra do

---

existência no mundo. Tal como a perspetiva de vida de Bickle em que os dias passam sem cessar, também a deriva destes dois homens funciona num esquema de círculo vicioso que assim que começa não aparenta ter um fim. Ver: Poe, Edgar A. – *The Man of the Crowd*. [Em linha] (conto publicado originalmente e simultaneamente em “Atkinson's Casket” e “Burton's Gentleman's Magazine;” EUA, Dezembro 1840). [Consult. 21 Abr. 2015] Disponível na Internet <URL: <http://centredelangues.ens-lyon.fr/anglais/espace-etudiants/retire/short-stories/edgar-allan-poe-texts-and-cultural-contexts/Poe%20Man%20of%20the%20Crowd.pdf>>.

Vietname que se depara com uma América da década de 70 estigmatizada por um “intenso clima social” no qual se põem em causa “vários valores tradicionais e prevalentes na sociedade americana” (Schwartz, 2005: xii).

Assim, “relativamente à câmara fílmica, não é difícil perceber a razão pela qual é considerada uma ferramenta ‘natural’ para o realismo, visto que reproduz ‘o que está lá’ (isto é, o meio físico)” (Hayward, 2000: 311). Scorsese trabalha sobre este realismo apresentando-o através de enquadramentos muito bem pensados e delineados e de um jogo de luzes que decora os planos e lhes confere impacto visual. É desta forma que o realizador de «Taxi Driver» “combina total autenticidade e expressividade” (Christie e Thompson, 2003: xxxiii) a partir de uma conceção moderna de realismo.

Quanto à deriva no filme, esta desvia-se e encaixa simultaneamente na essência da *flânerie* porque o protagonista não é um *flâneur* mas existem características que o aproximam deste, tais como a sua curiosidade mórbida e insaciável e a sua deambulação sem fim nas ruas de Nova Iorque. Por outras palavras, as divagações de Travis são uma espécie de inevitabilidade imposta pelo próprio mas ao mesmo tempo resultam de um desejo mais forte do que ele em observar a cidade e os seus habitantes. Elisabeth Bronfen, que dedica uma parte do seu livro “Night Passages” a «Taxi Driver», faz uma analogia interessante entre o táxi do protagonista e um ecrã de cinema que será retomada posteriormente quando se falar da configuração estética da deriva no filme:

Travis não fugiu da segurança de um lar, mas ao invés escolheu permanecer no seu táxi como se este se tratasse do seu cinema privado. Daqui ele consegue ver o mundo como um ecrã no qual os seus demónios internos tomam forma” (Bronfen, 2008: 267).<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Retomo novamente o “The Man of the Crowd” para mencionar alguns pontos de contato entre o conto e o filme agora numa associação mais direta com *flânerie*. Quando Bronfen caracteriza o narrador do conto “como uma câmara” que “observa a multidão que se move de trás para a frente perante os seus olhos como uma estrutura abstrata” (Bronfen: 2008: 251), facilmente se pode encaixar Travis Bickle nesse mesmo papel, já que por várias vezes fixa um olhar fascinado nas pessoas que o rodeiam. Também as janelas do táxi estão para Bickle como a janela do café está para o narrador: ambos se usam delas como se fossem ecrãs de cinema que projetam a vida noturna, ainda que se mantenham do lado de dentro, sem sentirem a necessidade de trespassarem essa barreira transparente que os protege da multidão da noite (ibid: 252). Ver: Poe, Edgar A. – *The Man of the Crowd*. [Em linha] (conto publicado originalmente e simultaneamente em “Atkinson's Casket” e “Burton's Gentleman's Magazine;” EUA, Dezembro 1840). [Consult. 21 Abr. 2015] Disponível na Internet <URL: <http://centredelanguages.ens-lyon.fr/anglais/espace-etudiants/retire/short-stories/edgar-allan-poe-texts-and-cultural-contexts/Poe%20Man%20of%20the%20Crowd.pdf>>.

## 4.2. A cidade e a mulher

É de salientar o facto de toda a deriva em «Taxi Driver» ser efetuada na cidade durante a noite, o que permite estabelecer um paralelismo entre os sentimentos de angústia, medo, curiosidade, confusão que esta provoca com o tipo de deriva que surge nesse ambiente. Charles Baudelaire preconiza a noite “como um local privilegiado da transgressão”, descobrindo no *flâneur* noturno “uma subjetividade urbana específica e moderna” (Bronfen, 2008: 246). Esta noção vai de encontro ao processo da deriva no filme e àquilo que é o próprio herói, pois é na ideia de “transgressão” que se encontra um confronto entre “mundo limpo” e “mundo sujo” potenciado pela noite. Esta noção coaduna-se com um impulso incontrollável – uma espécie de “doença” com a qual se tem de viver por uma questão de sobrevivência – que sustenta a deriva.

À noite, as luzes artificiais configuram visualmente um mapa da cidade diferente daquele que é experienciado na paisagem citadina durante o dia. Para além disso, os habitantes da cidade tornam-se menos reservados e ficam mais suscetíveis a transgredir os códigos morais. São estas as características que não só levam Travis Bickle a sentir-se revoltado durante a noite mas é também o que legitima a sua tendência para dividir o mundo numa luta entre o bem e o mal (ibid: 246-47). Ainda assim, a noite não deixa de representar um oxímoro tal como descreve Bronfen:

Comparado com o dia, a vida nas ruas noturnas é menos organizada e potencialmente sempre insegura. A intoxicação que alguém pode experienciar aí pode ser excitante, mas igualmente aterrorizante. Ir para a noite pode oferecer oportunidades para tomar riscos. A tentação para atuar sobre prazeres proibidos pode levar a relações inesperadas, mas também pode levar a solidão radical (ibid: 248).

E na sua experiência face à cidade noturna, Travis sofre a consequência de se aventurar na mesma, visto que padece da tal “solidão radical”. Mas tanto Travis, que usa o seu táxi para andar à deriva, como as pessoas que ele encontra estão ligadas a uma imoralidade que resulta da liberdade que a noite confere. Da noite urbana emerge uma “condensação de violência desinibida e delírio sensual, depravação moral e liberdade” (ibid). Apesar dos perigos que nela existem, pode haver dificuldade em retornar ao dia por não haver a certeza de que a estranheza da noite já se dissipou. Travis sofre deste problema pois, durante o dia, passa muito tempo a descrever e a refletir no seu diário sobre muitos dos acontecimentos e sensações que viveu durante a noite. O que não se pode ignorar é que o

“mistério da cidade noturna desperta a curiosidade do *flâneur*” (ibid: 250) e, ao contrário do que o seu desprezo pela cidade e pelas pessoas poderia indicar, Travis Bickle demonstra curiosidade em perceber o que o rodeia para depois poder categorizar o que encontra. Mesmo no caso de Iris, ele decifra a sua situação e procura encontrar uma solução que acha adequada para o seu problema. Esta maneira intensa de observar as pessoas e o espaço é uma atividade que desaparece durante o dia.

Mas não é só a cidade e a noite que surgem como elementos fundamentais para a exploração da presença da deriva no filme, visto que também a figura da mulher adquire importância significativa enquanto particularidade da *flânerie* na medida em que se trata de um dos maiores “objetos” de fascínio para o *flâneur*; a mulher remete para uma figura quase etérea porque serve para ser vista mas há uma distância que impede o contacto com a mesma. Em «Taxi Driver», ela assume um papel mais humano pois, para o protagonista, representa uma ligação com o outro, uma oportunidade de aproximação à sociedade. Apesar disso, é o próprio Travis que, no caso de Betsy, acaba por lhe conferir uma espécie de carácter divinal.

Deste modo, a figura feminina vem afetar a deriva do taxista porque há finalmente alguém suficientemente cativante para fixar e, de certa forma, interromper o olhar constantemente crítico e irrequieto de Travis. Betsy é alguém que para o protagonista representa a pureza, alguém “limpo”:

Na sua mente, se Betsy se tornar sua companheira e amiga, não só a sua solidão seria mitigada mas a sua presença angelical igualaria o sentido que tem de si próprio como sendo “limpo” porque ela é como ele. [...] Ao colocar Betsy num pedestal e ao fantasiar que ele e ela são um só e que estão ligados um ao outro, o sentido que Travis tem de si próprio é inflacionado (Miliora, 2004: 78).

Há uma verosimilhança bastante evidente entre a admiração imediata de Travis Bickle por Betsy e Charles Baudelaire quando o próprio descreve num soneto o seu fascínio por “une passante”:

A rua ia gritando e eu ensurdecia.  
Alta, magra, de tudo, dor tão majestosa,  
Passou uma mulher que, com mãos sumptuosas,  
Erguia e agitava a orla do vestido;  
[...]  
Um raio... e depois noite! – Efémera beldade

Cujo olhar me fez renascer tão de súbito,

Só te verei de novo na eternidade?

(Baudelaire, 1992: 239).

O poeta fica perplexo com aquela mulher que surge de repente e que o fascina completamente. Repara em pormenores da sua fisionomia, como as suas “mãos sumptuosas”, e até a forma como ela agita a “orla do vestido” deixa uma impressão profunda. Mas tão fugaz é a sua chegada como a sua partida e Baudelaire é deixado para trás a ponderar na possibilidade de um reencontro improvável. A similitude entre a atitude do poeta e a de Travis é grande, visto que o taxista se deixa deslumbrar repentinamente por uma mulher de “vestido branco” que mal conhece mas que idolatra de imediato; trata-se de um “anjo” que está acima de qualquer contacto com a impureza da sociedade.

A descrição que Walter Benjamin faz do soneto permite equiparar a situação dos dois homens perante a figura da mulher, indo para lá da sua diferença substancial em termos de personalidade:

O que faz o seu corpo espasmar esporadicamente não é a excitação de um homem no qual uma imagem tomou posse de todas as fibras do seu ser; resulta mais do choque com que um desejo imperioso domina de repente um homem solitário (Benjamin, 2006: 77).

É exatamente disto que se trata no caso de Bickle; o conflito interior entre repulsa *versus* ânsia em relação ao outro aliado a uma solidão irremediável potencia o choque que recebe quando se depara com o desejo provocado pela imagem feminina.

No entanto, ao contrário de Baudelaire que sofre com o desaparecimento de uma transeunte que apenas observou à distância, a cisão de Travis em relação a Betty é muito forte: no momento em que é rejeitado e o deslumbramento do protagonista é quebrado, dá-se uma mudança radical na noção que Travis tem de Betsy, acabando por juntá-la à mesma categoria que o resto das pessoas que despreza, sendo que fala com particular desdém acerca das mulheres. O modo como ele procura destruir a imagem dela depois da rejeição indica um sentimento de humilhação que resulta do facto de ter de confrontar a sua incapacidade e a sua impotência face às mulheres e à sociedade em geral. Lida com a situação através do seu processo simples mas exato de dicotomizar o seu mundo em bom e mau – Betsy que antes representava o que era “limpo”, torna-se agora numa pessoa que pertence ao “lixo”.

É este o acontecimento que marca a rutura em Travis, alguém que sempre esteve desconfortável no meio em que habita mas que nunca sentiu a necessidade de modificá-lo ou de combatê-lo. Depois do fim do seu relacionamento com Betsy, o ponto de viragem na sua atitude dá-se efetivamente quando transporta um passageiro que lhe fala nos seus planos de matar a mulher que o trai com outro.<sup>37</sup> Bronfen argumenta que neste momento se dá a “mudança decisiva de *voyeur* para perpetrador” (Bronfen, 2008: 270). A batalha que decide encetar contra a imoralidade exige alvos específicos, escolhendo para tal Charles Palantine, o político cuja campanha Betsy organizava, o que acaba por ser a provável justificação para a sua escolha, e Sport, o proxeneta de Iris, uma jovem prostituta que um dia entrou no seu táxi para pedir ajuda. Apesar de surgir no filme de uma forma reduzida, Iris é uma personagem memorável, não só pelas condições deploráveis em que vive mas porque, na mente de Travis, adota o papel que Betsy recusou. Ou seja, “se ele for bem-sucedido em salvá-la da depravação moral em que caiu, a sua existência terá novamente ganho significado” (ibid: 269).

Neste sentido, Miliora indica a existência de uma dicotomia a que dá o nome de “madonna-whore”:<sup>38</sup>

A representação das duas mulheres – Betsy que é inicialmente virginal e do tipo *madonna* e que depois se transforma na mente de Travis em alguém que é mau e sujo e Iris, que muda a sua vida de prostituta para alguém que é limpo – é indicativo do seu complexo prostituta-mulher ideal (Miliora, 2004: 84).

No fim, depois de assassinar as pessoas que estavam no bordel, incluindo Sport, Travis acaba por encontrar alguma redenção no facto de ter sido reconhecido como salvador de Iris. Contudo, o final não representa exatamente um *happy-ending*, porque, como Scorsese faz questão de salientar, “apesar de no fim do filme ele [Travis] aparentar estar novamente em controlo, dá-se a impressão de que a qualquer segundo a bomba-relógio pode rebentar outra vez” (Scorsese, 2003: 62). A questão é que nada pode ser dado como

---

<sup>37</sup> O passageiro é o próprio Martin Scorsese cuja presença é bastante reduzida e, no entanto, acaba por ser suficiente para deixar uma marca profunda no protagonista que interioriza as suas palavras e acaba por usá-las como um incentivo, ainda que de forma inconsciente, para as ações drásticas que decide tomar.

<sup>38</sup> Dicotomia entre a mulher idealizada e a prostituta: é uma oposição que demonstra vestígios de influência religiosa e que coloca a figura feminina numa posição de ícone. Neste sentido, em vários filmes da obra de Scorsese, inclusive em «Taxi Driver», a mulher reflete sobretudo a perspetiva que as personagens masculinas criam dela.

certo e Travis tanto pode simplesmente continuar a conduzir noite a dentro como a qualquer altura pode retornar a um caminho de violência e de “purificação”.

### 4.3. Análise de sequências

Muito de *Taxi Driver* surgiu do meu sentimento de que os filmes são na verdade um tipo de estado de sonho ou são como estar sob efeito de droga. E o choque de sair de um cinema para a plena luz do dia pode ser assustador. Eu estou sempre a ver filmes e sou muito mau a despertar. O filme era como isso para mim – esse sentimento de estar quase desperto (Scorsese, 2003: 54).

Nesta afirmação, Scorsese fala da maneira como vê o cinema em geral mas há uma ligação particularmente interessante com «*Taxi Driver*» que acaba por estar marcado pela ideia de se estar no limiar do sonho. Isto é, embora o espaço e as pessoas correspondam a elementos reais que existem para lá de uma figuração própria da *mise-en-scène*, o protagonista está constantemente próximo de um despertar já que vive através de uma ideologia muito restrita e afastado da sociedade mas sente a necessidade de ser como os outros e o desejo de conseguir estabelecer relações. Assim, numa demanda pelo “despertar” que permitiria a sua integração e o seu contacto com o outro, Travis acaba por viver num estado de espírito dormente que aguarda pela oportunidade de escapar ao mundo tal como a sua mente o definiu. Esta linha de pensamento vai ao encontro da noção de *reverie* introduzida por Walter Benjamin que diz que quem entra na cidade “sente-se preso numa teia de sonhos” (Benjamin, 1999: 435). É neste estado de sonho que o *flâneur* se torna mais suscetível às sensações espaciais, o que explica que “embora o olho de Travis transforme o mundo noturno da cidade de Nova Iorque num palco para as suas fantasias transgressivas de violência e retribuição, ele permanece preso a um estado de mente semelhante ao sonho” (Bronfen, 2008: 267).

A partir da conceção do ambiente do protagonista nestes termos, pode-se considerar que o realizador trabalha com uma certa discordância entre a “realidade” da cidade tal como ela é e a perspectiva de Travis que, em contínua batalha interna, se divide entre o seu modo de ver a sociedade e o desejo subliminar de pertencer à mesma. É provavelmente esta a situação que justifica a separação das imagens da cidade das do protagonista: sempre que a câmara se fixa em Travis e no interior do táxi nunca aparece juntamente com uma imagem clara da cidade e, se aparece, é através de um desfoque; o mesmo acontece quando a prioridade do enquadramento é a cidade e as pessoas, sendo que o protagonista, e o próprio táxi, passam para segundo plano.

Apesar de o realizador afirmar que “a economia ditou um estilo” (Scorsese, 2003: 47) que acabou por funcionar, na realidade, o cunho de Martin Scorsese acabou por ficar bem impresso no filme e existem aspetos únicos que merecem ser destacados mesmo quando há um enfoque muito circunscrito na deriva. Antes de mais, “as cenas que o herói de Scorsese observa através das janelas e dos espelhos do seu táxi estão imbuídas com o tom noturno da sua visão subjetiva” (Bronfen, 2008: 265). Por outras palavras, toda a representação da cidade de Nova Iorque naquela época específica resulta da perspetiva exclusiva do protagonista, refletindo o seu estado de mente e conferindo ao espetador a oportunidade de presenciar o espaço e as pessoas de uma forma completamente restrita e unidirecional.

É relevante dar algum destaque à cena que sucede à abertura de «Taxi Driver» pois surge como uma espécie de cartão introdutório. Elisabeth Bronfen descreve-a de uma forma muito interessante:

Para salientar que se está a lidar com uma visão puramente subjetiva da passagem sobre o mundo noturno da cidade de Nova Iorque, o próximo corte [depois da abertura] move-se para um *close-up* dos olhos abertos e vigilantes de Travis Bickle. [...], o seu olho examina intensamente a rua como se seguisse um caminho clandestino. A desenrolar-se sob os nossos olhos não está uma noite urbana ordinária, mas sim a visão que Travis impõe sobre esta (ibid: 266).

Deste modo, a descrição desta cena inicial não só representa a afirmação do tipo de filmagem que o realizador vai usar ao longo do filme, como também apresenta de forma sucinta o modo como a deriva é ostentada em «Taxi Driver». Os momentos posteriores de deriva, embora sejam distintos entre si e estejam divididos por partes, acabam por ser filmados de forma muito semelhante, remetendo para a existência de um padrão na filmagem das cenas de deriva noturna, tal como será demonstrado na análise de duas sequências do filme.

