

An-danças urbanas em *Xiao Wu* e *Na cidade de Sylvia*

Urban wandering in *Xiao Wu* and *In the City of Sylvia*

*Cecília Antakly de Mello*¹

Resumo

Este artigo é dedicado à análise de dois filmes que ensaiam um elogio do movimento através de sua produção espacial, *Na cidade de Sylvia* (José Luis Guerin, 2007) e *Xiao Wu* (Jia Zhang-ke, 1997). Realizados em países, momentos históricos e culturas completamente distintas, esses filmes fundam-se em um mesmo princípio, o movimento a pé através de uma cidade, e tratam da íntima relação estabelecida entre o andar e o olhar do personagem principal e o espaço urbano real. Com a aproximação dessas duas experiências análogas, será possível avaliar de que modo a relação com a cidade e com o princípio do movimento se manifesta esteticamente nos dois filmes.

Palavras-chave

Cinema Contemporâneo; Espaços Urbanos; Movimento.

Abstract

This article analyses the films *In the City of Sylvia* (José Luis Guerin, 2007) and *Xiao Wu* (Jia Zhang-ke, 1997) from the point of view of their spatial production. Made in two different countries, historical periods and cultures, both films are founded on the movement on foot through the city, and both deal with the close relationship established between the walk and the gaze of the main character and the real urban space. By interconnecting these two similar experiences, it will be possible to evaluate how the relationship with the city and with the idea of movement manifests itself aesthetically in the two films.

Keywords

Contemporary World Cinema; Urban Spaces; Movement.

¹ Cecília Antakly de Mello realiza a pesquisa de pós-doutorado “Movimento e Espaços Urbanos no Cinema Mundial Contemporâneo” junto ao Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP, com bolsa da FAPESP. Em 2006 completou o Doutorado em Cinema no Birkbeck College – University of London. Publicou diversos ensaios e organizou com Lúcia Nagib o livro *Realism and the Audiovisual Media* (Basingstoke: Palgrave, 2009).

A certa altura do filme *Na cidade de Sylvia*, dirigido pelo catalão José Luis Guerin em 2007, o rapaz que erra pelas ruas de Estrasburgo se senta em um banco de parque, abre um caderno de desenhos e passa a folheá-lo de modo desordenado. As folhas brancas contêm esboços de desenhos a lápis, o traçado sem nitidez de ruas e de rostos, além de estarem banhadas pelas sombras das folhas das árvores, entrecortadas pela luz e animadas pelo vento, em movimento. A ponta do lápis então ensaia o contorno das sombras, na tentativa de trazer as folhas das árvores para a folha do caderno, buscando fixar o fugidio, mas desiste. A sequência de pouco mais de um minuto é introduzida por dois planos: o primeiro, de 25 segundos, segue o rapaz que caminha por um parque, observado de frente por um *travelling* da câmera; o segundo, de seis segundos, detém-se na folhagem de árvores que balançam ao vento, pintando todo o quadro de verde.

Guerin parece tecer aqui um belo comentário que reverbera outra cena em outro filme, que por sua vez também comentava o mesmo fenômeno cinematográfico das folhas que se movem. Ismail Xavier, em seu ensaio “Maquinações do olhar: a cinefilia como ‘ver além’, na imanência” (2007), ressalta a referência feita por Jean-Luc Godard – através de um plano de folhas que se mexem ao vento em *Duas ou três coisas que eu sei dela* (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1967) – à observação de Georges Méliès após sua primeira sessão de cinema. Pois foram justamente as folhas que se moviam no pano de fundo da cena familiar de *Le repas de bébé*, captada pelos irmãos Lumière em 1895, que saltaram ao olhar privilegiado do mágico e futuro diretor. Xavier ressalta em sua análise o modo como o cinema estava sintonizado com as “inquietações artísticas” do final do século XIX, que pareciam buscar “um corpo a corpo com o mundo instável, com as ocorrências fugazes, sejam as observadas na natureza ou aquelas da vida urbana moderna” (2007). O Movimento Impressionista tornou-se emblemático desse momento artístico em seu desejo de transpor os efeitos e reflexos da luz e do ar para a tela, buscando captar a instantaneidade das variações atmosféricas, algo que o cinema de algum modo cumpriu.²

Volto então à cidade de Sylvia: pintar a luz é o que parece tentar fazer o rapaz (interpretado por Xavier Lafitte) que, por alguns segundos, segue com seu lápis o movimento da sombra das folhas das árvores na folha branca de seu caderno. O comentário de Guerin

² Em *L’Oeil interminable: Cinéma et peinture* (1989), Aumont empresta do diálogo em *La Chinoise* (1967) o nome de um dos capítulos, “Lumière, ‘le dernier peintre impressionniste’”, corroborando a afinidade proposta por Jean-Luc Godard entre o primeiro cinema dos irmãos Lumière e o impressionismo.

amplia a dimensão tátil do olhar de Méliès, posto que o movimento das folhas é trazido do plano de intersecção – que reverbera a citação de Godard – ao alcance da mão do protagonista, para dentro de seu caderno. Ele parece tocar esse movimento, manejar a sombra das folhas que remetem ao âmago do próprio cinema. Pois se o “olhar de Méliès” fala da tentativa de fixar o instante, o fugidio, levando a considerações acerca do tempo, ele também aponta para a dimensão do movimento, que une tempo e espaço em sua especificidade cinematográfica: o movimento do espaço fílmico, o movimento do corte, o movimento do olhar.

Este artigo é dedicado à análise de dois filmes que ensaiam um elogio do movimento através de sua produção espacial, *Na cidade de Sylvia* e *Xiao Wu* (Jia Zhang-ke, 1997). Realizados em países, momentos históricos e culturas completamente distintas, esses filmes fundam-se em um mesmo princípio, o movimento a pé através de uma cidade, e tratam da íntima relação estabelecida entre o andar e o olhar do personagem principal e o espaço urbano real. Com a aproximação dessas duas experiências análogas, será possível avaliar de que modo a relação com a cidade e com o princípio do movimento se manifesta esteticamente nos dois filmes. Para tal, será analisada a qualidade do olhar e do andar que guiam a trajetória, no primeiro caso um olhar inquisitivo e direto, que reorganiza o real através de uma visão subjetiva, produto de um posicionamento romântico no qual o indivíduo é maior do que o entorno, e no segundo um olhar oblíquo, envergado pelo real da cidade, produto de um posicionamento realista no qual o entorno condiciona o indivíduo. Serão levados em conta também os movimentos de câmera e a montagem – que se confundem com as características reais do espaço; os sons desse espaço; além das especificidades do realismo contingencial da locação.

