

Cinema, fluxos e imersão: um olhar sobre os filmes *Gerry* e *Last Days*¹

Raiana Soraia de CARVALHO²
Gabriela Frota REINALDO³
Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE

Resumo

Partindo de alguns estudos sobre cinema contemporâneo e cinema de fluxo, o artigo debruçar-se-á sobre a obra do diretor norteamericano Gus Van Sant, a partir da análise de duas de suas produções, *Gerry* (2002) e *Last Days* (2005). O trabalho busca levantar questões sobre a filmografia mais recente do cineasta, tentando identificar algumas características presentes em seus filmes. Inicialmente, iremos explorar alguns estudos sobre estética e cinema de fluxo, por meio de autores como Priscila Arantes, Oliveira Júnior e Vieira Júnior. Depois partimos para a análise e o mergulho nas duas produções escolhidas, lançando olhares, percepções e questões sobre os filmes, investigando características como fluxo, imersão, corpo e sensorialidade na filmografia de Gus Van Sant.

Palavras-chave: cinema; imagem; fluxo; corpo; imersão

Introdução

Esse artigo⁴ parte de uma inquietação: buscar compreender algumas questões que permeiam a obra do diretor norteamericano Gus Van Sant. A produção do cineasta parece apresentar preocupações estéticas interessante, que instigam uma análise mais apurada, bem como novos olhares para entendê-la. O cinema dele apresenta características semelhantes a de outras produções da contemporaneidade, que têm instigado debates nos espaços acadêmicos e publicações em revistas renomadas sobre cinema. Se bem que algumas dessas características já estivessem presentes em outros momentos da história do cinema, como em alguns diretores da *nouvelle vague*⁵, certas produções mais recentes continuam a incitar estudos e investigações sobre o cinema e a imagem.

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática Comunicação e Audiovisual, da Intercom Júnior – VII Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Estudante de Graduação 7º semestre do curso de Comunicação Social da UFC, monitora da disciplina de Estética e Comunicação de Massa, email: rai.soraia@gmail.com

³ Orientadora do trabalho. Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC de São Paulo e professora do curso de Comunicação Social da UFC, email: gabriela.reinaldo@gmail.com

⁴ Artigo produzido como trabalho final da disciplina de Análise Fílmica, ministrada pelo professor Marcelo Ikeda, do curso de Cinema e Audiovisual da UFC.

⁵ Movimento que surgiu por volta de 1958, e que se “opunha ao sistema econômico de produção vigente, adotando orçamentos modestos, equipe reduzida, atores desconhecidos, abandonando os estúdios por filmagens em exteriores, valorizando o trabalho do diretor” (RODRIGUES, 2007, p. 19). Dentre os diretores que fizeram parte do movimento,

Assim, buscaremos inicialmente algumas conceituações sobre o chamado cinema de fluxo, definição que pode nos ajudar a compreender o cinema de Gus Van Sant, reconhecendo a importância do diretor na produção contemporânea. Por meio de filmes muitas vezes confusos, às vezes quase incômodos, mas com grande potência de imersão por parte do espectador na obra, o cinema do diretor parece colocar ao fruído outras possibilidades de percepção da imagem. Propõe-se, aqui, um mergulho na obra do cineasta, com base em algumas leituras feitas sobre a temática, buscando, antes de tudo, lançar olhares e levantar questões. Os estudos sobre estética e cinema de fluxo aparecem como auxílio nesse processo de estudo e percepção da obra.

Iremos analisar duas produções do diretor, *Gerry* (2002) e *Last Days* (2005). As duas são relevantes quando se fala em cinema contemporâneo e, apesar de já existirem estudos e artigos sobre ambas, a análise ainda se faz importante, uma vez que a investigação de uma obra é aberta há inúmeras interpretações, que podem acrescentar novas questões de interesse para o debate sobre cinema.

O fluxo e a imagem: algumas reflexões

Priscila Arantes⁶, ao se questionar sobre as características da estética na era das tecnologias informacionais, parte da seguinte hipótese: “a de que as novas tecnologias midiáticas instauram uma estética do fluxo, daquilo que se dá em trânsito e em contínuo devir. Fluxo é a qualidade, ato ou efeito de fluir” (2007, p. 2). Ela afirma que o mundo que vivemos hoje é flutuante, e que estamos agora na “lógica da indeterminação, da não perenidade, daquilo que é volátil e efêmero, incerto, instável e passageiro” (2007, p. 2). Essas características, próprias da contemporaneidade, parecem se contrapor a algumas questões presentes na tradição artística clássica, que prega a forma e a fixidez.