#### **4.3.1. Sequência do «Táxi e a água»**

Antes de mais nada é importante salientar que a sequência escolhida, que ocorre logo a seguir à introdução de «Taxi Driver», estabelece de imediato a importância do táxi como elemento indispensável para a definição do mundo do protagonista, circunstância evidenciada pela apresentação através de planos próximos das várias partes do veículo – sem nunca se perder a inscrição da cidade no plano –, até porque este tipo de enfoque isolado no táxi não volta a ser repetido no resto do filme. Assim, de certo modo, a viatura

acaba por dividir com Travis o título de protagonista, tornando possível caracterizar a relação de ambos como simbiótica, ainda que o táxi seja um objeto sem vida. Através desta perspectiva, quando o enquadramento dos planos enfatiza de igual forma o objeto e o homem, o que seria a simples filmagem da parte da frente ou da parte de trás do táxi leva à transfiguração da mesma na medida em que se trata de uma extensão figurativa do protagonista (**Fig. 37-40**). Além disso, ainda acerca da relevância do papel do táxi nesta sequência em particular, pode-se afirmar que este surge como um “escudo” em relação ao exterior, principalmente em relação às pessoas. É um casulo onde Travis se oculta da cidade, meio que o coloca numa situação contraditória visto que lhe provoca simultaneamente sentimentos de aversão e de atração.

Um dos aspetos fundamentais na sequência, tanto para o filme como para a configuração que este apresenta da noção de deriva, remete para o *voice-over* de Travis. Através de palavras carregadas de ódio e repulsa, o taxista descreve as ruas como um antro que alberga o pior tipo de pessoas; é um sítio “doente” e “corrupto” que eventualmente será sujeito a uma limpeza resultante de uma “verdadeira chuva”. Esta situação é indicativa de uma representação vincada da água como elemento purificador no filme. No discurso de Travis, compreende-se que a água é vista – neste caso a chuva – como a substância da salvação. No entanto, o próprio Travis não está preparado para essa “salvação” tal como se pode inferir pelo momento simbólico em que fecha a janela do táxi para não ser molhado pela água que jorra da boca-de-incêndio (**Fig.43-44**). Quando diz ser indiferente às pessoas que transporta no seu táxi, contraria até um certo ponto as suas duras palavras pois muitos dos seus passageiros representam precisamente o tipo de pessoas que designou de “escumalha” como é o caso do homem que entra no seu táxi acompanhado de uma prostituta (**Fig. 45 e 46**) e aos quais Travis lança olhares curiosos e de carácter algo *voyeurístico* na medida em que observa com interesse a interação sexual e íntima de outras pessoas (**Fig. 47**). A configuração das três personagens dentro do veículo é sempre feita a partir do plano médio, sendo que a câmara nunca exclui Travis para se aproximar da intimidade do casal. Neste sentido, apesar de uma assumida distância entre o condutor e os passageiros, a interação durante a viagem é sempre feita pelos três, até porque o homem fala com Travis por várias vezes.

Travis não “caminha” no sentido literal da palavra, contudo, efetua a deriva; isto é, o trajeto dos automóveis está marcado por uma interdição física que não existe habitualmente na deriva no sentido em que o condutor está impedido de alcançar certos

locais – principalmente aqueles que se destinam unicamente a transeuntes –, para além da já mencionada limitação da visibilidade em relação ao espaço exterior. No entanto, o realizador compensa este impedimento com a acentuada limitação dos momentos em que o protagonista caminha pelo seu próprio pé e este caso demonstra ser uma exceção na perspetiva da deriva porque, devido à sua inaptidão social, Travis não tem a capacidade de efetuar a pé pelo que para saciar a vontade de vaguear pela cidade e de observar as pessoas recorre ao táxi como instrumento da deriva. Desta forma, o seu papel enquanto taxista ultrapassa uma mera necessidade financeira, surgindo como uma oportunidade para sair à rua à procura de algo que o ajude a lidar com a solidão, o cerne da sua maneira de ser e o impulsionador do seu distanciamento face à cidade já que não há quem o compreenda.

Nesta linha de pensamento e tal como é demonstrado nesta sequência, é geralmente a partir do interior do veículo que se observam as ruas e as pessoas que nelas circulam e, por esta razão, pode considerar-se que a perspetiva que a câmara apresenta da janela do táxi – que, por sua vez, apresenta o mundo exterior – é filmada de modo a assemelhar-se a um ecrã condicionado por limites físicos que restringem a visão (**Fig. 48 e 49**).

Além disso, há na sequência analisada um movimento praticamente ininterrupto – excluindo as ocasiões de paragem devido aos passageiros – marcado por um *travelling* multidirecional que varia consoante o posicionamento da câmara (**Fig. 51-53**). É também interessante averiguar que devido ao posicionamento da câmara no interior do táxi, raramente é oferecida uma perspetiva de mudança de direção por parte do veículo (com a exceção dos momentos em que se observa a viragem do volante pelo protagonista). Isto significa que o realizador escolhe dinamizar as cenas e o espaço não através do movimento físico mas através de uma mudança constante de pontos de vista que vão alternando entre o protagonista e o que o mesmo concebe a partir da sua visão objetiva.

A desfocagem é também um recurso muito presente no trabalho de câmara já que é usada para criar uma cisão entre o interior e o exterior do táxi: quando o foco está em Travis dentro do veículo, as ruas que se observam a partir da janela surgem turvas (**Fig. 51-53**); o oposto acontece quando se opta por apresentar a cidade em foco resultando na difusão da figura do protagonista ou do táxi (**Fig. 48-50**). Esta opção cinematográfica acentua o distanciamento de Travis em relação à cidade e aos seus habitantes, acabando por representar mais que uma mera separação física.

O facto da sequência se desenrolar à noite permite chamar a atenção para o “espetáculo” de luzes que está continuamente presente e em constante mudança conforme a sua origem. O plano 119 é constituído de um *travelling* para a frente de 10 segundos no qual se observa um segmento de estrada molhada (**Fig. 54a-d**). Um plano que à primeira vista seria meramente descritivo ganha contornos dramáticos quando ocorre sobre uma justaposição entre a imagem e as palavras ríspidas de Travis. Para além do padrão visualmente apelativo que é criado pelas inúmeras poças acumuladas em pequenas depressões, é também possível observar diferentes cores que ressaltam no pavimento alcatroado através da sua reflexão, tornando a cena num exemplo visual característico do ambiente urbano à noite.

#### 4.3.2. Sequência do «Casal apaixonado»

Depois de se aperceber pela primeira vez da existência de Betsy e de ficar fascinado com ela, Travis vai à sede da campanha de Palantine durante o dia para a poder observar à distância. A sequência em análise sucede a este momento, quando o protagonista abandona temporariamente os seus desejos íntimos e regressa à sua usual rotina enquanto taxista. Em termos visuais, este segmento é muito semelhante ao previamente analisado, mantendo aspetos como o desfoque, o papel fundamental do táxi ou a presença das luzes multicoloridas.

Em primeiro lugar, a música neste segmento propicia um ambiente completamente díspar em relação ao que é apresentado em o «Táxi e a água»: já não se trata de uma música disruptiva mas de uma melodia que evoca a melancolia da solidão. Esta sonoridade – que corresponde ao tema musical *leitmotiv* do filme – confere uma outra dimensão à ligação entre o protagonista e cidade na medida em que expõe os sentimentos dele enquanto observa o espaço urbano sem haver a necessidade de uma explicação através do monólogo, como acontece, por exemplo, na outra sequência. É, portanto, uma música que se coaduna ao mesmo tempo que acentua o sentimento de ânsia, de desejo transmitido por alguém profundamente marcado pela solidão.

Para além da presença constante de um fascínio pelas pessoas por parte de Travis (**Fig. 55-57**), há nesta sequência um momento particular de observação que é essencial e que, ao ser contextualizado com o surgimento do interesse de Travis por Betsy, ganha um significado ainda maior. Este corresponde ao relance que o taxista deita a um casal

apaixonado alheio ao que se passa em seu redor, estabelecendo com os mesmos uma relação visual não-recíproca; acontece quando Travis para a fim de recolher a passageira que requisitou os seus serviços e, enquanto vai apontando a folha de registo, o seu olhar não resiste a retomar por várias vezes a cena (**Fig. 58-60**).

Mesmo quando o carro já está em marcha e se prepara para partir, detém-se por momentos na imagem do casal por uma última vez antes de direcionar definitivamente para a estrada (**Fig. 61a-d**). Esta situação remete novamente para a solidão como o aspeto que rege a vida de Travis e que o leva a procurar na multidão o que inconscientemente deseja: uma relação de intimidade e de compreensão com outra pessoa. Neste caso, o ponto de vista subjetivo que é oferecido em alternância com vários planos aproximados da face do protagonista, permitem a criação de um sentimento de empatia por parte do espetador que possibilita a incrementação do seu envolvimento no foro emocional da personagem.

Apesar de a sequência não acabar neste ponto em termos narrativos,<sup>39</sup> termina quanto à figuração da deriva já que agora Travis transporta um passageiro no seu táxi com um destino em mente e já não lhe é possível vaguear, para além de não existirem outros aspetos de relevo a salientar ao contrário do que acontece na sequência anterior. No entanto, é importante referir que nunca há uma quebra na relação do protagonista com o espaço exterior mesmo quando a condução serve razões profissionais. Ou seja, quando Travis conduz apenas com a intenção de observar a multidão, a sua relação com o espaço é direta; assim que transporta um passageiro, deixa de poder ser guiado pelo seu impulso de observação mas não para de olhar já que a sua mente não abandona o seu interesse na cidade e nas pessoas para se focar em questões direcionais. Neste sentido, juntamente com o que foi referido anteriormente, a deriva de Travis pode ser associada à noção de *reverie* visto que o taxista existe num limiar de sonho, desligado da sociedade e do outro mas numa constante absorção e contemplação da cidade moderna.

---

<sup>39</sup> No seu seguimento, constata-se a rotina e a monotonia do trabalho de um taxista que é principalmente caracterizado por uma repetição e por um aborrecimento que contrasta em grande escala com o interesse visível de Travis quando perscruta a cidade e os seus habitantes, sendo um bom exemplo desse interesse os planos 117 e 118 (**Fig. 57 e 58**).

## **5. A deriva da expectativa – «Permanent Vacation» (1980) de Jim Jarmusch**

«Permanent Vacation», que foi traduzido de uma forma literal para o título português «Sempre em Férias», é um filme de 1980 que se apresenta como a primeira longa-metragem do então aluno de cinema e ainda desconhecido Jim Jarmusch. Trata a história de um rapaz chamado Aloysious (Allie) Parker que seria como qualquer outro jovem adulto não fosse pela sua filosofia de vida de que “depois de algum tempo [...] alguma voz fala contigo e fica decidido. Tempo de partir. Ir para outro lugar. [...] Esta coisa diz-te algo e tens de iniciar a deriva. Podes nem querer ir mas és informado [para isso]”. Por outras palavras, a sua vida decorre a partir de uma força superior a ele que o obriga a deambular indefinidamente sem que haja a possibilidade de se fixar nalgum lugar.

Tem um pequeno apartamento em Nova Iorque e uma namorada com uma personalidade lacónica com a qual mantém uma relação distante. A atitude geral de Allie é despreocupada e descomprometida, o que o leva a anunciar levemente que vai visitar a mãe ao hospital, que mais tarde se descobre ser um hospital psiquiátrico, sem a necessidade de dar grandes explicações à rapariga.

À medida que caminha pelas ruas degradadas da cidade e pelos seus recantos, vai-se deparando com um leque de personagens fora do comum. E embora estabeleça contato com todas elas, não há qualquer indicação de uma ligação emocional ou de qualquer outro tipo e Allie parte de um sítio para o outro como se nada tivesse acontecido e como se nada o afetasse.

Depois de alguns acontecimentos invulgares tal como a sua dormida no topo de um telhado ou o roubo não-premeditado de um carro que vende para ganhar algum dinheiro, Allie regressa a casa para encontra-la vazia pois a namorada partira, sendo o que pelo menos se pressupõe. Ele próprio sente que é altura de partir, por isso faz as malas, escreve um bilhete e vai-se embora. De seguida, Allie surge no cais de embarcações, de mala na mão, prestes a deixar a cidade. Antes de entrar no barco, mete conversa com um jovem francês que diz ter também sentido a necessidade de abandonar o seu país, ou seja, um *drifter* como o próprio protagonista.

O *voice-over* final de Aloysious mostra novamente um pouco da essência do seu ser, sendo seguido de uma imagem a partir do barco que vê a cidade de Nova Iorque a ficar cada vez mais longínqua.

Geoff Andrew, na sua análise ao filme no livro “Stranger than Paradise”, faz uma síntese muito precisa do filme:

Evidentemente, o filme é sobre a alienação num mundo atormentado pela insanidade, pobreza, degradação industrial, e a inexistência de um sentido real de comunidade [...] (Andrew, 1998: 137).<sup>40</sup>

Contudo, «Permanent Vacation» não deixa de ser um importante exemplo de deriva visto que considero ser uma questão que caracteriza fortemente o filme, sendo um dos aspetos que mais se salienta.

\*

Aloysious Parker, o protagonista de «Permanent Vacation», funciona em grande parte do filme como um veículo para a narrativa mais do que como um elemento autónomo com a capacidade de conferir profundidade à história. Com isto pretendo dizer que o filme se desenrola em torno do protagonista porque, se por um lado, é crucial para o filme que ele exista, por outro, o mesmo serve principalmente como um médium, um veículo entre o espetador e a cidade e seus componentes.

Tudo o que se sabe acerca de Allie é o que se pode observar a um primeiro nível, à superfície, com a exceção dos *voice-over* inicial e final; sabe-se que tem uma namorada, que a mãe está no hospital psiquiátrico, que parece não ter emprego ou qualquer intenção de arranjar um. No entanto, este aparente carácter passivo que o protagonista ostenta é bastante significativo e profundo. Num diálogo com a namorada, o próprio afirma:

Algumas pessoas conseguem distrair-se com ambições e motivação para trabalhar, mas isso não é para mim.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> No entanto, Andrews oferece ao mesmo tempo uma perspetiva pejorativa através de uma crítica muito incisiva ao filme, afirmando que, “infelizmente, a tortuosa, traiçoeira narrativa e a representação monótona e pouco atraente de [Chris] Parker não providenciam um foco de interesse adequado e resultam em sequências em que as verdadeiras intenções de Jarmusch permanecem frustrantemente obscuras; o maior detrimento, a dificuldade em haver preocupação com o protagonista ou com o seu destino” (Andrew, 1998: 137).

<sup>41</sup> “Some people, you know, they... they can distract themselves with ambitions and motivation to work, you know, but it's not for me.” Este é um excerto retirado de uma conversa que Allie tem com a namorada por volta dos 16 minutos e 44 segundos de filme.

Esta é uma atitude que não representa exatamente uma ausência de ambição, mas sim uma falta de esperança em alguém que vive numa espera constante. Neste sentido, a afirmação de Allie pode ser utilizada para invocar o que Walter Benjamin descreveu como uma “indolência aparente”, um ócio que esconde um olhar vigilante do *flâneur*.<sup>42</sup> Neste caso, a apatia de Allie é um pouco mais vincada e interiorizada que a descrita por Benjamin, contudo, é possível observar traços da mesma no modo como a curiosidade do protagonista é atraída para os estranhos que vai encontrando na rua, ainda que seja de forma efémera.

Nesta linha de pensamento, há neste filme uma distorção do arquétipo de herói: Allie encontra-se de facto numa demanda; no entanto, a sua recompensa é indefinida e o mesmo acontece com o percurso a tomar.<sup>43</sup> Para além disso, é um caminho marcado por um impulso inconsciente que não tem como meta final o retorno a “casa” – noção que para o próprio Allie nada significa – e que pode ser definido por uma espera contínua em busca de algo desconhecido, pelo que no fim do filme, o protagonista abandona uma cidade que não conseguiu facultar uma resposta para poder proceder com a sua deriva noutra lugar.

### **5.1. A deriva de Aloysious (Allie) Parker**

Neste filme existe um distanciamento face ao ambiente propício para a *flânerie* por causa da conjuntura geográfica e histórica de uma Nova Iorque dos anos 80 tal como é mostrada no filme – desaparece o contacto com a multidão porque esta dispersa e a cidade, por causa da sua degradação, perde muitas fontes de estímulo que alimentavam o percurso do *flâneur* curioso, deixando para trás os marginais da sociedade. Assim, desaparecem alguns traços importantes da *flânerie* na deriva em questão; contudo, esta é uma situação que facilita a delimitação dos aspetos que se mantêm, já que estes se salientam mais. Tanto no início como no fim do filme é estabelecida uma definição teórica de deriva a partir das palavras do protagonista, ao passo que é na parte central do filme que essa deriva é colocada em prática.

---

<sup>42</sup> Benjamin estabelece uma associação entre o surgimento do papel do detetive, ou seja de uma atitude ativa parte do indivíduo que procura destruir o mal, e a *flânerie* visto que por detrás da indolência do *flâneur* “está a vigilância de um observador que não retira os olhos do criminoso” (Benjamin, 2006: 72).

<sup>43</sup> Para mais informações sobre o arquétipo do herói ver: Propp, Vladimir. *Morfologia do Conto*. Trad. Jaime Ferreira e Victor Oliveira. 3ª ed. Lisboa: Vega, 1992.

Allie é alguém que parece esperar por algo e essa espera está marcada por uma indefinição quanto às suas crenças e por uma solidão que o próprio aceita como inalterável. Nas suas próprias palavras:

Toda a gente está só. É por isso que eu apenas deambulo. As pessoas pensam que é uma loucura. Mas é melhor pensar que não estás sozinho quando vagueias, mesmo que estejas. Em vez de simplesmente saberes que estás só o tempo todo.<sup>44</sup>

Deste modo, a deriva surge como um meio que permite ao protagonista procurar aquilo por que espera ao mesmo tempo que lhe possibilita continuar o seu caminho sem se deixar afetar pelo facto de “toda a gente estar só”.