O elogio do movimento

A sequência das folhas ao vento em *Na cidade de Sylvia* aparece em um momento de pausa, no qual o rapaz interrompe por alguns minutos sua busca por uma mulher, a Sylvia do título, que encontrara em Estrasburgo seis anos antes. A busca é a razão pela qual está na cidade, mas ao mesmo tempo parece pouco urgente e confunde-se amiúde com um exercício de observação. Ele vai ao café do conservatório musical onde ela estudava, e lá fica a

escrutinar rostos e detalhes de diversas outras mulheres. Em um bar seu olhar se detém igualmente nos rostos das frequentadoras. No parque sua atenção logo passa das folhas para um grupo de amigas nadando em um córrego. Assim, *Na cidade de Sylvia* é antes de tudo um filme arquitetado sob a égide do olhar. Mais ainda, trata-se de um olhar masculino, que se presta até mesmo de forma esquemática a uma leitura com base na crítica da imagem – sobretudo daquela produzida no contexto do cinema hollywoodiano – proposta por Laura Mulvey (1989) em seu célebre “Prazer visual e cinema narrativo”. No ensaio, a teoria psicanalítica provê os fundamentos para o desmascaramento dessa imagem como produto da predominância do olhar masculino, ao qual corresponderia a imagem da mulher como objeto passivo desse olhar. No filme de Guerin, o olhar do protagonista é indisfarçadamente voyeurista e animado por uma escopofilia fetichista (vide seus desenhos), mas do mesmo modo que seus esboços mal traçados parecem sugerir sua incapacidade de reificar a mulher, seu voyeurismo contamina-se o tempo todo por um outro olhar, um olhar que se move, que viaja. Pois *Na cidade de Sylvia*, como indica o plano das folhas ao vento, é também um filme fundado sobre o movimento, através das ruas e dos parques de Estrasburgo, por onde um rapaz se desloca, caminha, viaja: um olhar em trânsito que o transforma, nos termos de Giuliana Bruno (2007), de *voyeur* (o que vê) em *voyageur* (o que viaja).

Viajante *par excellence*, a obra de José Luis Guerin parece animada por sua crença na intimidade entre o cinema e a viagem, presente de modo enfático em seu último filme *Guest: diario de registros sept 2007-sept 2008* (2010), um *travelogue* que confirma o impulso motriz do olhar do diretor já presente no estilo móvel de *Na cidade de Sylvia*. Outro diretor itinerante do cinema mundial contemporâneo é o chinês Jia Zhang-ke. De seu primeiro longa *Xiao Wu*, realizado em 1997 em sua cidade natal Fenyang na província de Shanxi, até o mais recente *Memórias de Xangai* (*Hai Shang Chuan Qi*, 2010), filmado na China, Hong Kong e Taiwan, sua obra revela uma inclinação pela mobilidade e pelo transitório, atravessando a China de Pequim a Fenyang, de Chendu em Sichuan a Feng Jie nas Três Gargantas, e de Guangzhou a Suzhou.

Essa natureza errante empresta-se igualmente à mobilidade dos personagens de Jia, presente de modo exacerbado em seu primeiro longa-metragem, *Xiao Wu*. Realizado dez anos antes de *Na cidade de Sylvia*, em uma cidade muito diferente de Estrasburgo, o filme se estrutura como o de Guerin no caminhar do personagem principal por uma cidade. Ambos

também incorporam ao título um nome próprio, no de Guerin o da mulher procurada, a “dona” da cidade, e no de Jia o de seu personagem principal, o pequeno Wu (Wang Hongwei), batedor de carteiras local. Olhares e transportes movimentam *Xiao Wu* através do que Linda Chiu-Han Lai chamou de “método digressivo, que permite que o errante estabeleça conexões aleatórias com eventos e pessoas” (2007, p. 209). Para Lai, o sujeito enunciador em *Xiao Wu* desce da altura ocupada pelo “voyeur” e posiciona-se ao nível da rua, ombro a ombro com o habitante comum da cidade (2007, p. 219). Se em seus próximos filmes Jia assume progressivamente uma posição dupla, alternando-se entre a paisagem urbana vista de cima e o nível da rua, em *Xiao Wu* ele enxerga e escuta Fenyang da altura de seu personagem, à exceção de uma breve cena na qual este observa a cidade de um terraço do primeiro andar de um prédio. Trata-se, portanto, de um olhar que viaja pelas ruas, similar em seu movimento e posicionamento ao olhar do rapaz em *Estrasburgo*: *Xiao Wu* tampouco é apenas um *voyeur*, mas também um *voyageur*.

Do ótico ao háptico, de *sight* a *site*, de *voyeur* a *voyageur*

Tais olhares que percorrem a cidade em um movimento constante, e que assim não apenas vêm como também viajam, parecem corresponder ao próprio olhar do espectador sob a luz de novas teorias que procuram uma alternativa ao paradigma ótico, pondo em relevo a dimensão háptica e emocional da experiência do cinema. Isso significa que a imagem em movimento cria pelas cidades trajetórias que, além de mapear o real da locação e criar através da prática o espaço fílmico, conduz o olhar do espectador imóvel do cinema, que passa então a viajar através de múltiplos espaços e tempos. Daí a comparação entre o olhar em movimento dos rapazes errantes em *Estrasburgo* e em *Fenyang* e a formulação *voyeur-voyageur* de Giuliana Bruno, que rejeita o modelo teórico de inspiração Lacaniana e retoma a discussão a partir da (e)moção do espaço fílmico. Diz Bruno:

Preso em um olhar Lacaniano, cujo impacto espacial mantinha-se inexplorado, o espectador do cinema foi transformado em um *voyeur*. Por outro lado, quando falamos de *site-seeing* sugerimos que, devido à mobilização espaço-corpórea do cinema, o espectador é na realidade um *voyageur*, um passageiro que atravessa um terreno háptico e emotivo. (2007, pp. 15-6)