O cinema contemporâneo parece aproximar-se mais dessa estética do fluxo, a partir de algumas de suas características que vem sendo estudadas por críticos e estudiosos da sétima arte. O termo estética do fluxo, para discutir esse cinema, foi cunhado a primeira vez pela crítica de cinema Stéphane Bouquet, na revista *Cahiers Du Cinéma*.

Basicamente, a designação é produto de uma tentativa de compreender o mínimo denominador comum dos filmes que esteticamente mais intrigam os críticos dos *Cahiers du Cinéma* no início dos anos 2000. Nos realizadores contemplados pelo

figuram Jean-Luc Godard, François Truffaut, Eric Rohmer, e outros. Muitos deles eram críticos de cinema e redatores da revista *Cahiers Du Cinéma*.

⁶ *Tudo que é sólido derrete: da estética do fluxo à estética da forma* (2007). Disponível em http://www.compos.org.br/data/biblioteca_233.pdf

conceito (dentre eles, Hou Hsiao-hsien, Claire Denis, Gus Van Sant, Apichatpong Weerasethakul e Philippe Grandieux), o que há em comum não é um estilo ou um "traço", mas um comportamento do olhar que desafia as noções tradicionais de *mise en scène*. (OLIVEIRA, 2010, p. 1).

Oliveira Júnior⁷, que vai chamar a essa estética do fluxo também de cinema de fluxo, explica que, no final da década de 90, “o cinema estaria se dividindo entre uma estética pautada na planificação (logo na montagem) e uma estética de circulação e fluxo, livre escoamento de imagens sem fora-de-campo, sem relação de alteridade e heterogeneidade” (2010, p. 89). Sobre as diferenças entre estética do plano e estética do fluxo, ele destaca:

a estética do plano pressupõe a possibilidade de uma ordem transcendente dar forma ao real, o que implica uma construção tijolo a tijolo, uma influência dramática e discursiva obtida pela junção de unidades significantes. Um cinema que reside nos poderes organizadores da abstração racional (...). A *mise en scène*, na estética do plano, consiste em organizar o inorganizado, estruturar o que por natureza é inestruturado, para ao fim construir um sentido ou uma emoção. (OLIVEIRA, 2010, p. 92).

Já a estética do fluxo terá características quase antagônicas a estas. Os cineastas do fluxo, como chama Oliveira Júnior, parecem justamente aceitar, ou se deixarem influenciar, pelo que é “inestruturado”; permitem-se uma entrega aos acontecimentos do mundo, sem buscar organizar tanto as coisas, ou manipular racionalmente os elementos que se apresentam numa filmagem. Embora tenham a intencionalidade de uma proposta diferente da estética do plano, eles se entregam à captação de pequenos fragmentos do mundo, através da câmera, sem tentar organizá-los tanto por meio de uma atitude racional.

Os cineastas do fluxo (Hou Hsiao-hsien, Claire Denis, Wong Kar-wai, Gus Van Sant, Tsui Hark), diferentemente, não captam ou recriam o mundo segundo articulações do pensamento que se fariam legíveis nos filmes. Eles realizam um cinema de imagens que valem mais por suas modulações do que por seus significados. A tarefa do cineasta do fluxo consistiria não em organizar uma forma discursiva, mas em "intensificar zonas do real", resguardar do mundo um estatuto aleatório, indeciso, movente. (...) O cinema de fluxo se constrói na mistura, na indistinção, em último grau na insignificância mesma das coisas. (OLIVEIRA, 2010, p. 92).

Quando falamos de um cinema de fluxo, podemos refletir também sobre a própria relação do cineasta com o mundo, sua maneira de olhar para a realidade e captá-la com a câmera. Se alguns diretores, antes, buscavam domínio sobre toda a cena, em busca quase de

⁷ O cinema de fluxo e a *mise en scène* (2010)

uma perfeição da forma, que fornecesse evidências de realidade (seja com o cenário, com a movimentação dos atores em cena, com os enquadramentos perfeitos e seus encadeamentos lineares); agora⁸ se trata de outra forma de “captar o real” através do dispositivo. Os cineastas que expressam uma maior afinidade com o cinema de fluxo parecem ter uma atitude de menos interferência e mais imersão. O diretor está imerso no que o rodeia. O que lhe resta é filmar os instantes que vê com a câmera, passagens transitórias, efêmeras, pequenos acasos. Ele tem a intenção, ele tem domínio do que faz, mas permite-se um quase ato de entrega, de contemplação do presente, que irá captar de forma mais livre.

Os chamados cineastas do fluxo parecem não se interessar tanto por um passado do cinema, e nem tanto em como renovar a linguagem, ou em como criar algo novo. Parece que a estes artistas interessa mais um certo primitivismo na captação de imagens, como se estivessem se deparando com a arte do cinema pela primeira vez, e não buscassem formalismos, senão descobrimentos, fluxos, entrega, mais intuição, menos razão.