Neste sentido, o filme e o seu protagonista vão de encontro à análise de Siegfried Kracauer sobre “aqueles que esperam”. Quando procura descodificar a resposta destas pessoas – que “carecem de ligações e de uma base firme” e cujo “espírito/intelecto deambula sem direção” (Kracauer, 1995: 132) – em relação aos vários caminhos que podem escolher, uma das opções que Kracauer sugere e a que melhor se aplica a este caso é a de uma atitude de expectativa:

Ao comprometer-se a esperar, a pessoa não impede o seu caminho para a fé (tal como aqueles que afirmam o vazio em desafio) nem toma posse à força dessa fé (tal como aqueles cujo desejo é tão forte, que os leva a perder toda a restrição). A pessoa espera, e a sua espera é uma *abertura hesitante*, [...]. Pode facilmente acontecer que alguém que espera deste modo encontre satisfação de uma forma ou de outra (Kracauer, 1995: 138).<sup>45</sup>

Assim, Allie pode ser inserido neste conjunto de pessoas que se isolam do mundo por sentirem um “vazio” em relação às suas crenças e ao seu propósito de vida. Tal como elas, ele recorre à deriva enquanto aguarda por uma possível resposta, sem nunca se fixar num só local ou criar raízes. É uma situação que o protagonista considera inevitável pois trata-se de um impulso, que embora possa ser criticado, é mais forte que ele.

---

<sup>44</sup> “Everyone is alone. That's why I just drift, you know. People think it's crazy. But it's better to think that you're not alone when, you know, you're drifting, even though you are. Instead of just knowing that you're alone all the time.” Este é um excerto retirado de uma conversa que Allie tem com a namorada por volta dos 16 minutos e 14 segundos de filme.

<sup>45</sup> Depois de excluir o uso dos narcóticos e a descoberta da fé verdadeira sem conflito como as possíveis atitudes a ser tomadas pelas pessoas que conscientemente “pairam no vazio” mas que procuram fugir dele, Kracauer propõe os três tipos de comportamento mais plausíveis: o ceticismo como um princípio – assume-se uma (falsa) liberdade relativamente à crença, o curto-circuito – ilusão involuntária quanto à pertença a um domínio da fé; e a já mencionada espera – é a solução que autor considera mais acertada para o problema em questão (Kracauer, 1995: 135-138).

A questão da deriva está também marcada por uma falta de tensão na linha de ação de um protagonista sem objetivos definidos, particularidade que afasta o filme da vertente *mainstream* e o aproxima de um cinema quase experimental. O facto da narrativa se caracterizar desta forma potencia os traços de *flânerie* na deriva do personagem já que esta exige uma capacidade de ponderação e expectativa que se vai apurando em proporção ao período de tempo que a pessoa demora a percorrer o espaço, observando o que a rodeia.

## 5.2. A cidade

Uma personagem vagueia pelos bairros em ruínas de uma Nova Iorque deserta e cruza-se com os solitários e os renegados da sociedade. *Permanent Vacation* recorre a uma figura que não será reencontrada verdadeiramente na obra de Jarmusch, a de uma loucura que revela o estado de uma sociedade, [...] (Chauvin, 2003: ?).

O filme tenta reproduzir uma imagem “imaginária” da Nova Iorque do início dos anos 80 em que a sua degradação seria uma consequência de uma guerra que na realidade nunca ocorreu. No entanto, visto que o espetador sabe *a priori* que esse acontecimento é falso, há um impacto maior relativamente ao estado calamitoso da cidade. Isto é, ao dar a entender que a degradação do meio urbano se deve a uma guerra que o espetador sabe ser uma mentira fabricada, este fica mais consciente do que é o presente e a realidade deste meio.

Enquanto vagueia pelos bairros em ruínas de uma Nova Iorque deserta, Allie cruza-se com os solitários e os renegados da sociedade. Como se tratassem de personagens que, embora surreais ou exageradas, representam a própria cidade de Nova Iorque, as pessoas que surgem no percurso do protagonista tornam-se em interessantes objetos de análise – o ex-soldado de guerra poderá representar o passado e a dor que a mesma pode evocar; no caso da mulher latina, que tanto pode ser depreendida como uma prostituta ou como uma simples vítima de abuso, consegue observar-se a partir dela a questão da emigração e/ou da violência em relação à mulher; com o saxofonista e a sua música surgem sentimentos de melancolia que facilmente se associam à noite.

Em contraste com as imagens de abertura do filme que apresentam as multidões nas principais ruas da cidade, as zonas que o protagonista percorre estão vazias e abandonadas. É desta forma demonstrada a dupla faceta da cidade em que duas realidades distintas e contraditórias coexistem no mesmo espaço: por um lado, há a cidade que

fervilha com as pessoas, os carros e as lojas; por outro, há os bairros, esses labirintos onde se escondem os marginais da sociedade.

Ainda assim, a cidade é um espaço descaracterizado se for considerada através dos olhos do protagonista. Para ele, é apenas mais um espaço para o qual foi chamado, para onde a “*drift*” o levou. Daí a sua facilidade em decidir partir sem pensar duas vezes.

### 5.3. Análise de sequências

O trabalho de Jarmusch distingue-se pela sua aderência a “estórias” insignificantes, elípticas, aparentemente inconsequentes esvaziadas dos usuais clímax dramáticos – elas estão somente tangencialmente ligadas aos gêneros tradicionais americanos – e por um jogo modernista, subtil, experimental com os aspetos formais da linguagem cinemática (Andrew, 1998: 135).

Esta sucinta descrição acerca da filmografia de Jim Jarmusch permite situá-la numa corrente experimental, quase *underground*, que surgiu nos EUA, estabelecendo uma alternativa às opções *mainstream* que Hollywood tinha para oferecer. Deste modo, foi através de «Permanent Vacation» que Jarmusch dá o mote a narrativas desprovidas de formalidades e de pretensiosismos que são acompanhadas de uma realização dinâmica e livre de restrições, com uma textura quase documental.

A nível da conceção espacial, e como já foi mencionado anteriormente, as cenas iniciais do filme dão configuração à dicotomia que pode existir dentro de uma mesma cidade, permitindo simultaneamente a introdução do *décor* que o realizador selecionou para contar a sua narrativa. No primeiro plano do filme é apresentada a multidão na cidade de Nova Iorque em câmara lenta. O plano que se segue imediatamente a seguir mostra-nos o oposto: um beco vazio sem qualquer tipo de movimento ou de elemento identificativo da cidade. Esta alternância volta a suceder-se mais duas vezes com ligeiras alterações no posicionamento da câmara. Ao quarto plano de um espaço vazio surge finalmente o protagonista de fora de campo. Como se fosse uma espécie de sonho, o espetador tem acesso a imagens de uma cidade movimentada e excitante para depois nunca mais voltar a vê-las durante o resto do filme. Assim, é também de salientar que o realizador opta por apresentar uma figuração degradada e desabitada da cidade de Nova Iorque ao captar zonas despersonalizadas e danificadas.

A deriva no filme corresponde a um percurso contínuo que é interrompido por ocasionais pausas. No entanto, estas não têm nem a duração nem a importância suficientes para

quebrar a fluidez e o ritmo do trajeto do protagonista. Assim, torna-se pertinente analisar a deriva como um todo e não por fases distintas.

Jarmusch apresenta frequentemente durante o filme planos fixos que através da profundidade de campo permitem criar uma noção lânguida da duração do tempo. Contudo, tal como é comum nos filmes de deambulação, há também o uso do *travelling* e a câmara torna-se dinâmica quando há a necessidade de seguir o rapaz e de presenciar de perto as suas ações.

Os planos mais frequentes são o aproximado de peito, o de conjunto e o geral. O primeiro permite uma maior ligação com a personagem e com as suas ações e os outros dois inscrevem o protagonista no espaço, resultando numa maior prioridade da cidade em termos de figuração. O realizador recorre também por várias vezes ao plano picado a partir de zonas altas dos prédios que ajuda a complementar o ponto de vista do protagonista.

Finalmente, dão-se por várias vezes momentos em que o protagonista sai de fora de campo mas a câmara abandona-o, embora o plano continue. Poderá ser uma técnica que o realizador usa para deixar uma impressão duradoura dos momentos e das pessoas com que o protagonista se vai deparando. O espetador é temporariamente obrigado a deixar de parte o objeto principal do filme para ficar a ponderar no momento que acabou de presenciar.

Em termos técnicos, Andrew destaca várias “qualidades” em «Permanent Vacation», sendo exemplos destas o trabalho de câmara “impressionantemente nítido e atmosférico”, a banda sonora fora-do-comum que “evoca de forma desconcertante uma cidade-fantasma” e o “último plano geral da ilha de Manhattan, vista de um barco que parte” (Andrew, 1998: 137). Mas de longe a questão mais importante remete para o facto de neste filme serem introduzidos elementos-chave que não só farão parte da restante obra de Jarmusch como também são fortes indicadores da presença da deriva no filme em causa:

Também é [...] possível discernir, de uma forma embrionária, certos temas e motivos que recorreriam no trabalho subsequente e mais maduro do escritor-realizador: a noção de um forasteiro que atravessa uma terra desconhecida; a languidez masculina e o desejo de escapar; os encontros aleatórios carregados de uma estranha sensação de coincidência; e uma perspetiva da América marcadamente menos glamorosa que a usualmente observada nos filmes, devastada pela pobreza e pelo abandono urbano (ibid).

### 5.3.1. Sequência do «Encontro com a mulher»

O segmento escolhido surge no seguimento da visita que Allie faz à mãe no hospital psiquiátrico, caminhando agora pelas ruas degradadas de Nova Iorque. De todas as sequências selecionadas para análise nos diversos filmes, esta corresponde à mais longa em termos de duração e, no entanto, é provavelmente a sequência na qual a causalidade narrativa é mais ténue e subentendida.. Considero que esta sequência se pode dividir em duas partes porque há dois momentos distintos do percurso de Allie tanto em termos de espaço – que muda repentina e visivelmente – como em relação ao tom e à intenção dos planos, como será explicado em breve.

A primeira parte da sequência estabelece uma ligação entre Allie e a cidade, solidificada pela espontaneidade com que ele caminha quase sem cessar até ao final deste pequeno episódio. Nada o detém ou chama particularmente a sua atenção, sejam as “ruínas” da cidade ou os grupos de jovens que socializam num ambiente urbano degradado aceite como um lar (**Fig. 62a-d**). O *travelling* que apresenta este momento está caracterizado por uma composição pictórica interessante pois contrasta o movimento do protagonista com a inflexibilidade dos elementos que constituem o pano de fundo do plano – as pessoas e os prédios –, o que aliado a uma variação quanto à profundidade de campo resulta na complexificação da dimensionalidade da imagem. Por outro lado, enquanto caminha, tem um comportamento introspetivo visto que, por várias vezes, fixa um olhar cabisbaixo no solo que atravessa (**Fig. 63**). É um gesto bastante caracterizante da sua deriva visto que esta, por oposição à *flânerie*, é efetuada de uma forma mais fechada e recolhida ao invés de ser totalmente direcionada para o espaço exterior. Assim, neste itinerário de 1 minuto e 49 segundos, a câmara enquadra ininterruptamente a imagem de Allie como se pretendesse incitar à descodificação do comportamento misterioso do protagonista; ao mesmo tempo, o movimento prolongado efetuado pela câmara juntamente com o uso do plano aproximado de peito conferem ao espetador a possibilidade de estabelecerem uma identificação sensorial com a movimentação física de Allie.

A certa altura depara-se, no seu trajeto, com um espaço amplo entre edifícios que destoa da aglomeração e da obstrução visual que caracterizam a cidade. Dá-se a situação de a sua presença ser diminuída pela grande diferença de escala entre homem e espaço. A sua atenção é cativada por umas palavras proferidas em fora de campo numa língua estrangeira e a câmara, que até ao momento fora essencialmente descritiva, reage ao

súbito interesse do protagonista e elimina a distância entre ambos para poder captar o que sucede (**Fig. 64a-d**).

Allie aproxima-se silenciosamente da origem do som e, através de uma panorâmica que segue o seu movimento, o que se descobre no final da mesma é a imagem inesperada de uma mulher de aspeto lastimável – despenteada, batom borratado nos cantos da boca, e em trajes que parecem próprios para dormir (**Fig. 65a-c**). É uma figura que suscita diversas questões como por exemplo se se trata de uma prostituta, de uma vítima de violência ou de ambas ou se é emigrante ou originariamente nova-iorquina. Mas a Allie não interessa qualquer uma destas hipóteses e a primeira coisa acerca da qual fica curioso e que faz questão de perguntar remete para a canção em espanhol que a mulher cantava numa espécie de estado delirante antes de ele a abordar. A reação da mulher que inicialmente é de medo rapidamente se transforma em agressividade e ela começa a gritar para que se vá embora ao mesmo tempo que lhe suplica para estar calado. Os planos de conjunto que são intercalados com planos aproximados ora de Allie ora da mulher, adotam um significado psicológico, permitindo observar o quadro geral da situação no qual interagem um rapaz “perdido” e uma mulher desconsolada que estão inseridos num cenário degradante e depressivo (**Fig. 66 e 67**).

O olhar de Allie perante a cena demonstra sobretudo confusão mas talvez também um pouco de compaixão, algo que não acontece em mais nenhuma das suas interações com estranhos (**Fig. 68**). É possível que esta mulher lhe recorde a sua mãe que ele visitara pouco tempo antes num hospício, sendo ela a única pessoa cuja presença suaviza a expressão facial usualmente críptica de Allie.

Quando termina a interação entre os dois, a câmara volta a afastar-se, colocando-se numa posição semelhante à que antecedeu este momento; contudo, esta prolonga-se na figura da mulher espanhola mesmo depois de Allie já ter saído do enquadramento, o que não só acentua dramaticamente esta personagem como evoca, à distância, uma sensação de vazio que se coaduna com aquela vastidão entre prédios (**Fig. 69a-d**).

Este encontro não só demonstra uma curiosidade provida de inocência que o protagonista usa para lidar com algo que encontra na sua deriva, como apresenta determinados rasgos de *flâneur* quando descobrimos em Allie um fascínio pelo outro que, apesar momentâneo, é inconsciente e vai para lá do seu controlo.

### 5.3.2. Sequência do «Ioiô»

Na segunda parte – que ocorre imediatamente a seguir ao encontro com a mulher –, a deriva continua mas há uma alteração notável no espaço e também na atitude de Allie. Se antes ele caminhava com uma determinação sem rumo, agora, encostado a uma chapa de metal azul com uns *graffitis* rabiscados, dá a sensação de estar à espera de algo (**Fig. 70a**). Para se entreter tira um ioiô do bolso que começa a lançar continuamente apesar de não mostrar grande entusiasmo (**Fig. 70b**). De súbito, e sempre com o “brinquedo” nas mãos, retoma a sua caminhada que o leva a contornar a chapa de metal (**Fig. 70c**). Descobre-se que esta serve para encobrir uma espécie de terreno baldio, o que passa a ideia de que a degradação da cidade é tão profunda que surge detrás de qualquer “coberta” que tente abscondê-la do olhar (**Fig. 71a**). É com um *cross dissolve* que este pequeno episódio chega ao fim (**Fig. 71b**).

Embora seja muito curta, o que esta segunda parte da sequência permite evidenciar refere-se ao que define Allie como pessoa e à sua necessidade de efetuar a deriva, ainda que de uma forma diferente que a apresentada na parte anterior. Agora, a câmara começa por estar estática criando a oportunidade de observar detalhadamente o protagonista. Pode-se deduzir que é um momento que representa alguém que “espera”, uma espera que pretende satisfazer o “vazio” que carece de uma crença, tal como foi observado por Kracauer. Por outras palavras, Allie parece brincar com o ioiô como forma de passar o tempo, mas na verdade trata-se de uma expectativa funcional que tem como objetivo a descoberta de um sentido, de algo maior que o protagonista que consiga cativar a sua atenção. Nesta sequência, esta “espera” é retratada de forma literal e acaba por servir como justificação para o impulso que Allie sente em vaguear pelas ruas à procura de algo que o “prenda”.

Por fim, a sequência num todo é marcada por planos fixos ou *travellings* de longa duração que contribuem para a atmosfera de continuidade do filme – aspeto que permite uma aproximação à experiência direta da deriva – e pelo destaque que se dá à cidade, acompanhante do protagonista em todos os planos já que nunca é ocultada através de desfoques ou de grandes planos. A música de fundo que aparece e desaparece ao longo da sequência combina com o estado enigmático do protagonista, apelando a um sentimento de perturbação e de confusão.

## Conclusão

Foi à luz da conceção de deriva que, a partir da identificação dos seus traços na narrativa, se averiguaram as motivações das personagens que a efetuam assim como os elementos que a determinam. Deste modo, recorreu-se ao estudo detalhado da narrativa para se poder compreender a realização de acordo com os parâmetros da deriva. Para se encontrar uma linha de investigação consistente e concisa, escolheu-se desenvolver o assunto de forma específica e restrita através da análise de uma amostra limitada de filmes, mas não sem antes ter em consideração um dos traços primordiais da deriva – a *flânerie*.

Nos filmes que estudei, a deriva nasce da relação que os realizadores estabelecem entre os seus protagonistas e as cidades por onde os mesmos vagueiam. Sem querer generalizar, pode-se considerar, com comedimento, que a ligação de um realizador à cidade e o protagonismo que lhe confere a tornam num espaço por excelência da deriva. Além disso, nos exemplos dados, a caminhada contém um significado maior que excede a mera movimentação no espaço ou o avanço da ação narrativa – há um propósito inerente que permite identificar o processo da deriva a ser posto em prática. Para uma melhor compreensão desta noção, prosseguirei com o apontamento sintético da configuração da deriva nos filmes já apresentados:

Em «Les Quatre Cents Coups» a deriva está marcada por uma **inocência** que se materializa através de um jovem que caminha sem um propósito definido, demonstrando, apesar disso, segurança e conforto no espaço urbano que percorre sem temor. Marcado por uma incompreensão por parte dos outros, nomeadamente os adultos, com a qual não sabe lidar, é com a cidade que Antoine estabelece uma relação de proximidade, principalmente quando deambula sozinho pois já não precisa de se esconder e/ou manifestar-se através das suas habituais travessuras. O que o leva a percorrer as ruas não é uma decisão premeditada ou a consequência imediata de algum acontecimento – de facto ele foge de casa, mas não é essa a razão que impulsiona a deriva; é de forma intuitiva que Antoine inicia um itinerário e é do mesmo modo que ele lida com o que encontra na mesma – quando rouba a garrafa de leite, a maneira como assume a transgressão releva a sua tendência para agir sem ponderar primeiro até porque a sua primeira reação é a de esconder o que fez. O dinamismo que se observa na relação entre o corpo e o espaço no momento em Antoine vai ter a uma fonte reforça a ideia de união entre a cidade e o rapaz.