Bruno elucida a passagem do ótico para o háptico como uma passagem de modelo teórico. Como é sabido, a teoria do dispositivo cinematográfico (Baudry, 1986) e o

entendimento da espetatorialidade como análoga à regressão à fase do espelho Lacaniana (Metz, 1982), propostos a partir do final dos anos 1960 pela crítica de influência estruturalista, semiótica e psicanalítica, passaram por diversas revisões desde o início dos anos 1990. Estas foram, em grande medida, inspiradas na obra de Gilles Deleuze dedicada ao cinema e à pintura (1980; 1981; 1985) e em sua ênfase na função tátil ligada à visão, levando à valorização dos elementos ativos e corpóreos da experiência cinematográfica (ver, por exemplo, Shaviro, 1993). A ênfase no háptico notada nas últimas duas décadas também pôs em xeque abordagens acerca do espaço no cinema tais como a de Stephen Heath (1976), afinada à tradição teórica semiótico-psicanalítica, e segundo a qual a narrativa asseguraria um posicionamento coerente ao espectador habituado ao ponto de visto estático da perspectiva renascentista, garantindo a coerência espacial a despeito da mobilidade inerente ao cinema. O processo de revisão do paradigma ótico serviu também para rechaçar a crença no cinema como herdeiro direto da perspectiva Renascentista, e a apreciação do espaço fílmico passou a ser considerada acima de tudo a partir da experiência tátil e do movimento (ver, por exemplo, Sobchack, 2004; Marks, 2000).

A presente análise, entretanto, não é dedicada a um estudo da espetatorialidade, mas sim à construção do espaço fílmico a partir do espaço urbano real. O que me parece mais importante e relevante nessa cruzada contra o modelo ótico é a ênfase proposta por Giuliana Bruno no cinema como uma arte espacial, e na mobilização emocional proporcionada pelo potencial espacial da própria linguagem cinematográfica. Partindo desse deslocamento teórico de *sight* (visão) para *site* (local), de *voyeur* para *voyageur*, Bruno (2007) recupera, entre outros, alguns estudos de Sergei Eisenstein ([1938] 2010) para aproximar o cinema da arquitetura, duas artes análogas por serem práticas do espaço.

É necessário criar aqui uma breve digressão para assinalar uma definição da categoria de espaço a partir de suas características dinâmicas, que o distanciam da idéia de representação ou recorte estático do tempo com a qual se confunde com frequência. Na teoria do cinema, a equivalência entre espaço e representação e a conseqüente concepção estática da noção de espaço – oposto ao tempo e ao movimento – parece ter sido perpetuada pela influência das ideias de Henri Bergson (2005; 2006; 2006b) e pela ênfase em seu conceito de duração promovida por André Bazin (2002) e Gilles Deleuze (1985; 1985b). Em *Pelo Espaço*, Doreen Massey segue Soja (1989), Gross (1981) e Foucault (1980) ao tecer

importantes críticas a essa posição filosófica. Em sua constante preocupação com o tempo, Bergson teria não apenas negligenciado o espaço como também o conceituado de maneira equivocada: “Não é tanto porque Bergson ‘despriorizou’ o espaço, mas porque, *na associação do espaço com a representação*, ele foi privado de dinamismo e, radicalmente, contraposto ao tempo” (2008, p. 45).

Mesmo partindo da constatação de que o cinema tradicionalmente promovia e até certo ponto ainda promove uma espacialização, evidenciada nos fotogramas, o espaço fílmico, e o espaço em geral, não equivalem a essa espacialização/representação. A noção de movimento deve ser considerada como análoga ao tempo e ao espaço, visto que seria errôneo igualar o congelamento do tempo no fotograma a um espaço sem tempo. Como ensina Massey, o próprio entendimento do espaço não pode existir sem a noção de movimento, visto que ele está sempre a ser produzido, além de existir de forma interconectada com outros espaços, como uma dimensão da simultaneidade e da coexistência. Se o espaço não pode prescindir da noção de movimento, é possível pensar o cinema como uma arte da produção espacial, o que não equivale a uma arte da representação espacial. Ao atravessar a cidade, a lente da câmera e seus movimentos, as mudanças de ângulo e a montagem vão assim costurando um espaço fílmico, definido a partir da idéia da prática e da passagem.

Diante dessas observações, minha análise da especificidade estética de *Na cidade de Sylvia* e *Xiao Wu* aborda o cinema como uma prática espacial que, partindo de um espaço real, acaba por criar um outro, o espaço fílmico, costurado a partir de vistas e sons urbanos em movimento. A abordagem empregada, por sua vez, inspira-se na justaposição e conectividade essenciais ao espaço ao interconectar filmes e espaços urbanos distintos e distantes, levando-os em direção a novos mapas do cinema urbano recente e contemporâneo, a integrar o que Dudley Andrew chamou de um atlas do cinema mundial (2005).

Olhares inquisitivos na cidade de Sylvia

Como ensina De Certeau (2007), andar sugere a condição presente, a instabilidade do espaço, as múltiplas trajetórias marcadas pela simultaneidade e pela imprevisibilidade dos encontros, configurando-se como a experiência mais básica da prática espacial urbana. No cinema, o paradigma da cidade real da locação desvendada a pé foi forjado pelo neo-realismo italiano, através de uma série de filmes preocupados com a vida nas ruas. *Na cidade de Sylvia* e *Xiao*

Wu demonstram afinidade com a experiência neo-realista, o primeiro por sua forma circular, alicerçada sobre o andar pela cidade real, e o segundo por seu realismo revelatório e sua incorporação estética da contingência urbana, que também leva a uma distensão narrativa, chamada por Mulvey de “demora” para designar um cinema que deriva e hesita, “um cinema incerto” (2006, p. 123).