A conseqüência disso são imagens que se relacionam muito mais aos afetos, às potências de vida no mundo, aos acasos da realidade, a uma experiência de cinema mais ligada à sensibilidade. Adentrando numa realidade mais cotidiana, quase ordinária, fixando-se em pequenos gestos, pequenos “alumbramentos” da passagem dos dias, a câmera flutua, tentando captar a “realidade” tal qual ela se apresenta, não buscando tanto impregnar-lhe de um sentido, muito menos de uma cronologia.

O espaço e o tempo no cinema de fluxo também parecem proporcionar uma outra relação do espectador com o filme. Ele vai permitir ao fruidor uma outra forma de percepção, mais de imersão, mais sensória. “A imagem cinematográfica como mediadora privilegiada entre o espectador, entregue ao prazer de se ir ao seu encontro, e o mundo, físico e vivo. Entregues às imagens que pulsam, podemos então pulsar junto com elas e senti-las em toda sua intensidade”. (MONASSA *apud* VIEIRA, 2011, p. 22).

O conceito de cinema de fluxo é, ele próprio, um tanto fluido, volátil, escapa um pouco a definições categóricas, fechadas. Entretanto, se vamos falar do cinema de Gus Van Sant, os estudos sobre o cinema de fluxo podem auxiliar para um mergulho e aprofundamento maior na obra do diretor, bem como na análise de algumas inquietações que seus filmes parecem incitar no espectador. Assim, se não podemos afirmar

⁸ Quando dizemos “agora”, fazemos referência a cineastas que, sejam mais recentes, sejam de décadas bem anteriores a nossa, apresentem as características de um cinema contemporâneo, de um cinema que expresse essa fluidez da qual estamos falando. Ser contemporâneo não necessariamente implica estar presente na atualidade. Relaciona-se muito mais a uma atitude que a uma data, a uma relação do artista com o seu próprio tempo.

categoricamente que o cinema do diretor é um cinema de fluxos, podemos identificar nele algumas questões de fluidez, de entrega, de percepções outras, de sensorialidades.

Nos filmes do diretor, não se trata tanto de narrar uma história linearmente, de apresentar e definir personagens e seus psicologismos, de traçar trajetórias heróicas, de apresentar signos que remetam a significados lógicos. Trata-se de filmar quase pelo prazer de filmar. De investigar formas mais fluidas de manipular a câmera e os atores. Se bem que, em suas produções, não podemos falar tanto em manipulação; há muito mais um “deixar-se levar” pelas paisagens e pelos momentos, um deixar acontecer em frente às câmeras, sem tanta interferência por parte do diretor.

Suas imagens exploram o deslocamento de corpos em determinados espaços, mostrando o cotidiano de personagens, às vezes, de forma quase minimalista. Em seus filmes, a relação da câmera com os atores mostram movimentos de corpos incertos, imprecisos, por meio de um cinema que explora mais o sensório do que o racional.

A fluidez dos Últimos Dias

Em *Last Days* (2005), Gus Van Sant opta por representar como teriam sido os últimos dias de um dos maiores ícones do rock na década de 1990, o cantor Kurt Cobain, vocalista da banda Nirvana. Mas essa referência talvez importe menos do que a presença de um ser em cena, um homem comum, imerso num conflito interno e num sofrimento pessoal muito intensos. A aura de estrela do rock é deixada um pouco de lado para transformar o personagem num quase morto-vivo que vagueia pelos espaços da casa e do campo. Kurt ganha o nome de Blake.

Talvez o novo nome (Blake, *blak*, negro) já faça referência à escuridão em que ele está envolto. Mas se notamos a interioridade de Blake e seu sofrimento, são por estratégias mais sensórias, por uma utilização do tempo prolongado, por uma locomoção do corpo no espaço. Aqui não são apresentados certos psicologismos de um personagem, mas sim a epiderme, a superfície. É a isso que temos acesso, ao que ele expressa através do corpo. As imagens exploram a capacidade de imersão do espectador no cotidiano de Blake, repleto de pequenos vazios, pequenos nada, de momentos quase “assignificantes”.

Nos três casos [*Gerry*, *Elefante*, *Last Days*], vemos o investimento no dispositivo em detrimento mesmo da narrativa: a *mise en scène* se concentra nas superfícies e abre o filme para um fluxo sensório-temporal, enquanto a curva

ficcional se acha cada vez mais fechada, constrictamente minimalista. (OLIVEIRA, 2005)⁹.