Surge também a noção de “deriva acompanhada” que apresenta a possibilidade exclusiva de vaguear com companhia, o que, por um lado, demonstra ser um potenciador de emoções e que, por outro, permitiu a observação de uma disputa inconsciente, não-conflituosa, pelo domínio da liderança da deriva. Este exemplo possibilita sobretudo analisar a interação de dois jovens que efetuam a deriva impulsionados por uma alegria intensa; é um percurso tão próprio da juventude que dificilmente seria transponível para o mundo dos adultos.

Já em «Cléo de 5 à 7», a deriva resulta de uma necessidade, ainda que possivelmente inconsciente, de transformação por parte da protagonista. O que caracteriza esta deriva, para além do facto de ser efetuada por uma mulher – o que põe em evidência uma tensão entre sujeito/objeto – é a **influência de uma morte iminente**; ao assumir a doença, Cléo adota uma perspetiva contaminada da cidade na qual o seu olhar é atraído para referências que colocam em confronto um mal-estar interior e a bela aparência pela qual é admirada. Ao longo do seu itinerário, a noção de que a beleza equivale a saúde vai-se alterando e Cléo consegue distanciar-se da sua pessoa para estabelecer uma relação não só com outros mas com o próprio espaço que a rodeia.

Tanto a transformação da protagonista como a sua deriva recorrem ao olhar como dispositivo fulcral para o seu desenvolvimento. O maior exemplo da importância desta sensação remete para a cena do café, um microcosmos da multidão onde Cléo tem a possibilidade de observar sem ser observada. É um momento de grande avanço na sua transformação pois caracteriza-se por um interesse unilateral no outro.

Travis Bickle é alguém que conduz o seu táxi pela cidade noite dentro à procura de algo que o próprio desconhece precisar. Deste modo, em «Taxi Driver», a deriva apresenta-se como um processo usado pelo protagonista para compensar de algum modo um problema que afeta todo o seu ser: a solidão profunda. Esta é a razão para a repulsa de Travis pela cidade, sítio que considera “doente” e “sujo”, mas que, de forma contraditória, cativa o seu olhar tendo em conta que o taxista olha frequentemente pela janela e averigua a multidão à procura de um sinal de “salvação”. Ele pensa ter encontrado este sinal quando se fixa em Betsy como uma possível ligação humana, mas rapidamente o seu deslumbramento é quebrado e dá lugar a um ódio cada vez maior pela cidade e pelas pessoas.

O facto de a **deriva ser noturna** é muito relevante pois a noite está marcada por uma atmosfera de transgressão e de mistério que torna a cidade num espaço de liberdade mas

também de imoralidade, o que põe em confronto a dicotomia que o próprio Travis parecer assumir entre bem e mal, “mundo sujo” e “mundo limpo.” Além do mais, a noite desperta a curiosidade do *flâneur* que sente a necessidade de investigar o mistério por detrás da mesma.

Por fim, em «Permanent Vacation», Allie sente uma forte necessidade de efetuar a deriva como se houvesse uma força superior a ele que o obrigasse a tal. O facto de viver a vida sem um objetivo concreto ou um caminho definido resulta de um “vazio” que existe no indivíduo que carece de uma crença para o orientar. Neste sentido, é através da **expectativa que a deriva possibilita** que Allie parece tentar encontrar algo que cativa o olhar, algo que crie nele uma crença suficientemente forte para dissipar a sua necessidade de continuar à procura de algo que o “prenda”. É, portanto, uma espera funcional que está marcada por momentos pontuais e efêmeros de interesse e fascínio tal como acontece quando ele se depara com o veterano de guerra enlouquecido, com a mulher estrangeira num estado deplorável ou com o homem no cinema que se ri da sua própria anedota.

Embora haja uma forte distinção entre a configuração concetual da deriva em cada filme que resulta não só de uma diferença de motivação por parte dos protagonistas para encetá-la como também do estilo cinematográfico particular que cada realizador incute na sua obra, a verdade é que a concretização do movimento através da realização acaba por apresentar diversas semelhanças relativamente à escolha dos planos ou dos movimentos da câmara: o *travelling* é a escolha de eleição para o acompanhamento da caminhada dos personagens, estando associado a uma proximidade em relação às mesmas que explica a sua interseção frequente com planos médios ou de conjunto. Quando a câmara se distancia, habitualmente com a intenção de inscrever a figura humana no espaço, ou seja, na cidade, esta encontra-se estática, recorrendo somente ao movimento sobre o seu eixo através de panorâmicas para manter a continuidade do trajeto. A movimentação dos protagonistas é frequentemente entrecortada com planos aproximados de peito que nos apresentam as suas reações quando encontram algo na sua deriva que cativa o olhar e com a qual têm de lidar, sendo que normalmente há uma emoção concreta por detrás das suas expressões que varia consoante o significado provocado pelo que encontraram – como acontece com o medo que cria um espelho partido em «Cléo de 5 à 7» ou com um sentimento de solidão perante um casal apaixonado em «Taxi Driver».

Após este pequeno resumo acerca da configuração concetual da deriva, é possível estabelecer alguns pontos gerais que permitem demarcar as convergências e divergências

entre os vários exemplos apresentados. Primeiramente, para além de a deriva ser um processo distinto de pessoa para pessoa, esta pode ser condicionada pela visão que o realizador propõe para a cidade onde o protagonista se inscreve: Paris convida à deriva ao fervilhar com sons apelativos e ícones visuais fascinantes (i.e. Basílica Sacre-Coeur ou Café Le Dôme), enquanto a atmosfera nova-iorquina remete mais para um carácter *underground* e obscuro, apelando a uma perspetiva mais negativa da cidade.

De seguida, apesar dos pontuais momentos de maior ênfase dramática, os exemplos franceses são mais fluídos por oposição aos americanos que são mais intensos e misteriosos. Uma das características que acentua a diferença formal entre duas cinematografias muito próprias é a expressão da interioridade do protagonista a partir do discurso, quer seja através do diálogo ou do *voice-over*, no caso americano; já no caso francês há uma aproximação mais objetiva e distante ao protagonista através de uma espécie de câmara omnisciente.

No entanto, a maior divergência entre os protagonistas franceses e os americanos é que a deriva para Antoine e Cléo é um processo benéfico que efetuam com interesse e de forma voluntária ao passo que Travis e Allie, ao precisarem da deriva para, de certo modo, sobreviverem, sentem-se ao mesmo tempo oprimidos por certos aspetos daquilo que a deriva os faz viver: o taxista sente repulsa pelo ambiente e pessoas das ruas que percorre na cidade e o rapaz vive na expectativa com dificuldade em encontrar uma crença que ponha término à sua deambulação.

## Bibliografia

ANDREW, Geoff - *Stranger than Paradise: Maverick film-makers in recent American cinema*. London: Prion Books, 1998. ISBN 1-85375-274-6.

ANTHONY, Elizabeth M. - From Fauna to Flora in Agnès Varda's *Cléo de 5 à 7*. *Literature/Film Quarterly*. Salisbury: Salisbury University. ISSN 0090-4260. Vol. 26, n° 2 (1998). p. 88-96.

ARIJON, Daniel - *Grammar of the Film Language*. Los Angeles: Silman-James Press, 1976. ISBN 1-879505-07-X.

BAUDELAIRE, Charles - *O Pintor da Vida Moderna*. Trad. Adolfo Casais Monteiro. Lisboa: Editorial "Inquérito", Imp. 1941. Série I – Arte V.

BAUDELAIRE, Charles - *As Flores do Mal*. Trad. Fernando Pinto do Amaral. Lisboa: Assírio & Alvim, 1992. ISBN 972-37-0305-X.

BENJAMIN, Walter - *The Arcades Project*. Trad. Howard Eiland e Kevin McLaughlin. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1999. ISBN 0-674-00802-2.

BENJAMIN, Walter - *The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*. Ed. Michael W. Jennings. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 2006. ISBN 0-674-02287-4.

BERRE, Carole le - *François Truffaut au Travail*. Paris : Cahiers du Cinéma, 2004. ISBN 2-86642-384-4.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin - *Film History: An Introduction*. 2ª ed. New York: McGraw-Hill, 2003. ISBN 0-07-038429-3.

BRONFEN, Elizabeth - *Night Passages: Philosophy, Literature, and Film*. New York: Columbia University Press, 2008. ISBN 978-0-231-14799-6.

CHAUVIN, Jean-Sébastien - Au fil du câble. *Cahiers du Cinema*. Paris. ISSN 0008-011X. N° 583 (2003). p. 60.

CHRISTIE, Ian; THOMPSON, David (ed.) - *Scorsese on Scorsese*. London: Faber and Faber, 2003. ISBN 0-571-22002-9.

CONLEY, Tom - *Cartographic Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007. ISBN 0-8166-4356-3.

DEBORD, Guy - *Introduction to a Critique of Urban Geography* [Em linha] (artigo originalmente publicado em "Les Lèvres Nues," n° 6; Paris, Setembro 1955). [Consult. 17 Abr. 2015] Disponível na Internet <URL: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/geography.html>>.

DEBORD, Guy - *Theory of the Dérive* [Em linha] (artigo originalmente publicado em “Les Lèvres Nues,” nº 9; Paris, Novembro 1956). [Consult. 17 Abr. 2015] Disponível na Internet <URL: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/theory.html>>.

DIEGUES, Carlos - Truffaut vu par... . *Cahiers du Cinema*. Paris. ISSN 0008-011X. Nº 592 (2004). p. 13.

FORBES, Jill - Gender and Space in Cléo de 5 à 7. *Studies in French Cinema*. Bristol. ISSN 1471-5880. Vol. 2, nº 2 (2002). p. 83-89.

GLEBER, Anke - *The Art of Taking a Walk: Flanerie, Literature, and Film in Weimar Culture*. Princeton: Princeton University Press, 1999. ISBN 0-691-01222-9.

HAYWARD, Susan - *Cinema Studies: The Key Concepts*. 2ª ed. London, New York: Routledge, 2000. ISBN 0-415-22739-9.

HOVEYDA, Fereydoun - «The First Person Plural». In HILLIER, Jim, org. - *Cahiers du Cinéma – The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1985. ISBN 0-674-09060-8. p. 53-58.

KRACAUER, Siegfried - *The Mass Ornament*. Trad. e ed. Thomas Y. Levin. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1995. ISBN 0-674-55162-1.

LOPEZ, Ana - An Elegant Spiral. *Wide Angle*. Ohio: Ohio University/Athens Center for Film and Video. ISSN 0160-6840. Vol. 7, nº 1 & 2 [198-?]. p. 144-148.

MARTIN, Marcel - *A Linguagem Cinematográfica*. Trad. Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005. ISBN 972-576-384-X.

MERCADO, Gustavo - *The filmmaker's eye: learning (and breaking) the rules of cinematic composition*. Amsterdam, Boston, Heidelberg, London: Focal Press, 2011. ISBN 978-0-240-81217-5.

MILIORA, Maria T. - *The Scorsese Psyche on Screen: roots of themes and characters in the films*. Jefferson: McFarland, 2004. ISBN 0-7864-1763-3.

MORRISSEY, Jim - Paris and voyages of self-discovery in Cléo de 5 à 7 and Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain. *Studies in French Cinema*. Bristol. ISSN 1471-5880. Vol. 8, nº 2 (2008). p. 99-110.

MOUTON, Janice - From Feminine Masquerade to Flâneuse: Agnès Varda's Cléo in the City. *Cinema Journal*. Austin: University of Texas Press. ISSN 0009-7101. Vol. 40, nº 2 (2001). p. 3-16.

NELSON, Roy Jay - The Rotor. *Wide Angle*. Ohio: Ohio University/Athens Center for Film and Video. ISSN 0160-6840. Vol. 7, nº 1 & 2 [198-?]. p. 136-143.

OXFORD UNIVERSITY PRESS - *Oxford Learner's Dictionaries* [Em linha.] Oxford: OUP, act. 2015. [Consult. 10 Mai. 2015] Disponível na Internet <URL: [http://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/drift\\_2](http://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/drift_2)>.

ROLLET, Brigitte - Paris Nous Appartient: Flânerie in Paris and Film. *Film Quarterly*. Berkeley: University of California Press. ISSN 0015-1386. Vol. 61, n° 3 (2008). p. 46-51.

RIVETTE, Jacques - En el mundo de Antoine. *Cahiers du Cinema España*. Trad. Natalia Ruiz. Madrid: Caiman Ediciones. ISSN 1887-7494. N° 23 (2009). p. 64-65.

SCHWARTZ, Ronald - *Neo-Noir: The New Film Noir Style from Psycho to Collateral*. Lanham: The Scarecrow Press, 2005. ISBN 0-8108-5676-X.

SCORSESE, Martin - «Taxi Driver». In SCHRADER, Paul (entrevista) - *Taxi Driver*. London: Faber and Faber, 1990. ISBN 0-571-202152.

SCORSESE, Martin - «Mean Streets – Alice Doesn't Live Here Anymore – Taxi Driver». In CHRISTIE, Ian; THOMPSON, David (ed.) - *Scorsese on Scorsese*. London: Faber and Faber, 2003. ISBN 0-571-22002-9.

SIMMEL, Georg - «The Metropolis and Mental Life», In LEVINE, Donald N. (ed.) - *Georg Simmel: On individuality and social forms*. Chicago: The University of Chicago Press, 1971. ISBN 0-226-75776-5.

THOMAS, Deborah - *Reading Hollywood spaces and meanings in American film*. London: Wallflower, 2001. Série Short Cuts. ISBN 1-903364-01-9.

TURNER, Dennis - Made in U.S.A: The American Child in Truffaut's 400 Blows. *Literature/Film Quarterly*. Salisbury: Salisbury University. ISSN 0090-4260. Vol. 12, n° 2 (1984). p. 75-85.

UNGAR, Steven - *Cléo de 5 à 7*. London: BFI/Palgrave Macmilan. 2008. ISBN 978-1-84457-176-5.

VARDA, Agnès - «Cléo de 5 à 7». In SHIVAS, Mark (entrevista) - *Movie*. London: [s.n.]. ISSN 0027-268X. N° 3 (1962). p. 32-35.

VARDA, Agnès - «Agnès Varda: A Conversation». In QUART, Barbara (entrevista) - *Film Quarterly*. Berkeley: University of California Press. ISSN 0015-1386. Vol. XL, n° 2 (1986-87). p. 3-10.

VARDA, Agnès - *Varda par Agnès*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1994. ISBN 2-86642-145-0.

## **Filmografia**

JARMUSCH, Jim – *Permanent Vacation (Sempre em Férias)*, 1980.

SCORSESE, Martin – *Taxi Driver (Taxi Driver)*, 1976.

TRUFFAUT, François – *Les Quatre Cents Coups (Os Quatrocentos Golpes)*, 1959.

VARDA, Agnès – *Cléo de 5 à 7 (Duas Horas da Vida de Uma Mulher)*, 1962.

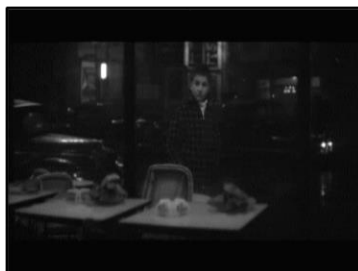
# Apêndice I



**Fig. 1** – Plano 173



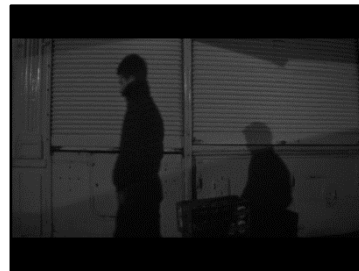
**Fig. 2** – Plano 174



**Fig. 3** – Plano 175



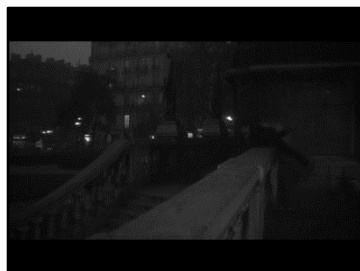
**Fig. 4a, b** – Plano 176



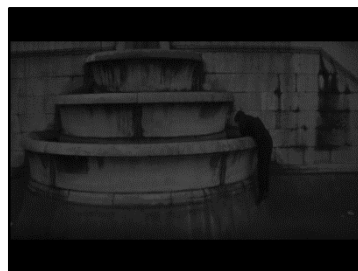
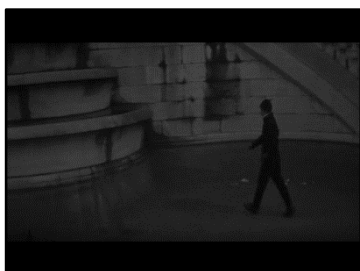
**Fig. 5a, b, c** – Plano 177



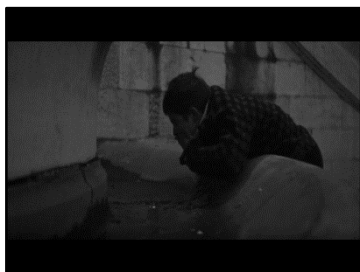
**Fig. 6** – Plano 178



**Fig. 7** – Plano 180



**Fig. 8a, b, c** – Plano 181



**Fig. 9** – Plano 182



**Fig. 10** – Plano 183



Fig. 11 – Plano 261

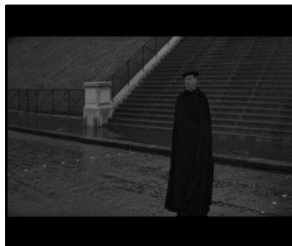
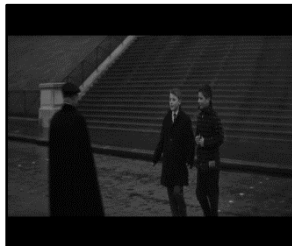


Fig. 12a, b, c, d, e, f, g – Plano 262



Fig. 13 – Plano 263



Fig. 14 – Plano 195



Fig. 15 – Plano 195 (olhar do homem)