Na cidade de Sylvia coloca em prática o princípio da demora em seu estilo móvel e circular. Estrutura-se em três *tableaux*, cada qual introduzido por uma cartela preta com as inscrições “Primeira Noite”, “Segunda Noite” e “Terceira Noite”, seguidas de planos estáticos de um quarto de hotel. A primeira sequência merece atenção por condensar em cinco imagens os principais motivos do filme. Trata-se de um quarto construído através da sucessão de seis planos estáticos: a parede recoberta de papel com padrão de folhas; uma mala desfeita; dois planos próximos de mapas empilhados, chaves, cadernos e frutas; uma janela através da qual se pode entrever uma folhagem; e finalmente o protagonista sentado na cama. Essa série de naturezas-mortas, escuras e imóveis, é animada por um movimento vindo de fora, o movimento da cidade e seus carros, que projetam luzes e sombras sobre esse quarto. O plano da janela é por sua vez animado pelo vento que balança as folhas, e indica o nascer do dia. As imagens contêm referências à viagem tais como o quarto de hotel, a mala e os mapas, dentre os quais se destaca um desenhado no porta-copo de um bar chamado – sugestivamente – *Les Aviateurs* (“os aviadores”). A presença dos mapas prenuncia o que talvez seja a principal função do filme, um remapeamento dinâmico de Estrasburgo a partir das andanças de um rapaz, cujo olhar confunde-se com o olhar do diretor e do montador, guiando-os através do espaço.

Já as sombras que animam os planos iniciais parecem remeter ao teatro de sombras chinês ou até mesmo à outra experiência com imagens em movimento, objeto do documentário de Werner Herzog *A caverna dos sonhos esquecidos* (*Cave of Forgotten Dreams*, 2010). No filme em 3D, a caverna pré-histórica de Chauvet na França, coberta de pinturas paleolíticas de cerca de 32 mil anos, ganha vida através do jogo de luz e sombras das lanternas da equipe. Um bisão transformado em octópode nas concavidades da caverna sugere movimento e tende a corroborar a hipótese de que há ali uma espécie de experiência proto-cinematográfica. Logo, as pinturas rupestres, ou o nascimento da arte, parecem conter o fascínio da imagem em movimento que o cinema iria sedimentar. Em *Na cidade de Sylvia*,

Guerin ensaia seu primeiro “elogio do movimento” através de planos que se assemelham a naturezas-mortas, e que, assim como as pinturas rupestres, ganham vida ao serem banhadas por um jogo de luzes e sombras.

As cartelas anunciam três noites, mas *Na cidade de Sylvia* se desenrola principalmente durante o dia. O primeiro deles dura exatos nove minutos, durante os quais o rapaz sai do hotel e se senta no café do conservatório musical de Estrasburgo. O segundo dura 56 minutos e é tomado por três sequências principais: a primeira, estruturada a partir do campo/contracampo, ocorre no mesmo café do dia anterior, no qual ele se senta e observa diversas mulheres por 16 minutos; a segunda consiste na “perseguição” da suposta Sylvia pelas ruas da cidade, por cerca de 30 minutos, durante os quais seu olhar vai efetivamente viajar; e a terceira se ocupa da visita noturna ao bar *Les Aviateurs*, precedida do interstício no parque, onde tenta desenhar as folhas em movimento. Por fim, o terceiro dia dura 19 minutos, durante os quais a câmera passeia por algumas locações já visitadas anteriormente, e volta ao café do conservatório, onde o rapaz parece ver Sylvia uma segunda vez.

Realizado quase exclusivamente a partir de externas, as filmagens em locação na cidade real conferiram ao filme um grau de contingência que, segundo Guerin (2007), o posicionou entre “o cálculo e o azar”. Por outro lado, houve um esforço consciente por parte do diretor e equipe em coreografar essa contingência, e isso é notável, por exemplo, na repetição de figuras humanas em diferentes momentos e lugares, o que indica claramente que elas não apareceram nas ruas por acaso. A trilha sonora, composta a partir de *leitmotifs* (passarinhos, sinos, buzinas, músicos ambulantes, conversas sussurradas em diferentes línguas), oriundos da cidade real mas retrabalhados através de uma textura sofisticada, confirma a ideia de uma coreografia cuidadosa dos elementos do real, que se tornam no filme variações sobre o mesmo tema.

A contingência ensaiada em *Na cidade de Sylvia* aparece também em diversas sequências que emprestam da própria cidade seu estilo, e aqui talvez resida a chave para a compreensão da relação do filme como o espaço urbano. É preciso notar que a cidade de Estrasburgo não foi escolhida ao acaso: o traçado medieval de seu centro histórico, por exemplo, prestou-se perfeitamente à história da busca por uma mulher (uma donzela?), nos moldes das lendas da Idade Média. Além de medieval, Estrasburgo é uma cidade de mais de dois mil anos, e possui essa longa história impressa em sua arquitetura. Isso lhe confere um ar

atemporal, que parece convidar o exercício do olhar e o elogio do movimento encenados por Guerin. Sede do Parlamento Europeu e de diversas outras instituições européias, a cidade ocupa um espaço híbrido entre a França e a Alemanha, próprio a um filme que resiste a uma identidade nacional única, dirigido por um catalão e realizado em co-produção entre França e Espanha. Por fim, apesar de seu médio porte, a cidade não se caracteriza pelo tráfego e movimentação intensos, facilitando uma coreografia do real arquitetada a partir dessa harmonia espacial, unindo os personagens, as ruas, os veículos e os figurantes.

Nessa cidade ao mesmo tempo particular e geral, antiga e atemporal, a câmera Super 16 mm de Guerin segue o protagonista ora através de planos gerais fixos, que dão conta de um largo espaço a ser atravessado, ora através de *travellings*, capturados com a câmera montada em trilhos ou em *Steadicam*. Isso confere leveza e estabilidade aos movimentos, inspirados na leveza e na ordem da própria cidade. O principal exemplo dessa contaminação do estilo do filme pelo espaço real é a sequência central na qual o protagonista segue a mulher que pensa ser Sylvia. Conforme apontado no início do artigo, o rapaz a entrevê primeiramente através da fachada de vidro do café do conservatório. Nesse vidro estão também refletidos outros rostos de mulheres, que se confundem em um emaranhado de imagens, e o uso da superfície refletora parece sugerir, além de uma ênfase em texturas e camadas, a dimensão subjetiva dessa cidade, vista e ouvida através dos olhos, ouvidos e memórias de um rapaz. A dona do rosto se levanta e sai do café, observada em um plano geral no qual se destaca seu vestido vermelho, adornado por uma bolsa bege. Ele por sua vez está vestido de bege com uma bolsa vermelha, e após alguns segundos paga a conta de modo abrupto e sai em direção da mulher. A perseguição é vista através de uma série de campos/contracampo em movimento, captados por Steadicam, numa bela coreografia de andanças pelo centro histórico. Suas ruas contêm a harmonia dessa cidade especialmente fotogênica, e destaca-se a ausência de carros, substituídos pelos mais elegantes bondes e bicicletas. Há um número considerável de pedestres que também se move de modo harmonioso, como parte da coreografia da contingência ensaiada por Guerin. A câmera por vezes parece seguir rente aos trilhos do bonde, próxima ao chão, e outras vezes sobe à altura dos olhos, movendo-se constantemente durante quase toda a sequência de trinta minutos. Essa “perseguição” adiciona à narrativa, que até agora pouco ou nada avançara, um certo elemento de suspense, que também pode ser entendido a partir do princípio da demora, visto

que o filme atrasa o momento em que responderá às questões inevitáveis: Será ela Sylvia? Será que ele falará com ela? Será que ela se lembrará? Outras questões – as mais importantes – ficarão sem resposta, em consonância com o estilo de narrativa aberta e circular empregado: O que aconteceu entre os dois no passado? Por que ele volta a Estrasburgo? Por que não estão mais em contato? Tudo isso de fato não importa.