Fig. 16a, b, c – Plano 196

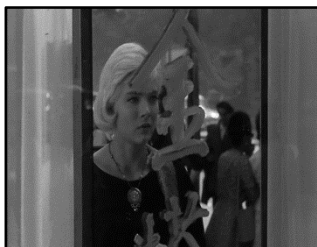


Fig. 17 – Plano 197



Fig. 18 – Plano 200

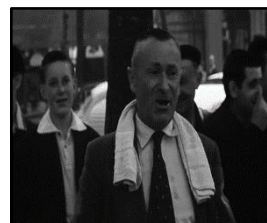


Fig. 19 – Plano 203



Fig. 20 – Plano 204

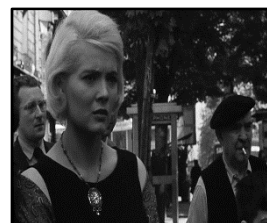


Fig. 21 – Plano 206

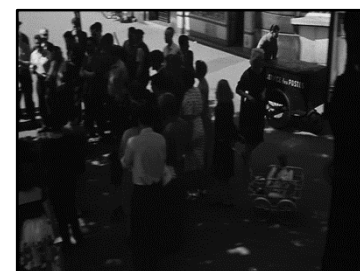


Fig. 22a, b – Plano 213



Fig. 23 – Plano 215



Fig. 25 – Plano 219



Fig. 24 – Plano 217



Fig. 26a, b – Plano 221

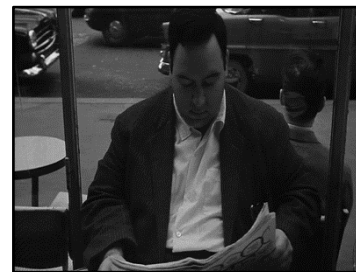


Fig. 27a, b – Plano 223 (o homem que oferece a bebida a Cléo surge de repente do lado esquerdo da imagem)



**Fig. 28** – Plano 225



**Fig. 29** – Plano 229



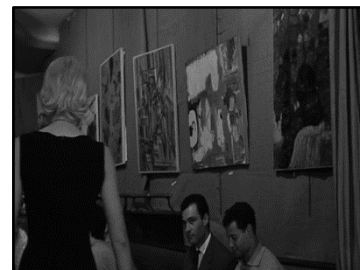
**Fig. 30** – Plano 231



**Fig. 31** – Plano 233



**Fig. 32** – Plano 227



**Fig. 33** – Plano 236



**Fig. 34** – Plano 237



**Fig. 35** – Plano 240



**Fig. 36a, b** – Plano 243



Fig. 37 – Plano 37



Fig. 38 – Plano 38



Fig. 39 – Plano 39

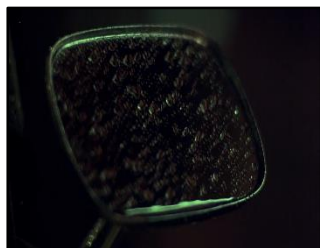


Fig. 40 – Plano 40



Fig. 41 – Plano 55



Fig. 42 – Plano 56



Fig. 43 – Plano 57



Fig. 44 – Plano 58



Fig. 45 – Plano 49



Fig. 46 – Plano 50



Fig. 47 – Plano 54



Fig. 48 – Plano 114



Fig. 49 – Plano 115



Fig. 50 – Plano 122



Fig. 51 – Plano 116



Fig. 52 – Plano 117



Fig. 53 – Plano 118



Fig. 54a, b, c, d – Plano 119



Fig. 55 – Plano 117



Fig. 56 – Plano 118



Fig. 57 – Plano 119



Fig. 58 – Plano 126



Fig. 59 – Plano 127



Fig. 60 – Plano 128



Fig. 61a, b, c, d – Plano 129



Fig. 62a, b, c, d – Plano 90



Fig. 63 – Plano 91



Fig. 64a, b, c, d – Plano 92



Fig. 65a, b, c, – Plano 93



Fig. 66 – Plano 94



Fig. 67 – Plano 95



Fig. 68 – Plano 98



Fig. 69a, b, c, d – Plano 100



**Fig. 70a, b, c** – Plano 101



**Fig. 71a, b** – Plano 102

## Apêndice II

## Descrição fílmica plano-a-plano

**Tabela 1.** «Les Quatre Cents Coups» (1959)

Sequência da «Caminhada solitária de Antoine».

| PLANO          |   | IMAGEM   |   |  | SOM  |  |
|----------------|---|--|---|--|--|--|
| Nº             | DURAÇÃO<br>(segundos)<br><br>TEMPO<br>(minutos) | DESCRIPTIVO<br><br>(Cor/Movimento/<br>Conteúdo)  | LUGARES<br><br>+<br>PERSONAGENS   | CÂMARA<br><br>(Grandeza/Posição)   | DIÁLOGOS<br><br>(In/Off)   | RUÍDOS<br><br>+<br>MÚSICA  |
| 1<br><br>(173) | 35 s<br><br>(38:03 m)                           | - Preto e branco marcado pelas<br>somas dos candeeiros na noite.<br><br>- Enquanto caminha pela rua,<br>Antoine é interpelado por uma<br>mulher que lhe pede ajuda para<br>encontrar o cão que fugiu quando<br>ela saiu do prédio. | - Exterior. Noite.<br><br>- Antoine; mulher<br>que procura o cão;<br>homem<br>interessado nela. | - Plano médio para<br>americano (quando<br>a câmara se afasta).<br><br>- <i>Travelling</i> (com<br>oscilações) para<br>direita e depois para<br>a esquerda<br>(deixando Antoine<br>para trás). | Mulher: “Oh, podes ajudar-me a apanhá-<br>lo?”<br><br>Antoine: “Sim, com certeza Madame.”<br><br>Homem: “Rapaz é a tua irmã?”<br><br>Antoine: “Não, não a conheço. Ela pediu-<br>me para apanhar o cão.”<br><br>Homem: “É o cão dela?”<br><br>Antoine: “Não sei.”<br><br>Homem p/ mulher (enquanto assobia):<br>“Posso ajudá-la?”<br><br>Mulher: “Com certeza. Com mais gente<br>será mais fácil apanhá-lo.” | - Ranger da porta a<br>abrir; passos.<br><br>- Música instrumental<br>suave e melancólica. |

|                           |                           |  |  |  |  |   |
|---------------------------|---------------------------|--|--|--|--|---|
|                           |                           |  |  |  | <p>Homem: “Qual é o nome dele?”</p> <p>Mulher: “Não sei.”</p> <p>Homem (para Antoine): “Vai-te embora rapaz.”</p> <p>Antoine: “Mas ela pediu-me a mim primeiro.”</p> |   |
| <p><b>2</b><br/>(174)</p> | <p>3 s<br/>(38:38 m)</p>  | <p>- Preto e branco marcado pela iluminação de rua e pelas luzes no interior do café.</p> <p>- Referência à época natalícia quando se lê no vidro do café a expressão «Joyeux Noel» (Feliz Natal). O café está também cheio de pessoas a conviver.</p> | <p>- Exterior. Noite.</p> <p>- Antoine; pessoas no café.</p> | <p>- Plano médio.</p> <p>- Fixo.</p>   |  | <p>- Passos.</p> <p>- Música instrumental suave e melancólica.</p>  |
| <p><b>3</b><br/>(175)</p> | <p>14 s<br/>(38:41 m)</p> | <p>- Preto e branco marcado pela iluminação de rua e pelas luzes no interior do café.</p> <p>- Antoine olha para o café vazio.</p>   | <p>- Exterior. Noite.</p> <p>- Antoine.</p>                  | <p>- Plano médio.</p> <p>- Panorâmica esq.-dir. (filmado de dentro do café).</p>         |  | <p>- Música instrumental suave e melancólica.</p>   |
| <p><b>4</b><br/>(176)</p> | <p>29 s<br/>(38:55 m)</p> | <p>- Preto e branco. Foco de luz lateral provoca sombras na cara de Antoine.</p> <p>- Antoine repara em algo.</p>  | <p>- Exterior. Noite.</p> <p>- Antoine; homem do leite.</p>  | <p>- Grande plano.</p> <p>- Panorâmica rápida dir.-esq. (para um plano de conjunto).</p> |  | <p>- Garrafas de leite a tocar umas nas outras; passos; carro a partir.</p> <p>- Música instrumental suave e melancólica.</p> |

|                           |                           |   |   |  |  |   |
|---------------------------|---------------------------|---|---|--|--|---|
| <p><b>5</b><br/>(177)</p> | <p>12 s<br/>(39:24 m)</p> | <p>- Preto e branco. As sombras seguem a movimentação de Antoine na parece.<br/><br/>- Tentando não dar nas vistas, Antoine rouba uma garrafa de leite.</p> | <p>- Exterior. Noite.<br/><br/>- Antoine.</p> | <p>- Plano americano.<br/><br/>- Fixo.</p>   |  | <p>- Garrafas de leite a tocar umas nas outras; passos.<br/><br/>- Música instrumental suave e melancólica.</p>   |
| <p><b>6</b><br/>(178)</p> | <p>53 s<br/>(39:36 m)</p> | <p>- Preto e branco. A iluminação é escassa neste plano.<br/><br/>- Antoine esconde-se para beber o leite.</p>  | <p>- Exterior. Noite.<br/><br/>- Antoine.</p> | <p>- Plano geral para plano médio.<br/><br/>- Panorâmica dir.-esq. (com movimento descendente) que prossegue posteriormente até Antoine sair de campo.</p> |  | <p>- Passos; abertura da garrafa; barulhos associados à ingestão de líquidos.<br/><br/>- Música instrumental suave e melancólica.</p>                           |
| <p><b>7</b><br/>(179)</p> | <p>11 s<br/>(40:29 m)</p> | <p>- Preto e branco.<br/><br/>- Antoine livra-se da garrafa de leite.</p>   | <p>- Exterior. Noite.<br/><br/>- Antoine.</p> | <p>- Plano americano.<br/><br/>- Panorâmica dir.-esq. (acompanha os movimentos de Antoine ao baixar-se e levantar-se)</p>                                  |  | <p>- Passos; barulhos associados à ingestão de líquidos; garrafa vazia a cair na sarjeta e a partir-se.<br/><br/>- Música instrumental suave e melancólica.</p> |
| <p><b>8</b><br/>(180)</p> | <p>14 s<br/>(40:40 m)</p> | <p>- Preto e branco.<br/><br/>- Antoine dirige-se para o parque.</p>  | <p>- Exterior. Noite.<br/><br/>- Antoine.</p> | <p>- Plano geral.<br/><br/>- Panorâmica dir.-esq. (que segue um movimento</p>  |  | <p>- Passos<br/><br/>- Música instrumental suave e melancólica.</p>   |

|                    |                   |  |  |  |  |  |
|--------------------|-------------------|--|--|--|--|--|
|                    |                   |  |  | descendente no final do plano).                          |  |  |
| <b>9</b><br>(181)  | 8 s<br>(40:54 m)  | - Preto e branco.<br><br>- Antoine escorrega por uma fonte seca e vai a uma fonte mais pequena no interior da maior. | - Exterior. Noite (lusco-fusco do amanhecer).<br>Parque.<br><br>- Antoine. | - Plano de conjunto.<br><br>- Panorâmica dir.-<br>esq.   |  | - Passos; sapatos a escorregarem no cimento.<br><br>- Música instrumental suave e melancólica. |
| <b>10</b><br>(182) | 5 s<br>(41:02 s)  | - Preto e branco.<br><br>- Parte o gelo que encontra acumulado na pequena fonte e lava a cara.                       | - Exterior. Noite (lusco-fusco do amanhecer).<br>Parque.<br><br>- Antoine. | - Plano médio.<br><br>- Fixo.                            |  | - Gelo a partir-se.<br><br>- Música instrumental suave e melancólica.                          |
| <b>11</b><br>(183) | 19 s<br>(41:07 m) | - Preto e branco.  | - Exterior. Noite (lusco-fusco do amanhecer).<br>Parque.<br><br>- Antoine. | - Plano geral.<br><br>- Panorâmica dir.-<br>esq. + fixo. |  | - Passos (corrida);<br>trânsito..<br><br>- Música instrumental suave e melancólica.            |

**Tabela 2.** «Les Quatre Cents Coups» (1959)

Sequência dos «Dois amigos na escadaria»

| PLANO      |   | IMAGEM  |  |   | SOM   |   |
|------------|---|---|--|---|---|---|
| Nº         | DURAÇÃO<br>(segundos)<br><br>TEMPO<br>(minutos) | DESCRIPTIVO<br><br>(Cor/Movimento/<br>Conteúdo)   | LUGARES<br><br>+<br>PERSONAGENS  | CÂMARA<br><br>(Grandeza/Posição)  | DIÁLOGOS<br><br>(In/Off)  | RUÍDOS<br><br>+<br>MÚSICA                     |
| 1<br>(261) | 7 s<br><br>(59: 17 m)                           | - Preto e branco com sombras desenhadas pelo sol e com neblina de Inverno.<br><br>- Antoine e René saem numa corrida da casa do último.   | - Exterior. Dia.<br><br>- Antoine e René.  | - Plano de conjunto.<br><br>- Panorâmica esq.-dir. + ligeiro movimento descendente  |   | - Passos.<br><br>- Música enérgica e animada. |
| 2<br>(262) | 32 s<br><br>(59: 24 m)                          | - Preto e branco. As ruas parecem estar molhadas e a cidade está sob uma neblina cerrada.<br><br>- Antoine e René prosseguem a sua corrida ao descerem uma grande escadaria (a meio da qual provocam um padre). | - Exterior. Dia. Escadaria que está dividida por um miradouro.<br><br>- Antoine e René; padre. | - Plano geral para médio e novamente para geral (de contrapicado para picado)<br><br>- Movimento descendente com ligeira panorâmica para a esq.+ fixo (momento do padre) + panorâmica esq. rápida e descendente (que continua com uma desaceleração). | René (para o padre): “ Bom dia Madame.”<br><br>Padre: “Pequeno patife.” | - Passos.<br><br>- Música enérgica e animada. |

|            |                   |  |  |  |  |  |
|------------|-------------------|--|--|--|--|--|
|            |                   |  |  |  |  |  |
| 3<br>(263) | 6 s<br>(59: 56 m) | - Preto e branco com sombras<br>desenhadas pelo sol e com neblina<br>de Inverno. | - Exterior. Dia.<br>Antoine e René;<br>rapariga<br>desconhecida. | - Plano de conjunto.<br>- Panorâmica dir.-<br>esq. + ligeiro<br>movimento<br>ascendente. |  | - Passos.<br>- Música enérgica e<br>animada. |

**Tabela 3.** «Cléo de 5 à 7» (1962)

Sequência do «Engolidor de sapos»

| PLANO          |   | IMAGEM  |                                 |   | SOM                      |  |
|----------------|---|---|---------------------------------|---|--------------------------|--|
| Nº             | DURAÇÃO<br>(segundos)<br><br>TEMPO<br>(minutos) | DESCRITIVO<br><br>(Cor/Movimento/<br>Conteúdo)  | LUGARES<br><br>+<br>PERSONAGENS | CÂMARA<br><br>(Grandeza/Posição)  | DIÁLOGOS<br><br>(In/Off) | RUÍDOS<br><br>+<br>MÚSICA  |
| 1<br><br>(195) | 21 s<br><br>(42:46 m)                           | - Preto e branco. Alguma luminosidade escapa-se por entre os prédios e reflete-se nas paredes dos edifícios.<br><br>- Cléo sai de casa e caminha pela rua num passo decidido. | - Exterior. Dia.<br><br>- Cléo. | - Plano de conjunto.<br><br>- <i>Travelling</i> esq.-dir.   |                          | - Passos; carros; pombos a voar.<br><br>- Música instrumental da canção «Sans Toi».  |
| 2<br><br>(196) | 10 s<br><br>(43:07 m)                           | - Preto e branco.<br><br>- O esvoaçar dos pombos levam-na a olhar para uma loja chamada «Bonne Santé». Repara num espelho e dirige-se para ele.                               | - Exterior. Dia.<br><br>- Cléo. | - Plano de conjunto para médio para conjunto novamente (POV parcial).<br><br>- Fixo + panorâmica esq.-dir. (com movimento ascendente e descendente) |                          | - Pombos a voar; carros; passos (?).<br><br>- Música instrumental da canção «Sans Toi» (que é repentinamente interrompida) |
| 3<br><br>(197) | 16 s  | - Preto e branco.   | - Exterior. Dia.<br><br>- Cléo. | - Plano aproximado de peito.  |                          | - Ruídos típicos da cidade.  |

|            |                  |  |   |                                     |  |                             |
|------------|------------------|--|---|-------------------------------------|--|-----------------------------|
|            | (43:17 m)        | - Pensa para si mesma enquanto se olha ao espelho e se penteia. É subitamente atraída pelas palavras de alguém.  |   | - Travelling + panorâmica esq.-dir. | Cléo (off/monólogo interior): “Esta figura de boneca é sempre a mesma. Este chapéu ridículo.<br>Não consigo ver os meus próprios medos. Estou sempre a pensar que todos me olham, mas eu só olho para mim mesma. É cansativo.”<br><br>(pensamento é interrompido por palavras à distância)<br><br>Homem: “Não se preocupem com os sapos. Eles não sofrem. Eles verão a luz do dia...” (continua no plano seguinte) |                             |
| 4<br>(198) | 1 s<br>(43:33 m) | - Preto e branco. Os raios de sol surgem nas pessoas em pequenos laivos.<br><br>- Cléo aproxima-se da multidão que assiste ao espetáculo de um engolidor de sapos. | - Exterior. Dia.<br><br>- Cléo; pessoas que assistem ao espetáculo.               | - Plano médio.<br><br>- Fixo.       | “...daqui a um momento.”   | - Ruídos típicos da cidade. |
| 5<br>(199) | 2 s<br>(43:34 m) | - Preto e branco.<br><br>- Engolidor de sapos coloca um sapo na boca.  | - Exterior. Dia.<br><br>- Engolidor de sapos; pessoas que assistem ao espetáculo. | - Grande plano.<br><br>- Fixo.      |  | - Ruídos típicos da cidade. |
| 6<br>(200) | 3 s<br>(43:36 m) | - Preto e branco. Os raios de sol surgem nas pessoas em pequenos laivos.   | - Exterior. Dia.<br><br>- Cléo; pessoas que assistem ao                           | - Plano médio.<br><br>- Fixo.       |  | - Ruídos típicos da cidade. |