Aos poucos o labirinto de ruas do centro de Estrasburgo parece cada vez mais familiar, e o movimento do casal e da câmera, ao invés de progredir para frente, dá voltas, hesita, se perde. Ela afinal embarca em um bonde, seguida pelo rapaz, e será lá que ele finalmente a abordará. A cidade em movimento vista através da janela do veículo imprime dinamismo e variações de luz e sons ao único diálogo do filme. Ele diz: “Eu guardei o mapa que você fez para mim no guardanapo do *Les Aviateurs*”. Ela, por sua vez, diz não reconhecê-lo, demonstrando-se incomodada por ter sido seguida, e confessando que estava andando em círculos. “O teu itinerário, foi por minha causa?”, ele pergunta, como se houvera um laço entre os dois, apesar de seu erro de memória. Ao mesmo tempo percebe-se que a circularidade ditada pelo percurso da mulher condicionou o percurso do homem, conduzindo a narrativa do filme através de um labirinto, no qual ela pareceu perder qualquer ímpeto de resolução.

A mulher acaba por descer do bonde e deseja ao rapaz “boa viagem”. Sua despedida lacônica alude a um dos principais motivos do filme, prenunciado nos primeiros planos do hotel e presente em uma série de signos imagéticos e sonoros tais como passantes empurrando malas, os mapas, o bar *Les Aviateurs* e a canção francesa *Voyage Voyage* (“viagem viagem”), que toca diegeticamente no café. De dentro do bonde ele a vê caminhar em direção a um entroncamento de ruas, distanciando-se, tornando-se cada vez menor. Será esse mesmo plano que reaparecerá no final do filme, mas no terceiro dia já não está claro quem está a observar o quê. Vê-se o entroncamento de ruas mas Sylvia já não está mais lá. A montagem pela primeira vez não funciona como contracampo do olhar do rapaz. Finalmente livre, a câmera parece apenas captar e preservar a cidade real, a cidade tanto coreografada quanto recalcitrante de Sylvia e Guerin.

Olhares oblíquos na cidade de Xiao Wu

O primeiro longa-metragem de Jia Zhang-ke parte de uma premissa similar à de *Na cidade de Sylvia*, aplicada a um contexto e a um espaço completamente diferentes. *Xiao Wu* é também arquitetado a partir do olhar de um personagem central masculino através de uma cidade, e através desse olhar e de suas andanças a narrativa atrasa o passo e perde-se em círculos. A aproximação entre os dois filmes demonstra de que modo a cidade real da locação exerce uma influência estrutural e estética sobre o cinema, resultando em soluções similares e ao mesmo tempo distintas. Se Estrasburgo, uma cidade estrangeira para Guerin, foi escolhida por se adequar a um projeto pré-existente, Fenyang, cidade natal de Jia, que há alguns anos se mudara para Beijing para trabalhar e estudar, foi a principal fonte de inspiração para o filme, sua *raison d'être*.

Xiao Wu nasce do desejo explícito de filmar o espaço urbano e suas transformações, que impressionaram o diretor chinês após um período de ausência. Ao contrário de Estrasburgo, que fascinava pela preservação de seu centro histórico, Fenyang parecia esconder as marcas do passado, e aquelas poucas reminiscências estavam sendo rapidamente apagadas. Logo, há uma urgência nesse cinema que pretende preservar um presente instável, condicionando o olhar e a câmera do diretor, mediados pelo olhar de soslaio de Xiao Wu. Isso resulta em uma prática espacial definida por um posicionamento realista, diverso do posicionamento romântico do rapaz na cidade de Sylvia. De que modo então a cidade de Fenyang condiciona o olhar e o andar de Xiao Wu (e de Jia Zhang-ke)? O filme, apesar de não empregar o recurso brechtiano de *tableaux* presente em *Na cidade de Sylvia*, também possui uma estrutura tripartite, não temporal mas sim temática: Xiao Wu volta à sua cidade natal mas lá não encontra a acolhida do lar: é progressivamente rejeitado por seus amigos de infância e ex-colegas ladrões, como Jin Xiaoyong, agora um empresário de sucesso no ramo dos cigarros, que não o convida para seu casamento; pela prostituta Mei Mei (Hao Hongjian), com quem tem um breve envolvimento mas que deixa a cidade sem ao menos dele se despedir; e finalmente por sua família, sendo expulso de casa na terceira parte do filme aos gritos e golpes de marreta por seu pai. Xiao Wu acaba preso pela polícia local, e o filme, fundado a partir de seu movimento, encontra o seu final narrativo na imobilidade. Apesar de uma estrutura pontuada por rejeições, *Xiao Wu* se contamina do mesmo relaxamento narrativo observado em *Na cidade de Sylvia*, derivado principalmente da influência do neo-realismo e de sua relação com o espaço real, configurando-se como mais um exemplo do

cinema da demora. Isso porque o filme também emprega uma estrutura circular, onde os eventos-chave não se distinguem por um avanço narrativo, visto que servem para colocar o personagem repetidamente de volta no mesmo lugar, ou seja, na exclusão, do lado de fora da cidade (no início) ou na prisão (no final).