|                    |                  |   |  |  |  |                             |
|--------------------|------------------|---|--|--|--|-----------------------------|
|                    |                  | - O engolidor de sapos passa pelas pessoas com um sapo na boca. Cléo mostra aversão na sua expressão facial.                              | espetáculo; engolidor de sapos.  |  |  |                             |
| <b>7</b><br>(201)  | 1 s<br>(43:39 m) | - Preto e branco.<br><br>- Homem baixa-se para apanhar outro sapo.  | - Exterior. Dia.<br><br>- Engolidor de sapos; pessoas que assistem ao espetáculo | - Plano aproximado de peito.<br><br>- Panorâmica esq.-dir. |  | - Ruídos típicos da cidade. |
| <b>8</b><br>(202)  | 2 s<br>(43:40 m) | - Preto e branco.<br><br>- Tanque com sapos do qual ele tira um.  | - Exterior. Dia.   | - Plano de pormenor.<br><br>- Fixo (com oscilações)        | Engolidor de sapos: “Vem cá pequeno sapo, vamos mudar-te de tanque.” | - Ruídos típicos da cidade. |
| <b>9</b><br>(203)  | 2 s<br>(43:42 m) | - Preto e branco.<br><br>- Engolidor de sapos anuncia que é terceiro enquanto as pessoas que o rodeiam parecem divertidas com a situação. | - Exterior. Dia.<br><br>- Engolidor de sapos; pessoas que assistem ao espetáculo | - Plano aproximado de peito.<br><br>- Fixo                 | Engolidor de sapos: “Terceiro sapo.”                                 | - Ruídos típicos da cidade. |
| <b>10</b><br>(204) | 3 s<br>(43:44 m) | - Preto e branco.<br><br>- Novamente o homem coloca um sapo na boca.  | - Exterior. Dia.<br><br>- Engolidor de sapos.                                    | - Muito grande plano.<br><br>- Fixo                        |  | - Ruídos típicos da cidade. |
| <b>11</b><br>(205) | 3 s<br>(43:47 m) | - Preto e branco.<br><br>- E ao animal que tem na boca junta outro, sobrepondo-os.  | - Exterior. Dia.<br><br>- Engolidor de sapos; pessoas que assistem ao espetáculo | - Plano aproximado de peito.<br><br>- Fixo                 |  | - Ruídos típicos da cidade. |

|                    |                  |   |  |  |  |                             |
|--------------------|------------------|---|--|--|--|-----------------------------|
|                    |                  |   |  |  |  |                             |
| <b>12</b><br>(206) | 1 s<br>(43:50 m) | - Preto e branco.<br><br>- Desta vez conseguimos ver de perto a expressão de horror de Cléo perante aquela cena.            | - Exterior. Dia.<br><br>- Cléo; pessoas que assistem ao espetáculo;              | - Plano aproximado de peito.<br><br>- Fixo |  | - Ruídos típicos da cidade. |
| <b>13</b><br>(207) | 6 s<br>(43:51 m) | - Preto e branco.<br><br>- Coloca mais um sapo na boca.   | - Exterior. Dia.<br><br>- Engolidor de sapos; pessoas que assistem ao espetáculo | - Grande plano.<br><br>- Fixo.             |  | - Ruídos típicos da cidade. |
| <b>14</b><br>(208) | 1 s<br>(43:57 m) | - Preto e branco. Os raios de sol surgem nas pessoas em pequenos laivos.<br><br>- Desta vez engole os sapo de uma vez.      | - Exterior. Dia.<br><br>- Engolidor de sapos; pessoas que assistem ao espetáculo | - Plano médio.<br><br>- Fixo.              |  | - Ruídos típicos da cidade. |
| <b>15</b><br>(209) | 1 s<br>(43:58 m) | - Preto e branco. Os raios de sol surgem nas pessoas em pequenos laivos.<br><br>- Reações de diferentes pessoas do público. | - Exterior. Dia.<br><br>- Pessoas que assistem ao espetáculo.                    | - Plano médio.<br><br>- Fixo.              |  | - Ruídos típicos da cidade. |
| <b>16</b><br>(210) | 1 s<br>(43:59 m) | - Preto e branco.<br><br>- Reação de um homem em particular.  | - Exterior. Dia.<br><br>- Pessoas que assistem ao espetáculo.                    | - Plano aproximado de peito.<br><br>- Fixo |  | - Ruídos típicos da cidade. |

|                    |                   |  |  |   |   |  |
|--------------------|-------------------|--|--|---|---|--|
|                    |                   |  |  |   |   |  |
| <b>17</b><br>(211) | 1 s<br>(44:00 m)  | - Preto e branco. Os raios de sol surgem nas pessoas em pequenos laivos.<br><br>- Agora o homem expele os sapos e bastante água. | - Exterior. Dia.<br><br>Engolidor de sapos; pessoas que assistem ao espetáculo | - Plano médio.<br><br>- Fixo.   |   | - Água a cair no chão.                             |
| <b>18</b><br>(212) | 1 s<br>(44:01 m)  | - Preto e branco.<br><br>- Assim que termina, Cléo vira-se de imediato com a intenção de ir embora.                              | - Exterior. Dia.<br><br>- Cléo.  | - Plano aproximado de peito.<br><br>- Fixo  | Engolidor de sapos: “Um... dois   | - Ruídos típicos da cidade.                        |
| <b>19</b><br>(213) | 16 s<br>(44:02 m) | - Preto e branco. O sol bate nas árvores criando diversas sombras.<br><br>- Cléo afasta-se da multidão.                          | - Exterior. Dia.<br><br>- Cléo.  | - Plano de conjunto para geral (ligeiramente picado).<br><br>- Panorâmica esq.-dir. + fixo.         | ... e três.<br>Reparem que sou o único homem em França capaz deste feito.”<br><br>(o voz vai diminuindo à medida que Cléo se afasta). | - Ruídos típicos da cidade; passos; pombos a voar. |
| <b>20</b><br>(214) | 7 s<br>(44:18 m)  | - Preto e branco.<br><br>- Passa por um carrinho que vende flores em direção ao café Le Dôme.                                    | - Exterior. Dia.<br><br>- Cléo.  | - Plano de conjunto (picado) para geral.<br><br>- Movimento ascendente ligeiramente para a direita. |   | - Ruídos típicos da cidade; passos.                |

**Tabela 4.** «Cléo de 5 à 7» (1962)

Sequência do «Café Le Dôme»

| PLANO      |   | IMAGEM   |  |  | SOM   |  |
|------------|---|--|--|--|---|--|
| Nº         | DURAÇÃO<br>(segundos)<br><br>TEMPO<br>(minutos) | DESCRIPTIVO<br><br>(Cor/Movimento/<br>Conteúdo)  | LUGARES<br><br>+<br>PERSONAGENS  | CÂMARA<br><br>(Grandeza/Posição)   | DIÁLOGOS<br><br>(In/Off)  | RUÍDOS<br><br>+<br>MÚSICA  |
| 1<br>(215) | 10 s<br><br>(44:25 m)                           | - Preto e branco.<br><br>- Cléo entra no café (surge o título «Chapitre VIII – QUELQUES AUTRES de 17 h.45 à 17 h.52»).   | - Exterior. Dia.<br><br>- Cléo; clientes do café.  | - Plano geral para médio (filmado do interior do café).<br><br>- Fixo + panorâmica esq.-dir. | (Conversa em espanhol no interior do café).   | - Ruídos típicos de um café.   |
| 2<br>(216) | 18 s<br><br>(44:35 m)                           | - Preto e branco. A existência de vários espelhos permite uma perspetiva multidirecional do espaço.<br><br>- A partir do seu ponto de vista, observamos o café e as pessoas que nele se encontram. | - Interior. Sala principal do café Le Dôme.<br><br>- Clientes do café (que representam diversas etnias). | - Plano médio (POV).<br><br>- <i>Travelling</i> frontal (com movimentação para dir. e esq.). | (Ouvem-se conversas ininteligíveis).  | - Ruídos típicos de um café; campainha de um jogo de <i>pinball</i> (?); folhas a esvoçar. |
| 3<br>(217) | 16 s<br><br>(44:53 m)                           | - Preto e branco.<br><br>- Dirige-se à <i>jukebox</i> onde põe uma das suas músicas a tocar. Coloca os   | - Interior. Sala principal do café Le Dôme e esplanada do mesmo.   | - Plano médio.<br><br>- Fixo + panorâmica dir.-esq. + fixo.                                  | Homem (em diálogo com alguém): “Esta loucura da Argélia.” (referindo-se à guerra). Uma pessoa não sabe o que apoiar.” | - Ruídos típicos de um café.<br><br>- Música de Cléo que toca na <i>jukebox</i> .          |

|            |                   |   |   |   |  |   |
|------------|-------------------|---|---|---|--|---|
|            |                   | óculos de sol e começa a andar pelo café.   | - Cléo; clientes do café.                                   |   |  |   |
| 4<br>(218) | 8 s<br>(45:09 m)  | - Preto e branco.<br>- Dirige-se à esplanada que percorre ao mesmo tempo que perscruta as pessoas.  | - Interior. Esplanada do café.<br>- Cléo; clientes do café. | - Plano aproximado de peito.<br>- Panorâmica eq.-dir.<br>+ <i>travelling</i> para trás. |  | - Ruídos típicos de um café; passos (?).<br>- Música de Cléo que toca na <i>jukebox</i> . |
| 5<br>(219) | 13 s<br>(45:17 m) | - Preto e branco. Na esplanada não há muita luminosidade, excluindo as mesas que se encontram perto das janelas.<br>- Observa as pessoas que estão concentradas nas suas conversas, em jornais ou que fumam simplesmente um cigarro. Alguém se queixa do barulho da música. | - Interior. Esplanada do café.<br>- Cléo; clientes do café. | - Plano médio (POV).<br>- <i>Travelling</i> lateral (ou panorâmica dir.-esq.).          | Homem: “Foi aí que dei a conferência ontem...”<br><br>(a conversa continua mas é difícil compreendê-la)<br><br>Mulher: “Não se consegue ouvir nada com esta música...” | - Ruídos típicos de um café.<br>- Música de Cléo que toca na <i>jukebox</i> .             |
| 6<br>(220) | 4 s<br>(45:30 m)  | - Preto e branco.<br>- Cléo ouve a queixa e dá meia volta.  | - Interior. Esplanada do café.<br>- Cléo; clientes do café. | - Plano aproximado de peito.<br><br>- Fixo.   |  | - Ruídos típicos de um café.<br>- Música de Cléo que toca na <i>jukebox</i> .             |
| 7<br>(221) | 17 s<br>(45:34 m) | - Preto e branco. As janelas dão a ilusão de que a esplanada é exterior.<br>Continua a olhar para as pessoas. Estas fazem coisas variadas como escrever e ler.  | - Interior. Esplanada do café.<br>- Cléo; clientes do café. | - Plano médio (POV).<br>- <i>Travelling</i> lateral (ou panorâmica dir.-esq.).          | Mulher (para outra): “São impossíveis de conviver...” (seguido de uma grande gargalhada por parte das duas).<br>(Há partes da conversa que são inteligíveis).          | - Ruídos típicos de um café.<br>- Música de Cléo que toca na <i>jukebox</i> .             |
| 8          | 3 s               | - Preto e branco.   |   | - Plano médio.  |  | - Ruídos típicos de um café.  |

|                    |                   |  |   |  |   |   |
|--------------------|-------------------|--|---|--|---|---|
| (222)              | (45:51 m)         | - Cléo percorre a esplanada, continuando a sua observação.   | - Interior. Esplanada do café.<br><br>- Cléo; clientes do café.                                 | - Panorâmica esq.-dir.   |   | - Música de Cléo que toca na <i>jukebox</i> .                                     |
| <b>9</b><br>(223)  | 16 s<br>(45:54 m) | - Preto e branco.<br><br>- A certa altura na sua “caminhada”, é abordada por um homem que lhe pergunta se quer beber alguma coisa. Cléo ignora completamente o convite; senta-se e a própria pede um conhaque ao <i>garçon</i> .                             | - Interior. Sala principal do café Le Dôme.<br><br>- Cléo; clientes do café.                    | - Plano médio.<br><br>- <i>Travelling</i> para trás + panorâmica esq.-dir. | Homem: “Posso oferecer-lhe alguma coisa?”<br><br>(Duas senhoras saúdam-se com um “ <i>Bonjour</i> ” quando se encontram)<br><br>Cléo: “ <i>Garçon</i> , um conhaque.” | - Ruídos típicos de um café.<br><br>- Música de Cléo que toca na <i>jukebox</i> . |
| <b>10</b><br>(224) | 1 s<br>(46:10 m)  | - Preto e branco.<br><br>- Algo lhe chama a atenção.   | - Interior. Sala principal do café Le Dôme.<br><br>- Cléo; clientes do café.                    | - Plano médio.<br><br>- Fixo.  |   | - Ruídos típicos de um café.<br><br>- Música de Cléo que toca na <i>jukebox</i> . |
| <b>11</b><br>(225) | 8 s<br>(46:11 m)  | - Preto e branco. A coluna composta de fragmentos de espelho é muito interessante tanto em termos visuais como simbólicos.<br><br>- Trata-se de duas senhoras que conversam com os seus filhos ao colo. O marido de uma delas chega e cumprimenta a família. | - Interior. Sala principal do café Le Dôme.<br><br>- Mulheres que conversam com filhos ao colo. | - Plano médio (POV).<br><br>- Fixo.  | (A conversa que se desenrola neste momento é inteligível)   | - Ruídos típicos de um café.<br><br>- Música de Cléo que toca na <i>jukebox</i> . |

|                    |                  |   |   |   |   |   |
|--------------------|------------------|---|---|---|---|---|
| <b>12</b><br>(226) | 2 s<br>(46:19 m) | - Preto e branco.<br><br>- Cléo pensa para si mesma que há muitos anos que não vai àquele café.   | - Interior. Sala principal do café Le Dôme.<br><br>- Cléo; clientes do café.                                    | - Plano aproximado de peito.<br><br>- Fixo.       | Cléo (off/monólogo interior):<br>“Depois de todos estes anos, ...<br>(continua no plano seguinte)   | - Música de Cléo que toca na <i>jukebox</i> . |
| <b>13</b><br>(227) | 2 s<br>(46:21 m) | - Preto e branco.<br><br>- Imagem de um casal de idade que conversa de forma harmoniosa   | - Interior. Sala principal do café Le Dôme. Presença distinta de cartazes culturais.<br><br>- Clientes do café. | - Plano médio (POV).<br><br>- Fixo.               | ... cá estou eu de volta a este café.   | - Música de Cléo que toca na <i>jukebox</i> . |
| <b>14</b><br>(228) | 3 s<br>(46:23 m) | - Preto e branco.<br><br>- Vemos novamente Cléo que continua envolvida nos seus pensamentos até que é interrompida pelo discurso de alguém. | - Interior. Sala principal do café Le Dôme.<br><br>- Cléo; clientes do café.                                    | - Plano aproximado de peito.<br><br>- Fixo.       | (Ainda em off, Cléo menciona que algo é “impressionante” mas não é possível assimilar toda a frase)<br><br>Homem: “A decadência... (continua no plano seguinte) | - Música de Cléo que toca na <i>jukebox</i> . |
| <b>15</b><br>(229) | 3 s<br>(46:26 m) | - Preto e branco.<br><br>- Homem que acabara de falar e que discursa sobre poesia.  | - Interior. Sala principal do café Le Dôme.<br><br>- Homem que fala de poesia.                                  | - Plano aproximado de peito (POV).<br><br>- Fixo. | ... da poesia é atroz.”   | - Música de Cléo que toca na <i>jukebox</i> . |
| <b>16</b><br>(230) | 1 s<br>(46:29 m) | - Preto e branco.<br><br>- Cléo volta-se para trás para ver quem se encontra lá.  | - Interior. Sala principal do café Le Dôme.   | - Plano aproximado de peito.<br><br>- Fixo.       |   | - Música de Cléo que toca na <i>jukebox</i> . |

|                    |                  |   |   |   |   |   |
|--------------------|------------------|---|---|---|---|---|
|                    |                  |   | - Cléo; clientes do café.   |   |   |   |
| <b>17</b><br>(231) | 6 s<br>(46:30 m) | - Preto e branco.<br><br>- Uma mulher de aspeto opulento tem uma conversa (com gestos insinuantes) acerca do jornal com um jovem rapaz. | - Interior. Sala principal do café Le Dôme.<br><br>- Mulher de posses e jovem rapaz.                                  | - Plano médio (POV).<br><br>- Fixo.         | Mulher (para o rapaz):<br>“Simplesmente não conseguimos compreender todas estas histórias.”                 | - Música de Cléo que toca na <i>jukebox</i> . |
| <b>18</b><br>(232) | 2 s<br>(46:36 m) | - Preto e branco.<br><br>- Cléo volta-se de novo para a frente e desta vez olha para a sua direita.                                     | - Interior. Sala principal do café Le Dôme.<br><br>- Cléo.  | - Plano aproximado de peito.<br><br>- Fixo. | Rapaz (off) (em resposta à mulher):<br>“Mas que histórias? ... (a conversa continua mas é incompreensível). | - Música de Cléo que toca na <i>jukebox</i> . |
| <b>19</b><br>(233) | 2 s<br>(46:38 m) | - Preto e branco.<br><br>- Grupo de senhora com ar coscuvilheiro retribuem o olhar de Cléo com expressões de suspeição.                 | - Interior. Sala principal do café Le Dôme.<br><br>- Grupo de mulheres idosas que olham com desconfiança.             | - Plano médio (POV).<br><br>- Fixo.         | (Ouvem-se conversas inteligíveis)   | - Música de Cléo que toca na <i>jukebox</i> . |
| <b>20</b><br>(234) | 2 s<br>(46:40 m) | - Preto e branco.<br><br>- Desta vez Cléo volta a olhar para a frente.  | - Interior. Sala principal do café Le Dôme. Presença distinta de cartazes culturais.<br><br>- Cléo; clientes do café. | - Plano aproximado de peito.<br><br>- Fixo. |   | - Música de Cléo que toca na <i>jukebox</i> . |
| <b>21</b><br>(235) | 2 s              | - Preto e branco.   | - Interior. Sala principal do café Le Dôme.   | - Plano médio.                              |   | - Choro de bebé.                              |