Xiao Wu, assim como *Na cidade de Sylvia*, foi filmado com uma câmera 16 mm. Como é sabido, esse formato ganhou força nos anos 1960 como uma espécie de instrumento da verdade, capaz de captar o real de modo mais próximo, tornando-se assim fundamental ao cinema *underground* e aos movimentos documentaristas dos anos 1960, o que levou a novas definições de realismo. Nesse sentido, o uso de Jia Zhang-ke da câmera 16 mm é mais próximo dessa qualidade utópica do que aquele de Guerin em Estrasburgo. Afinal, *Xiao Wu* foi realizado na clandestinidade, tornando-se um dos marcos do cinema chinês independente da geração urbana dos anos 1990, que driblava o regime para filmar de maneira livre, em busca da China real. Logo, seu realismo é antes de tudo um realismo revelatório, de cunho representacional, visto que busca promover uma extensão social da representação, nos termos de Raymond Williams (1977, p. 63), ao se voltar para uma figura à margem da sociedade, observada em seu próprio meio, sob um pano de fundo real. Isso significa que do ponto de vista do realismo da fábula *Xiao Wu* comunga do mesmo credo neo-realista, disposto a revelar, mostrar o não visto, problematizar uma realidade social específica. Mas assim como demonstrou Bazin acerca do neo-realismo, *Xiao Wu* combina o ímpeto revelatório e representacional a um realismo formal, que se manifesta principalmente através do que chamo de consequências estéticas da cidade real, colada à forma do filme, o que parece conferir-lhe sua verdadeira força revelatória.

Assim, os movimentos da câmera 16 mm pela cidade de Fenyang não apresentam a leveza e a harmonia vistas em Estrasburgo. O que se pode observar em *Xiao Wu* é um espaço desorganizado, movimentado, atravessado constantemente por um tráfego intenso de carros, ônibus, bicicletas, motocicletas e pedestres, que na falta de calçadas caminham em meio aos veículos. A câmera reproduz essa intensidade ao mover-se de modo ágil, ou montada em veículos ou na mão, resultando em imagens dinâmicas e tremidas. Ao contrário do filme de Guerin, no qual houve um esforço para controlar ou coreografar o espaço real, Fenyang aparece como uma cidade quase indomável, impondo sua contingência em todos os planos do filme. Nota-se a intimidade estabelecida entre a câmera e o espaço, que deriva principalmente

dos métodos documentais utilizados durante a produção, facilitados pelo 16 mm. O diretor de fotografia Yu Lik-wai relembra que as filmagens atraíram grandes contingentes de curiosos nas ruas da cidade (Berry, 2009, p. 26). Entre esconder câmeras, filmar e correr, esperar até que se cansassem ou a técnica do “boi de piranha” (uma câmera para distrair e outra para filmar), Jia e Yu fizeram de tudo para dispersar os passantes e assim captar a vida nas ruas através da observação, preservando ao menos um pouco da ilusão de sua narrativa. Mas aqui a “recalcitrância” da cidade real mostrou-se irresistível, levando Jia a incorporar seus olhares curiosos, o que adicionou uma nova camada de realismo ao filme, um ponto ao qual retornarei no final.

Xiao Wu começa justamente com esses olhares: em uma estrada, uma família cercada de bagagens aguarda um ônibus e olha diretamente para a câmera, no que parece ser o primeiro plano de um documentário. O personagem ficcional Xiao Wu é visto logo após os créditos iniciais à beira da mesma estrada, através de dois planos metonímicos de suas mãos (ele é, afinal, um batedor de carteiras), segurando um maço de cigarros. Ele embarca em um ônibus em direção à cidade e em seguida é visto na garupa de uma bicicleta, em meio ao caótico trânsito de veículos e pessoas. Seu retorno motiva o filme, mas ao contrário de *Na cidade de Sylvia*, onde voltar a Estrasburgo confunde-se com a viagem de turismo e com a viagem memorial, trata-se aqui de um reencontro com o familiar. Esse familiar, entretanto, aparece desde o início como um espaço instável, em processo de transformação, renunciando a inadaptação de Xiao Wu à sua terra natal. Um aviso de evicção aos 11 minutos do filme, por exemplo, revela que a loja de seu amigo será demolida, assim como as outras lojas do mesmo quarteirão. O caractere chinês 拆 (chai) – que significa “demolição” – está gravado em muros e prédios da cidade, onde também é possível observar novas construções em andamento. Dentro da lógica realista de Jia, a cidade instável aparece como reflexo da própria instabilidade de Xiao Wu, que por sua vez é produto dessa instabilidade.

Conforme observado em relação à vitrine do café, *Na cidade de Sylvia* faz uso recorrente de superfícies refletoras tais como vidros, espelhos e janelas que, além de marcar a porosidade entre o exterior e o interior, sugere a porosidade entre a cidade e o protagonista, cujas memórias parecem projetadas nessas superfícies. O próprio corpo da cidade então é visto como um reflexo das impressões subjetivas do rapaz, em consonância com o posicionamento romântico que reorganiza a cidade a partir de um olhar. Em *Xiao Wu* a

porosidade entre o exterior e o interior, entre o público e o privado, além de também sugerir a interpenetração entre o espaço urbano e o protagonista, ganha uma conotação de cunho cultural e político que a diferencia de *Na cidade de Sylvia*, em consonância com o posicionamento realista assumido. Pode-se dizer que em uma cidade chinesa, e Fenyang não é exceção, a vida na rua se configura como uma extensão da vida nas casas. As lojas, por exemplo, tendem a ser inteiramente abertas, sem uma vitrine protetora que as separem da calçada; há uma profusão de barraquinhas que preparam e servem comida ao ar livre; a presença ubíqua de camelôs enche as vias com bancas que vendem desde frutas até aparelhos de som, tocando em altos brados fitas cassete ou discos pirateados; até mesmo um karaokê parece ocorrer do lado de fora, atraindo um aglomerado de pessoas. Além das atividades comerciais que transbordam para o espaço público o filme mostra Xiao Wu jogando bilhar no meio da rua e lavando seu rosto do lado de fora da casa, em uma torneira externa; Mei Mei, por sua vez, telefona para seus pais de uma banca na rua, e luta com o barulho constante da cidade para escutá-los; em sua casa a torneira também fica do lado de fora, onde sua amiga vai buscar água para a chaleira.