|                    |                   |  |   |   |   |  |
|--------------------|-------------------|--|---|---|---|--|
|                    | (46:42 m)         | - Observa-se novamente as duas mulheres com os seus filhos.  | - Cléo; clientes do café.   | - Fixo  |   | - Música de Cléo que toca na <i>jukebox</i> .  |
| <b>22</b><br>(236) | 6 s<br>(46:44 m)  | - Preto e branco.<br>- Cléo levanta-se e começa a andar.   | - Interior. Sala principal do café Le Dôme. Presença distinta de cartazes culturais.<br>- Cléo; clientes do café.   | - Plano médio.<br>- Movimento ascendente + panorâmica dir.-esq.   |   | - Ruídos típicos de um café.<br>- Música de Cléo que toca na <i>jukebox</i> .  |
| <b>23</b><br>(237) | 34 s<br>(46:50 m) | - Preto e branco.<br>- Observa os quadros que cobrem todas as paredes do café. Depois, a sua atenção detém-se num grupo de homens que discute pintura. | - Interior. Sala principal do café Le Dôme. Variados quadros de diferentes estilos decoram o café.<br>- Cléo; clientes do café; <i>garçon</i> ; amantes de pintura. | - Plano médio.<br>- <i>Travelling</i> (com movimentação dir. e esq.) + panorâmica esq.-dir. (com movimentos ascendentes e descendentes. | <i>Garçon</i> : “É para si o conhaque.”<br>Cléo: “Sim é para mim, obrigado.”<br>Homem: “A pintura chama-se mulher (em off).<br>Eu vejo um touro. Isso prova que Miró é espanhol.”<br>Segundo homem: “E as corujas de Picasso parecem mulheres.”<br>Terceiro homem: “E o que é que isso prova?”<br>Homem, numa outra conversa: “Achas que tenho todo o dia para esperar por ti?” | - Ruídos típicos de um café.<br>- Música de Cléo que toca na <i>jukebox</i> (a música termina quando Cléo pega na bebida). |
| <b>24</b><br>(238) | 4 s<br>(47:24 m)  | - Preto e branco.<br>- Cléo volta a sentar-se no mesmo lugar e olha em seu redor.  | - Interior. Sala principal do café Le Dôme.<br>- Cléo; clientes do café.  | - Plano aproximado de peito.<br>- Fixo.   |   | - Ruídos típicos de um café.   |

|                           |                   |  |  |   |   |                              |
|---------------------------|-------------------|--|--|---|---|------------------------------|
|                           |                   |  |  |   |   |                              |
| <b>25</b><br>(239)<br>(?) | 1 s<br>(47:28 m)  | - Preto e branco.<br><br>(Parece corresponder a um corte extra pois não mudança no posicionamento ou no ângulo da câmara)                      | - Interior. Sala principal do café Le Dôme.<br><br>- Cléo; clientes do café. | - Plano aproximado de peito.<br><br>- Fixo. | (Ouvem-se conversas inteligíveis)   | - Ruídos típicos de um café. |
| <b>26</b><br>(240)        | 12 s<br>(47:29 m) | - Preto e branco.<br><br>- Ela bebe o seu conhaque de um só gole e agarra nas suas coisas preparando-se para ir embora.                        | - Interior. Sala principal do café Le Dôme.<br><br>- Cléo; clientes do café. | - Plano aproximado de peito.<br><br>- Fixo. | (Ouvem-se conversas inteligíveis)   | - Ruídos típicos de um café. |
| <b>27</b><br>(241)        | 8 s<br>(47:41 m)  | - Preto e branco.<br><br>- Conversa entre três pessoas na qual o nome de Dorothée, que se descobre mais tarde ser amiga de Cléo, é mencionado. | - Interior. Sala principal do café Le Dôme.<br><br>- Conhecidos de Dorothée. | - Plano médio (POV).<br><br>- Fixo.         | Mulher: “Já não nos encontramos com ela.”<br><br>Homem (em pé): “Ela regressou a África.”<br><br>(o outro homem diz algo que não se percebe)<br><br>Homem (em pé): “A Dorothée continua em circulação?”<br><br>Homem (sentado): “Sim, ela pousa bem... (continua no plano seguinte) | - Ruídos típicos de um café. |
| <b>28</b><br>(242)        | 17 s<br>(47:49 m) | - Preto e branco.  | - Interior. Sala principal do café Le Dôme.                                  | - Plano aproximado de peito.                | ... Nunca dá problemas.”  | - Ruídos típicos de um café. |

|                    |                   |  |  |   |                                   |   |
|--------------------|-------------------|--|--|---|-----------------------------------|---|
|                    |                   | - Cléo esboça um pequeno sorriso e levanta-se. Coloca o xaile/lenço aos ombros.                                      | - Cléo; clientes do café.  | - Movimento ascendente (que parte do picado) + <i>travelling</i> para trás. |                                   |   |
| <b>29</b><br>(243) | 20 s<br>(48:06 m) | - Preto e branco.<br><br>- Sem parar para olhar para o que quer que seja, Cléo dirige-se para a porta e sai do café. | - Interior. Sala principal do café Le Dôme.<br><br>- Cléo; clientes do café. | - Plano médio.<br><br>- Panorâmica esq.-dir.                                | (Ouvem-se conversas inteligíveis) | - Ruídos típicos de um café; campainha de um jogo de <i>pinball</i> ; barulho de copos (vidro). |

**Tabela 5.** «Taxi Driver» (1976)

Sequência do «Táxi e a água»

| PLANO     |   | IMAGEM   |                                 |   | SOM                      |                                   |
|-----------|---|--|---------------------------------|---|--------------------------|-----------------------------------|
| Nº        | DURAÇÃO<br>(segundos)<br><br>TEMPO<br>(minutos) | DESCRITIVO<br><br>(Cor/Movimento/<br>Conteúdo)                                     | LUGARES<br><br>+<br>PERSONAGENS | CÂMARA<br><br>(Grandeza/Posição)  | DIÁLOGOS<br><br>(In/Off) | RUÍDOS<br><br>+<br>MÚSICA         |
| 1<br>(37) | 10 s<br><br>(5:38 m)                            | - Amarelo.<br><br>- Imagem lateral da parte da frente do táxi (e ruas desfocadas). | - Exterior. Noite.              | - Plano de pormenor (?).<br><br>- <i>Travelling</i> lateral (movimento que deriva do próprio táxi sendo que isto se aplicará à maioria dos planos). |                          | - Música instrumental disruptiva. |
| 2<br>(38) | 2 s<br><br>(5:48 m)                             | - Amarelo/Negro.<br><br>- Parte de trás do táxi (e ruas desfocadas).               | - Exterior. Noite.              | - Plano de pormenor (?).<br><br>- <i>Travelling</i> lateral   |                          | - Música instrumental disruptiva. |
| 3<br>(39) | 3 s<br><br>(5:50 m)                             | - Amarelo.<br><br>- Imagem frontal da parte da frente do táxi.                     | - Exterior. Noite.              | - Plano de pormenor (?).<br><br>- <i>Travelling</i> para trás.  |                          | - Música instrumental disruptiva. |
| 4<br>(40) | 3 s   | - Cinzento.  | - Exterior. Noite.              | - Plano de pormenor (?) (com desfoque no  |                          | - Música instrumental disruptiva. |

|                  |                  |   |   |   |  |   |
|------------------|------------------|---|---|---|--|---|
|                  | (5:53 m)         | - Espelho retrovisor da parte lateral do táxi. No fim do plano há um enfoque nas ruas.  |   | espelho e enfoque na rua).<br><i>- Travelling.</i>                                  |  |   |
| <b>5</b><br>(41) | 2 s<br>(5:56 m)  | - Vermelho e Amarelo (luzes do trânsito e dos sinais dos edifícios)<br>- Perspetiva do trânsito a partir do interior do táxi. | - Exterior. Noite.                                      | - Plano de geral (a partir do interior do táxi).<br><i>- Travelling</i> para trás.  |  | - Música instrumental disruptiva.                                 |
| <b>6</b><br>(42) | 12 s<br>(5:58 m) | - Vermelho/Cinzento.<br>- Perspetiva das pessoas na rua a partir do interior do táxi.   | - Exterior/Interior (táxi). Noite.<br>- Pessoas na rua. | - Plano de conjunto (a partir do interior do táxi).<br><i>- Travelling</i> lateral. | Travis (off/monólogo interior):<br>“Todos os animais saem à noite.<br>Prostitutas, mulheres fáceis,<br>sodomitas, homossexuais, drogados,<br>viciados... | - Carro em andamento (?)<br><br>- Música instrumental disruptiva. |
| <b>7</b><br>(43) | 2 s<br>(6:10 m)  | - Negro.<br>- Travis a conduzir (perspetiva de costas).   | - Exterior/Interior (táxi). Noite.<br>- Travis.         | - Plano aproximado de peito (de costas).<br><i>- Travelling</i> frontal.            |  | - Música instrumental disruptiva.                                 |
| <b>8</b><br>(44) | 2 s<br>(6:12 m)  | - Negro/Castanho.<br>- Travis a conduzir (perspetiva de perfil).  | - Exterior/Interior (táxi). Noite.<br>- Travis          | - Plano aproximado de peito (de perfil).<br><i>- Travelling</i> lateral.            | ... doente, corrupto...  | - Carro em andamento<br><br>- Música instrumental disruptiva.     |
| <b>9</b><br>(45) | 2 s<br>(6:14 m)  | - Negro/Castanho.<br>- Travis a conduzir (perspetiva frontal).  | - Exterior/Interior (táxi). Noite.<br>- Travis.         | - Plano aproximado de peito (de frente).  |  | - Carro em andamento  |

|                   |                  |   |   |  |  |  |
|-------------------|------------------|---|---|--|--|--|
|                   |                  |   |   | - <i>Travelling</i> para trás.   |  | - Música instrumental disruptiva.  |
| <b>10</b><br>(46) | 10 s<br>(6:16 m) | - Cinzento/Negro.<br>- Estrada molhada.   | - Exterior. Noite.  | - Plano de pormenor (?).<br>- <i>Travelling</i> frontal.   | ... Qualquer dia uma chuva verdadeira vai cair e limpar toda esta escumalha das ruas...  | - Carro em andamento<br>- Música instrumental disruptiva.                      |
| <b>11</b><br>(47) | 7 s<br>(6:26 m)  | - Negro/Amarelo.<br>- Pessoas que costumam frequentar as ruas à noite.  | - Exterior. Noite.<br>- Pessoas na rua.                               | - Plano de conjunto.<br>- <i>Travelling</i> lateral.   | ...Eu vou a todo o lado. Levo pessoas ao Bronx, Brooklyn, levo-as a Harlam...  | - Música instrumental disruptiva.  |
| <b>12</b><br>(48) | 3 s<br>(6:33 m)  | - Negro/Castanho.<br>- Travis a conduzir (perspetiva de perfil).  | - Exterior/Interior (táxi). Noite.<br>- Travis.                       | - Plano aproximado de peito (de perfil).<br>- <i>Travelling</i> lateral.                             | ...Eu não quero saber. Não faz qualquer diferença para mim...  | - Música instrumental disruptiva.  |
| <b>13</b><br>(49) | 14 s<br>(6:36 m) | - Negro.<br>- Travis a conduzir (perspetiva de costas). O foco está nas ruas das quais surgem dois passageiros, uma prostituta e o seu cliente. | - Exterior/Interior (táxi). Noite.<br>- Travis; cliente e prostituta. | - Plano de conjunto.<br>- <i>Travelling</i> frontal + panorâmica de 90° esq.-dir e dir.-esq. + fixo. | ...Faz para algumas pessoas. Alguns nem levam negros. Não faz qualquer diferença para mim.”<br>Homem (para Travis): “Condutor, 48th e 6th, por favor. (Para a prostituta) Tu és linda. Bonita rapariguinha.” (terminam os dois com uma grande gargalhada). | - Carro a travar; porta do carro a abrir.<br>- Música instrumental disruptiva. |
| <b>14</b><br>(50) | 5 s<br>(6:50 m)  | - Negro/Castanho.<br>- Travis conduz os passageiros enquanto eles estão concentrados na sua conversa. Entram num túnel.                         | - Exterior/Interior (táxi). Noite.<br>- Travis; cliente e prostituta. | - Plano médio.<br>- <i>Travelling</i> para trás.   | Homem: “Não me posso sujeitar a ser parado em qualquer lado.”<br>Prostituta: “Não queremos que isso aconteça.”   | - Carro em andamento.  |

|                   |                 |   |   |  |  |  |
|-------------------|-----------------|---|---|--|--|--|
| <b>15</b><br>(51) | 4 s<br>(6:55 m) | - Azul.<br>- Atravessam o túnel.  | - Exterior/Interior (táxi). Noite.                                    | - Plano de conjunto (?).<br>- <i>Travelling</i> frontal.                 | Homem (presumidamente para a prostituta): “Haverá uma grande gorjeta para ti se fizeres as coisas certas.” | - Carro em andamento.  |
| <b>16</b><br>(52) | 2 s<br>(6:59 m) | - Negro/Castanho.<br>- Os passageiros continuam a sua interação que não parece ser de grande interesse para Travis.                                       | - Exterior/Interior (táxi). Noite.<br>- Travis; cliente e prostituta. | - Plano médio.<br>- <i>Travelling</i> para trás.                         | Homem: “Tu tens um jeito.”<br>(os dois riem muito divertidos)  | - Carro em andamento.  |
| <b>17</b><br>(53) | 2 s<br>(7:01 m) | - Amarelo.<br>- Imagem do taxímetro a contabilizar o custo da viagem.   | - Interior (táxi)   | - Plano de pormenor.<br>- Fixo.  | Homem (repete em off): “Tu tens um jeito.”   | - Som do taxímetro a aumentar o custo de transporte.                 |
| <b>18</b><br>(54) | 8 s<br>(7:03 m) | - Negro.<br>- Os passageiros abraçam-se e Travis olha ocasionalmente para o espelho retrovisor.   | - Exterior/Interior (táxi). Noite.<br>- Travis; cliente e prostituta. | - Plano médio.<br>- <i>Travelling</i> para trás.                         | Homem: “Isso é que é falar. Condutor, despache-se, pode ser?”  | - Carro em andamento.  |
| <b>19</b><br>(55) | 3 s<br>(7:11 m) | - Cinzento/Vermelho.<br>- Crianças brincam na rua com uma boca-de-incêndio que jorra água em abundância enquanto os carros passam pelo arco que esta faz. | - Exterior. Noite.<br>- Crianças.                                     | - Plano de geral.<br>- Fixo.   |  | - Som de crianças alegres; água; carros que passam na poça.          |
| <b>20</b><br>(56) | 5 s<br>(7:14 m) | - Castanho.<br>- Travis baixa-se para fechar a janela a fim de não deixar água dentro do táxi.  | - Exterior/Interior (táxi). Noite.<br>- Travis.                       | - Plano aproximado de peito (de costas).<br>- <i>Travelling</i> lateral. |  | - Carro; barulho da água a jorrar (?).                               |
| <b>21</b><br>(57) | 2 s<br>(7:19 m) | - Amarelo/Cinzento.<br>- O táxi passa por debaixo do arco de água.  | - Exterior/Interior (táxi). Noite.<br>- Travis.                       | - Plano de conjunto.<br>- Panorâmica esq.-dir.                           |  | - Carro em andamento e a atravessar a poça; som de crianças alegres. |

|                   |                 |   |   |   |  |   |
|-------------------|-----------------|---|---|---|--|---|
|                   |                 |   |   |   |  | - Recomeça música instrumental disruptiva.                    |
| <b>22</b><br>(58) | 7 s<br>(7:21 m) | - Castanho<br><br>- O veículo sai incólume e Travis aciona o limpador para-brisas para tirar o excesso de água. | - Exterior/Interior (táxi). Noite.<br><br>- Travis. | - Plano aproximado de peito (de costas).<br><br>- <i>Travelling</i> frontal.              |  | - Música instrumental disruptiva.                             |
| <b>23</b><br>(59) | 6 s<br>(7:28 m) | - Amarelo/Cinza<br><br>- Travis regressa com o seu táxi à garagem depois de uma noite de trabalho.              | - Interior.   | - Plano de conjunto.<br><br>- Panorâmica ligeira dir.-esq. + panorâmica de 180° esq.-dir. |  | -Carro a travar (?).<br><br>- Música instrumental disruptiva. |