As locações internas que ocupam metade do tempo de projeção reforçam essa porosidade ao transbordar para fora e ao convidar a cidade externa para dentro. Xiao Wu, por exemplo, vai a um banho público, e acima da banheira uma grande janela deixa escapar o vapor para o lado de fora; a estação de polícia conta também com uma grande janela que atrai os olhares curiosos dos passantes após sua prisão; lojas, restaurantes e cabeleireiros possuem janelas ou cortinas que pouco os protegem da rua, ou por vezes nenhuma separação. A solução formal que dá conta no filme dessa interpenetração é primeiramente o enquadramento, que privilegia as janelas nas cenas internas, de modo a reforçar a presença da cidade real do lado de fora, assim como a autenticidade da locação. Outro aspecto essencial é a trilha sonora do filme, que conta com, além dos esperados barulhos de buzinas e veículos motores (presentes em qualquer cidade, mas com muito mais intensidade aqui do que em Estrasburgo), o constante ruído de demolições e construções, de aparelhos de televisão e toca-fitas, e de conversas nas ruas. Ainda mais peculiar é a presença do som de alto-falantes, que divulgam assuntos de interesse político nacional (tal como a reunificação de Hong Kong) a curiosidades e anúncios locais (como, por exemplo, “se alguém quiser um pedaço de carne de porco, venha até minha casa”) – reverberados aos quatro cantos da cidade. A trilha de *Xiao*

Wu se estrutura a partir da noção de camadas ou texturas, inspiradas, assim como em *Na cidade de Sylvia*, nos sons reais da cidade. Mas enquanto neste buscou-se uma harmonia e leveza quase musicais, naquele nota-se a aspereza da qualidade do som e a fragmentação na mixagem. Ademais, a cacofonia de Fenyang se impõe sobre todos os planos, externos ou internos, uma opção estética que reforça a qualidade real da cidade e a construção de uma barreira porosa entre o público e o privado. Um exemplo é o mais longo plano-sequência do filme, que dura seis minutos e ocorre na casa de Mei Mei, onde ela convalesce em uma cama e joga conversa fora com seu pretendente. A conversa entre os dois ocorre em meio aos sons da cidade, e chega até mesmo a ser abafada pelas buzinas, gritos e outros barulhos da rua.

Essa característica de Fenyang, que pode ser estendida a outras cidades chinesas (e em parte a outras cidades do sudeste e sul asiáticos), parece também um reflexo espacial da porosidade imposta por anos de regime comunista entre o público e o privado, o coletivo e o individual. Assim, em um país que por décadas não cultivou a noção da liberdade individual, priorizando sempre o bem coletivo regulado por um poder maior, não surpreende que as atividades diárias de comércio e lazer aconteçam no espaço público. O alto-falante também funciona como uma constante lembrança da presença inescapável do poder público chinês na vida do cidadão, invadindo não só as ruas como também os locais privados. Nesse ambiente no qual o indivíduo parece ter pouca importância não surpreende que o olhar de Xiao Wu, protegido por um óculos de aro negro com lentes grossas, seja um olhar oblíquo, cabisbaixo, de soslaio, escondido, próprio à sua profissão de batedor de carteiras, o que lhe confere um certo charme e a candura dos tímidos. Adiciona-se a esse olhar um andar cambaleante, dissimulado, quase uma *an-dança gauche* de idas e voltas. Assim, o remapeamento dinâmico de Fenyang promovido por Jia é resultado do desequilíbrio e do olhar oblíquo de Xiao Wu, e vem desprovido de uma imagem totalizante, sem que haja no filme planos gerais de quaisquer espaços maiores do que uma rua.

A última sequência resume as características discutidas até aqui e encerra o filme – arquitetado sob o signo da mobilidade – com uma imobilidade ficcional emblemática, a prisão de Xiao Wu, que ao mesmo tempo confunde-se formalmente com o final de seu percurso. Após ter sido levado para a delegacia durante a noite, um plano-sequência de dois minutos e meio mostra o prisioneiro sendo conduzido no dia seguinte para o lado de fora, acompanhado pelo policial que o algema a um cabo de ferro no meio-fio, como se ele fora

um cachorro a esperar pelo dono. Lá ele fica de cócoras, olhando alternadamente para o chão e para seu entorno, e a câmera – que permaneceu durante quase todo o filme na altura do homem – abaixa-se ainda mais, assumindo com Xiao Wu a posição agachada. O plano-sequência realiza sua própria decupagem, passando de plano geral (a dupla sai da delegacia e atravessa a rua) para plano médio (o policial prende Xiao Wu no cabo de ferro), e finalmente para um primeiro plano (Xiao Wu de cócoras, demonstrando desconforto). Neste é possível ver à distância, através da profundidade de campo, algumas poucas figuras curiosas, que observam Xiao Wu (e as filmagens) sem que ele se dê conta. Aos poucos seu incômodo cresce e, ainda sem cortes, a câmera acompanha seu olhar (movimentando-se para a direita e para cima), revelando do outro lado uma turma ainda maior de curiosos, aglomerada à sua volta. Por um minuto e quinze segundos a câmera observa aqueles que observam Xiao Wu e retribuem o olhar do espectador.

Um dos méritos desse sofisticado plano-sequência é reunir os dois tipos de olhar observados durante o filme, o olhar oblíquo de Xiao Wu e o olhar direto e curioso da multidão. Aqui, a curiosidade adquire também uma conotação de reprovação, pois promove a humilhação de Xiao Wu em praça pública. Ao algemar seu protagonista no meio-fio, à mira dos olhares curiosos e críticos espontaneamente atraídos pela câmera, Jia salienta mais uma vez a interpenetração entre o público e o privado que permeou todo o filme. Se nessa cidade come-se na rua, telefona-se da rua, joga-se bilhar na rua, lava-se o rosto na rua, não surpreende que se possa ficar algemado na rua, ou à rua.

Laura Mulvey observou o modo pelo qual *Viagem à Itália* (*Viaggio in Italia*, Roberto Rossellini, 1953) desdobra-se em dois finais, um “hollywoodiano” (o abraço do casal) e o outro documental (o movimento de pessoas na cidade): “A vida continua. Um final para, o outro flui” (2006, p. 122). Em *Xiao Wu*, mesmo que sua imobilidade signifique a imobilidade da câmera e a imobilidade do filme, ou seja, seu fim, a vida também parece continuar nos olhares inquisitivos dos curiosos. São esses olhares que abrem e fecham o filme com a quebra da quarta parede, e que acabam prevalecendo sobre o olhar oblíquo de Xiao Wu, envergado pela cidade, cujo peso chega a deixá-lo de cócoras no final. Aqui, o real da cidade é maior do que o indivíduo, sedimentando a posição realista do diretor.