**Tabela 6.** «Taxi Driver» (1976)

Sequência do «Casal apaixonado»

| PLANO             |   | IMAGEM  |  |  | SOM                      |  |
|-------------------|---|---|--|--|--------------------------|--|
| Nº                | DURAÇÃO<br>(segundos)<br><br>TEMPO<br>(minutos) | DESCRITIVO<br><br>(Cor/Movimento/<br>Conteúdo)  | LUGARES<br><br>+<br>PERSONAGENS                    | CÂMARA<br><br>(Grandeza/Posição)                                     | DIÁLOGOS<br><br>(In/Off) | RUÍDOS<br><br>+<br>MÚSICA  |
| 1<br>(110)        | 2 s<br><br>(13:31 m)                            | - Amarelo/Vermelho/Negro<br><br>- A sequência inicia com a imagem do semáforo vermelho.                           | - Exterior. Noite.                                 | - Plano de pormenor (?).<br><br>- Fixo.                              |                          | - Começa uma música que ameaça ser desorientadora, mas que acaba por se tornar numa melodia suave que se coaduna com a monócórdia da cena. |
| 2<br>(111)        | 10 s<br><br>(13:33 m)                           | - Amarelo.<br><br>- Travis aguarda que o sinal mude de cor e assim que isso acontece põe o táxi em marcha.        | - Exterior/Interior (táxi). Noite.<br><br>- Travis | - Plano médio.<br><br>- Fixo   |                          | - Carro em andamento.<br><br>- Tema musical do filme.  |
| 3<br>(112)        | 1 s<br><br>(13:43 m)                            | - Negro/Amarelo.<br><br>- Iluminação da rua reflete nas gotas de água da chuva.                                   | - Exterior/Interior (táxi). Noite.                 | Plano de conjunto (?) (em contrapicado).<br><br>-Travelling frontal. |                          | - Carro em andamento (?).<br><br>- Tema musical do filme.  |
| 4<br>(113)<br>(?) | 1 s<br><br>(13:44 m)                            | (Parece haver um pequeno corte daí este plano ser considerado individualmente apesar de ser idêntico ao anterior) | - Exterior/Interior (táxi). Noite.                 | Plano de conjunto (?) (em contrapicado).<br><br>-Travelling frontal  |                          | - Carro em andamento (?).  |

|                   |                  |  |   |  |  |                          |
|-------------------|------------------|--|---|--|--|--------------------------|
|                   |                  |  |   |  |  | - Tema musical do filme. |
| <b>5</b><br>(114) | 1 s<br>(13:45 m) | - Castanho.<br><br>- Travis no táxi enquanto conduz.   | - Exterior/Interior (táxi). Noite.<br><br>- Travis.         | - Plano aproximado de peito (de perfil).<br><br>- <i>Travelling</i> lateral.   |  | - Tema musical do filme. |
| <b>6</b><br>(115) | 3 s<br>(13:46 m) | - Amarelo.<br><br>- O taxímetro tem a “bandeirola” levantada o que significa que de momento não tem passageiros.                               | - Exterior/Interior (táxi). Noite.                          | - Plano de pormenor.<br><br>- <i>Travelling</i> frontal.   |  | - Tema musical do filme. |
| <b>7</b><br>(116) | 2 s<br>(13:49 m) | - Castanho.<br><br>- Travis no táxi enquanto conduz.   | - Exterior/Interior (táxi). Noite.<br><br>- Travis.         | - Plano aproximado de peito (de frente). (É comum existir uma certa obliquidade em planos deste género).<br><br>- <i>Travelling</i> frontal. |  | - Tema musical do filme. |
| <b>8</b><br>(117) | 1 s<br>(13:51 m) | - Azul esverdeado (luzes dos sinais dos edifícios)/Cinzento.<br><br>- Perspetiva das pessoas que circulam na rua a partir do interior do táxi. | - Exterior/Interior (táxi). Noite.<br><br>- Pessoas na rua. | - Plano de conjunto (a partir do interior do táxi).<br><br>- <i>Travelling</i> lateral + panorâmica de 90° dir.-esq.                         |  | - Tema musical do filme. |
| <b>9</b><br>(118) | 5 s<br>(13:53 m) | - Castanho.<br><br>- Travis no táxi enquanto conduz. Vai observando as pessoas.  | - Exterior/Interior (táxi). Noite.<br><br>- Travis.         | - Plano aproximado de peito (de frente).<br><br>- <i>Travelling</i> frontal.   |  | - Tema musical do filme. |

|                    |                  |   |   |  |  |  |
|--------------------|------------------|---|---|--|--|--|
| <b>10</b><br>(119) | 5 s<br>(13:58 m) | - Azul esverdeado e Vermelho (luzes dos sinais dos edifícios) /Cinzento.<br><br>- Perspetiva das pessoas que circulam na rua a partir do interior do táxi. Uma senhora faz sinal. | - Exterior/Interior (táxi). Noite.<br><br>- Pessoas na rua.                   | - Plano geral (a partir do interior do táxi; oblíquo).<br><br>- <i>Travelling</i> frontal.                               |  | - Tema musical do filme.                               |
| <b>11</b><br>(120) | 4 s<br>(14:03 m) | - Castanho.<br><br>- Travis começa a encostar o táxi à berma.   | - Exterior/Interior (táxi). Noite.<br><br>- Travis.                           | - Plano aproximado de peito (de frente e oblíquo).<br><br>- <i>Travelling</i> frontal.                                   |  | - Tema musical do filme.                               |
| <b>12</b><br>(121) | 3 s<br>(14:07 m) | - Azul esverdeado e Vermelho (luzes dos sinais dos edifícios) /Cinzento.<br><br>- A senhora começa a avançar para o táxi que entretanto para.                                     | - Exterior/Interior (táxi). Noite.  | - Plano de conjunto (a partir do interior do táxi).<br><br>- <i>Travelling</i> frontal + panorâmica dir.-esq e esq.-dir. |  | - Tema musical do filme.                               |
| <b>13</b><br>(122) | 6 s<br>(14:10 m) | - Castanho.<br><br>- Travis espera que a passageira entre e tira a folha de serviço.  | - Exterior/Interior (táxi). Noite.<br><br>- Travis.                           | - Plano aproximado de peito (de frente e oblíquo).<br><br>- Fixo.  |  | - Carros em andamento.<br><br>- Tema musical do filme. |
| <b>14</b><br>(123) | 3 s<br>(14:16 m) | - Azul esverdeado e Vermelho (luzes dos sinais dos edifícios) /Cinzento.<br><br>- Câmara dá prioridade a um casal que troca afetos.   | - Exterior/Interior (táxi). Noite.<br><br>- Casal apaixonado; pessoas na rua. | - Plano de conjunto.<br><br>- Fixo.  |  | - Tema musical do filme.                               |
| <b>15</b>          | 4 s              | - Castanho.   | - Exterior/Interior (táxi). Noite.  |  |  | - Tema musical do filme.                               |

|                    |                  |   |   |  |  |   |
|--------------------|------------------|---|---|--|--|---|
| (124)              | (14:19 m)        | - Travis termina de apontar na folha de serviço e coloca-a de lado.   | - Travis.   | - Plano aproximado de peito (de frente e oblíquo).<br><br>- Fixo.                          |  |   |
| <b>16</b><br>(125) | 2 s<br>(14:23 m) | - Amarelo.<br><br>- Aciona o taxímetro que começa a contar.   | - Exterior/Interior (táxi). Noite.  | - Plano de pormenor.<br><br>- Fixo.  |  | - Barulho do taxímetro.<br><br>- Tema musical do filme. |
| <b>17</b><br>(126) | 1 s<br>(14:25 m) | - Castanho.<br><br>- Prepara-se para retomar a condução mas o seu olhar detém-se.   | - Exterior/Interior (táxi). Noite.<br><br>Travis.                             | - Plano aproximado de peito (de frente e oblíquo).<br><br>- Fixo.                          |  | - Tema musical do filme.                                |
| <b>18</b><br>(127) | 2 s<br>(14:26 m) | - Azul esverdeado e Vermelho (luzes dos sinais dos edifícios) /Cinzento.<br><br>- Revemos o mesmo casal que já aparecera mas a uma distância mais curta, indicado que é este o foco da atenção de Travis. | - Exterior/Interior (táxi). Noite.<br><br>- Casal apaixonado; pessoas na rua. | - Plano médio.<br><br>- Fixo.  |  | - Tema musical do filme.                                |
| <b>19</b><br>(128) | 1 s<br>(14:28 m) | - Castanho.<br><br>- Põe o táxi em marcha mas o seu olhar continua fixo no casal.   | - Exterior/Interior (táxi). Noite.<br><br>- Travis                            | - Plano aproximado de peito (de frente e oblíquo).<br><br>- <i>Travelling</i> frontal.     |  | - Tema musical do filme.                                |
| <b>20</b><br>(129) | 3 s<br>(14:29 m) | - Azul esverdeado e Vermelho (luzes dos sinais dos edifícios) /Cinzento.<br><br>- Há ainda um vislumbre do casal antes do olhar retomar a estrada e o trânsito.   | - Exterior/Interior (táxi). Noite.<br><br>- Casal apaixonado; pessoas na rua. | - Plano de conjunto para geral.<br><br>- Panorâmica dir.-esq. + <i>travelling</i> frontal. |  | - Tema musical do filme.                                |

**Tabela 7.** «Permanent Vacation» (1980)

Sequência do «Encontro com a mulher»

| PLANO     |   | IMAGEM   |   |  | SOM   |  |
|-----------|---|--|---|--|---|--|
| Nº        | DURAÇÃO<br>(segundos)<br><br>TEMPO<br>(minutos) | DESCRITIVO<br><br>(Cor/Movimento/<br>Conteúdo)   | LUGARES<br><br>+<br>PERSONAGENS   | CÂMARA<br><br>(Grandeza/Posição)   | DIÁLOGOS<br><br>(In/Off)  | RUÍDOS<br><br>+<br>MÚSICA  |
| 1<br>(90) | 53 s<br><br>(32:55 m)                           | - Cinzento/Castanho.<br><br>- Allie caminha pelas ruas degradadas de Nova Iorque.  | - Exterior. Dia. As paredes dos edifícios estão repletas de <i>graffitis</i> e é possível verificar a acumulação de escombros.<br><br>- Allie; algumas pessoas do bairro, sobretudo crianças. | - Plano de conjunto.<br><br>- <i>Travelling</i> lateral.                     |   | - Voz de criança; pássaro; passos.<br><br>- Música instrumental com sonoridade “cortante”. |
| 2<br>(91) | 56 s<br><br>(33:48 m)                           | - Cinzento.<br><br>- Ele anda sem prestar atenção a nada em particular, escolhendo o rumo do olhar de forma aleatória.         | - Exterior. Dia.<br><br>- Allie.  | - Plano aproximado de peito (de perfil).<br><br>- <i>Travelling</i> lateral. |   | - Passos.<br><br>- Música instrumental com sonoridade “cortante”.                          |
| 3<br>(92) | 35 s<br><br>(34:44 m)                           | - Cinzento/Castanho.<br><br>- O rapaz vai ter a um espaço aberto entre edifícios e começa a andar em direção ao som de uma voz | - Exterior. Dia.<br><br>- Allie; mulher espanhola.  | - Plano geral para de conjunto.<br><br>- Panorâmica dir.-esq. (com ligeiro   | (Inicialmente apenas se ouvem frases inteligíveis mas à medida que Allie se aproxima as palavras tornam-se mais audíveis e coerentes) | - Passos.<br><br>- Música instrumental com   |

|           |                   |  |  |  |   |                        |
|-----------|-------------------|--|--|--|---|------------------------|
|           |                   | feminina. Vê uma mulher num estado deplorável que fala sozinha.  |  | movimento descendente)   | Mulher (em espanhol): “Shhh, calemse. Não façam nenhum ruído. Vou cantar uma cançãozinha.” (começa a cantar a música «Cielito lindo» um pouco fora de tom.                        | sonoridade “cortante”. |
| 4<br>(93) | 21 s<br>(35:19 m) | - Negro/Branco.<br>- Aproximamo-nos da mulher que continua a falar sozinha.  | - Exterior. Dia.<br>- Mulher espanhola.        | - Plano aproximado de peito.<br>- Fixo (com ligeiras oscilações intencionais). | (a canção continua neste plano)<br>Mulher (em espanhol): “ Calem-se que a rainha (?) vos vai ouvir Calemse.”  |                        |
| 5<br>(94) | 5 s<br>(35:40 m)  | - Castanho.<br>-Allie olha para ela com uma expressão de confusão.   | - Exterior. Dia.<br>- Allie.                   | - Plano médio.<br>- Fixo.  |   |                        |
| 6<br>(95) | 11 s<br>(35:45 m) | - Negro/Branco.<br>- Ela parece continuar num estado de delírio. Quando Allie lhe pergunta se está bem, ela fica com ar de preocupação e tenta recompor-se um pouco. | - Exterior. Dia.<br>- Mulher espanhola.        | - Plano aproximado de peito.<br>- Fixo (com ligeiras oscilações intencionais). | Allie (off): Você está bem?<br>(ela continua a cantarolar fingindo que não o ouviu)   |                        |
| 7<br>(96) | 21 s<br>(35:56 m) | - Cinzento/Negro (Allie)/Branco (mulher)<br>- Ele volta a questioná-la desta vez acerca da canção. Ela entra em aflição e começa-lhe a gritar para ele se ir embora. | - Exterior. Dia.<br>- Allie; mulher espanhola. | - Plano de conjunto.<br>- Fixo.  | (ela continua a cantarolar fingindo que não o ouviu)<br>Allie: “O que está a cantar?”<br>Mulher (depois de vociferar algumas palavras em espanhol): “Eu quero que te vás embora.” |                        |

|                    |                   |   |  |  |  |   |
|--------------------|-------------------|---|--|--|--|---|
|                    |                   |   |  |  | Allie: “O quê?”<br>Mulher: “Vai.”  |   |
| <b>8</b><br>(97)   | 12 s<br>(36:17 m) | - Negro/Branco.<br><br>- Ela torna-se mais insistente e ele diz-lhe que só queria compreender o que ela estava a dizer.   | - Exterior. Dia.<br><br>- Mulher espanhola.        | - Plano aproximado de peito.<br><br>- Fixo (com ligeiras oscilações intencionais). | Mulher: “Vai. Sai daqui”<br>Allie (off): “Porquê? Só queria saber o que estava a dizer.”<br><br>Ela responde-lhe em espanhol.<br>Mulher: “Tens de... (continua no plano seguinte)” |   |
| <b>9</b><br>(98)   | 3 s<br>(36:29 m)  | - Cinzento/Negro.<br><br>- Allie não sabe como reagir.  | - Exterior. Dia.<br><br>- Allie.                   | - Plano médio (com ligeiro contrapicado).<br><br>- Fixo                            | ... tens de estar calado.”<br><br>Começa a gritar em espanhol  |   |
| <b>10</b><br>(99)  | 19 s<br>(36:32 m) | - Cinzento/Negro (Allie)/Branco (mulher)<br><br>- Ela continua a mandá-lo embora e agora recorre a gritos para fazê-lo. Allie finalmente aceita e vai-se embora. Apesar disso ela continua assustada. | - Exterior. Dia.<br><br>- Allie; mulher espanhola. | - Plano de conjunto.<br><br>- Fixo.  | Continua a gritar em espanhol.<br><br>Mulher: “Vai-te embora! Vai-te embora.”<br><br>Allie: “Está bem, está bem.   |   |
| <b>11</b><br>(100) | 31 s<br>(36:51 m) | - Cinzento/Castanho.<br><br>- Ele olha para trás várias vezes mas continua o seu caminho. Enquanto  | - Exterior. Dia.<br><br>- Allie; mulher espanhola. | - Plano geral.<br><br>- Fixo + panorâmica dir.-esq. (menos de 90°) + fixo.         |  | - Pássaros; vozes de crianças; passos.<br><br>- Música instrumental com |

|  |  |   |  |  |  |                           |
|--|--|---|--|--|--|---------------------------|
|  |  | isso a mulher fica abandonada<br>naquele vazio com ar de desespero. |  |  |  | sonoridade<br>“cortante”. |
|--|--|---|--|--|--|---------------------------|

**Tabela 8.** «Permanent Vacation» (1980)

Sequência do «Ioiô»

| PLANO      |   | IMAGEM   |   |   | SOM                      |   |
|------------|---|--|---|---|--------------------------|---|
| Nº         | DURAÇÃO<br>(segundos)<br><br>TEMPO<br>(minutos) | DESCRITIVO<br><br>(Cor/Movimento/<br>Conteúdo)   | LUGARES<br><br>+<br>PERSONAGENS   | CÂMARA<br><br>(Grandeza/Posição)  | DIÁLOGOS<br><br>(In/Off) | RUÍDOS<br><br>+<br>MÚSICA   |
| 1<br>(101) | 61 s<br><br>(37:22 m)                           | - Azul/Negro.<br><br>- Agora Allie encontra-se num sítio completamente diferente. Parece esperar por algo. Para se entreter, tira um ioiô do bolso e começa a lança-lo. Sem nenhuma razão que o explique, a certa altura começa a andar (mas sem nunca largar o ioiô). | - Exterior. Dia. A chapa que surge no plano apresenta <i>graffitis</i> “rabiscados”.<br><br>- Allie | - Plano conjunto.<br><br>- Fixo + panorâmica esq.-dir.                                    |                          | - Vozes de pessoas.<br><br>- Música instrumental com sonoridade “cortante”. |
| 2<br>(102) | 49 s<br><br>(38:23 m)                           | - Castanho/Verde.<br><br>- Ainda de ioiô na mão ele caminha num rumo indefinido.   | - Exterior. Dia.<br><br>- Allie   | - Plano de conjunto.<br><br>- Panorâmica ligeira dir.-esq. + <i>travelling</i> para trás. |                          | - Passos.<br><br>- Música instrumental com sonoridade “cortante”.           |

**Nota:** No que diz respeito à escala de planos é possível encontrar variadas classificações. Neste caso, optou-se por evitar os estrangeirismos frequentemente usados em Portugal pelo que o quadro com a escala de planos utilizado nas tabelas foi baseado a partir do de António de Macedo (1959), disponível em: MARNER, Terrence – *A realização cinematográfica*. 3ª ed. Lisboa: Edições 70, 2010. p. 87, 201.

## Apêndice III

## *À une passante*

*La rue assourdissante autour de moi  
hurlait.  
Longue, mince, en grand deuil, douleur  
majestueuse,  
Une femme passa, d'une main fastueuse  
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;*

*Agile et noble, avec sa jambe de statue.  
Moi, je buvais, crispé comme un  
extravagant,  
Dans son œil, ciel livide où germe  
l'ouragan,  
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.*

*Un éclair... puis la nuit! — Fugitive beauté  
Dont le regard m'a fait soudainement  
renâître,  
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?*

*Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais  
peut-être!  
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je  
vais,  
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!*

Charles Baudelaire  
(*As Flores do Mal*)

## **A uma transeunte**

A rua ia gritando e eu ensurdecia.  
Alta, magra, de tudo, dor tão majestosa,  
Passou uma mulher que, com mãos  
sumptuosas,  
Erguia e agitava a orla do vestido;  
  
Nobre e ágil, com pernas iguais a uma  
estátua.  
Crispado com um excêntrico, eu bebia,  
então,  
Nos seus olhos, céu plúmbeo onde nasce o  
tufão,  
A doçura que encanta e o prazer que mata.

Um raio... e depois noite! – Efémera  
beldade  
Cujo olhar me fez renascer tão de súbito,  
Só te verei de novo na eternidade?

Noutro lugar, bem longe! é tarde! talvez  
nunca!  
Porque não sabes onde vou, nem eu onde  
ias,  
Tu que eu teria amado, tu que bem sabias!

*Tradução de Fernando Pinto do Amaral*