O plano-sequência final também dá conta das diferentes camadas de realismo presentes no filme, que enfatizei a partir da incorporação do espaço urbano real. No plano da

fábula, *Xiao Wu* cumpre o papel da extensão social ao eleger um batedor de carteiras e seu ambiente como principal foco da representação. Assim, esse realismo está diretamente ligado à revelação de algo previamente ignorado ou escondido, e a locação real ocupa um papel decisivo ao deixar-se “revelar” pela câmera. Além disso, por tratar-se de um plano-sequência com profundidade de campo, *Jia* preserva a continuidade espaço-temporal em um impulso baziniano, resultando em um realismo estético de inspiração neo-realista. Por fim, o plano possui também o anti-ilusionismo brechtiano dos olhares diretos para a câmera, funcionando como um elemento reflexivo que escancara o real da atividade cinematográfica. Mas aqui esses olhares podem ser vistos dentro da ficção quase como uma outra ilusão, pois quem quebra a quarta parede e encara a câmera são os habitantes da cidade, e não o ator que interpreta *Xiao Wu*. Isso provoca uma impressão documental, como se o que estivesse sendo registrado fosse verdadeiro, real, e não uma ficção. Logo, esse recurso por um lado exacerba o realismo do meio (Nagib, 2011) ao assumir-se como cinema, e por outro lado participa da ilusão documental gerada espontaneamente durante as filmagens, que não deixam de ser a resposta real das ruas a uma situação criada pela câmera.

Nesse artigo, procurei evidenciar através da análise de dois exemplos do cinema contemporâneo, realizados em países distantes e distintos, o modo pelo qual o espaço fílmico, produzido através da mesma premissa, ou seja, o caminhar de um homem por uma cidade real, apresenta-se como uma resposta estética à locação, resposta esta que assume direções opostas a partir do posicionamento do olhar e do ritmo das andanças dos dois rapazes. A ênfase na produção espacial – ao contrário da espacialização – promovida pelos dois filmes demonstra de que modo *Guerin* emprestou de *Estrasburgo* sua qualidade atemporal para criar uma história de busca, com sobretons medievais e românticos, e de que modo o filme de *Jia* está decididamente localizado na China contemporânea, oferecendo uma reflexão sobre seus processos de transformação.

Referências bibliográficas

- ANDREW, Dudley. "An atlas of world cinema". In: LIM, Song Hwee & DENNISON, Stephanie (eds). *Remapping world cinema: identity, culture and politics in film*. Londres: Wallflower Press, 2005, pp. 19-29.
- AUMONT, Jacques. *L'Oeil interminable: Cinéma et Peinture*. Paris: Librairie Séguier, 1989.
- BAUDRY, Jean-Louis. "Ideological effects of the basic cinematographic apparatus"; "The apparatus: metapsychological approaches to the impression of reality in cinema". In: ROSEN, Philip (ed.). *Narrative, apparatus, ideology: a film theory reader*. Nova York: Columbia University Press, 1986, pp. 286-318.
- BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris: Les Éditions du Cerf, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *Illuminations*. Londres: Pimlico, 1999.
- BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *Duração e simultaneidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.
- BERRY, Michael. *Xiao Wu/Platform/Unknown Pleasures: Jia Zhangke's "hometown trilogy"*. London: Palgrave Macmillan on behalf of the British Film Institute, 2009.
- BRUNO, Giuliana. *Atlas of emotion: journeys in art, architecture and film*. Nova York: Verso, 2007.
- DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon : logique de la sensation*. Paris: Editions de la Différence, 1981.
- _____. *Cinéma 1: l'image-mouvement*. Paris: Les Editions de Minuit, 1985.
- _____. *Cinéma 2: l'image-temps*. Paris: Les Editions de Minuit, 1985b.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les Editions de Minuit, 1980.
- EISENSTEIN, Sergei. "Montage and Architecture". In: GLENNY, Michael e TAYLOR, Richard (eds). *Towards a Theory of Montage: v. 2*. Londres: I.B. Tauris, 2010, pp. 59-81.
- FOUCAULT, Michel. "Questions on geography". In: GORDON, C. (ed.). *Power/knowledge: selected interviews 1972-1977*. Londres: Harvester Wheatsheaf, 1980, pp. 63-77.
- GROSS, D. "Space, time and modern culture". In: *Telos*, vol. 50, 1981, pp. 59-78.
- GUERIN, José Luis. Comentários DVD *En la ciudad de Sylvia*, Axiom Films, 2007.
- HEATH, Stephen. "Narrative space". In: *Screen* 3, 1976, pp. 68-112.
- LAI, Linda Chiu-Han. "Wither the walker goes: spatial practices and negative poetics in the 1990s Chinese urban cinema". In: ZHANG, Zhen (ed.). *The urban generation: Chinese cinema and society at the turn of the twenty-first century*. Durham e Londres: Duke University Press, 2007.
- MARKS, Laura U. *The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Durham e Londres: Duke University Press, 2007.
- MASSEY, Doreen. *Pelo espaço*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- METZ, Christian. *Psychoanalysis and cinema: the imaginary signifier*. Basingstoke: Macmillan, 1982.
- MULVEY, Laura. *Visual and other pleasures*. Basingstoke: Macmillan, 1989.
- _____. *Death 24x a second: stillness and the moving image*. Londres: Reaktion Books, 2006.
- NAGIB, Lúcia. *World cinema and the ethics of realism*. Nova York e Londres: Continuum, 2011.

- SHAVIRO, Steven. *The cinematic body*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- SOBCHACK, Vivian. *Carnal thoughts: embodiment and moving image culture*. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 2004.
- SOJA, Edward W. *Postmodern geographies: the reassertion of space in critical social theory*. Londres: Verso, 1989.
- WILLIAMS, Raymond. "A lecture on realism". In: *Screen*, Spring, 1977, pp. 61-74.
- XAVIER, Ismail. "Maquinações do olhar: A cinefilia como 'ver além', na imanência". In: LOPES, Ana Sílvia; MÉDOLA, Davi; CORREA ARAÚJO, Denize; BRUNO, Fernanda (eds). *Imagem, visibilidade e cultura mediática*. São Paulo: Sulina, 2007.