É assim que assistimos ao andar vagaroso de Blake pela mata, murmurando frases incompreensíveis sozinho; que o vemos caminhar pela casa vestido com roupas de mulher; que o vemos conversando com um negociador de anúncios publicitários. Não sabemos ao certo que casa é aquela, onde ela se situa geograficamente, e nem quem são ao certo as outras pessoas que estão lá, muito menos o porquê da presença delas naquele espaço. O filme é povoado de outros personagens que, no entanto, não cumprem uma função narrativa clara na história, senão que parecem apenas acentuar a solidão de Blake. Este não mantém contato direto com nenhum deles, e quando a mantém, permanece silencioso, como que distante de tudo e de todos.

Em meio àquelas pessoas, habitando os espaços da casa e do campo, Blake continua solitário. Ele está no mundo, mas dele está desaparecendo lentamente. Assistimos, assim, ao desvanecimento gradual de Blake por meio de imagens voláteis, fugidias, rarefeitas. Parece que a realidade cotidiana dele nunca é alcançada totalmente, porque ele sempre escapa dela, foge das imagens. Suas ações também nunca terminam completamente. Quando estamos cada vez mais presos a uma cena, ela escapa à reflexão, à interpretação. Teremos, então, que sentir, mais do que interpretar, para sermos imersos por aquele corpo que continua errante em planos alongados.

Deixando preocupações mais narrativas um pouco de lado, Gus Van Sant também desenvolve o filme numa montagem que não possui uma linha cronológica certa, que não apresenta tanto sentido em seu encadeamento. Não existe exatamente um fio condutor que ligue um plano ao outro. O espectador vai apreendendo *flashes* da passagem daquele personagem em cena, mas não consegue localizar exatamente no tempo qual a sucessão cronológica dos fatos. Blake passeia pela imagem sem se relacionar nem tanto com os que estão no filme, muito menos com os espectadores. O motivo de sua estranha forma de estar no mundo não é explicado. O que se dá a ver são alguns instantes, fragmentos de seus deslocamentos em cena, que vão envolvendo o espectador num processo de imersão.

Tudo é estratégico e pede imersão: fazer o filme falar por meio de situações aleatórias e personagens secundários, usar o som como um complexo significante privilegiado, transformar a narrativa em um disco arranhado que demora a avançar para o sulco seguinte, unir por ligantes abstratos um espaço que se oferece em toda sua fisicalidade. (OLIVEIRA, 2005)

⁹ *Dias no campo*, crítica publicada na revista *Contracampo*. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/75/lastdays.htm>

O som também é importante elemento de imersão no filme. No plano em que mostra uma das casas agregadas, vemos Blake através de uma janela, movendo-se num espaço interno, tocando instrumentos e deixando-os repetir por longo tempo, de forma dissonante e incômoda. O espectador acompanha os movimentos de Blake não só através de seus deslocamentos em cena, mas também por meio da profusão de sons angustiantes que produz. Em outra cena, Blake aparece tocando uma música ao violão. A voz rouca e gritante, aliada a violência com que bate nas cordas (que depois irá arrancar com gesto impulsivo), envolve o espectador mais pela forma com que aqueles sons se destacam em cena, mais pelo apelo ao sentido auditivo, do que por uma interpretação do significado da letra da música. Isso sem falar da paisagem sonora que acompanha os movimentos de Blake durante todo o filme: o barulho do seu caminhar, os mosquitos que o rodeiam, as gritarias e conversas das outras pessoas que estão na casa.

O filme se desenvolve de forma fluida, convidando o espectador a participar daquelas imagens, sentir os afetos daquele ser vagante, volátil, através de uma câmera flutuante e incerta, em meio a pessoas desconhecidas e aparentemente sem sentido concreto no filme. Da mesma forma em que, no final, o espírito de Blake sai do corpo físico e sobe lentamente escadas imaginárias, o filme é em si fantasmagórico, de difícil apreensão, volátil, vai se desvanecendo à medida que vai se aproximando o final.

O filme é um puro trajeto de virtualização, confluindo para aquela cena final em que o espírito de Blake-Cobain sobe degraus imaginários até sair de quadro (...). Decantação de um duplo virtual que subsiste ao corpo, a imagem de Blake se despe da matéria, do peso - resultado natural de um filme em si mesmo impalpável, fantasmagórico. (OLIVEIRA, 2010, p. 88).

Através de imagens cotidianas, sons ambientes, planos alongados, *Last Days* apresenta momentos de fluidez, provocando uma relação outra do espectador com a obra, que parece ser mais de imersão que de interpretação.

Gerry e o movimento dos corpos

Em *Gerry*, entretanto, os jovens se perdem no deserto e nenhum suspense decorre disso, nenhum drama. O filme se apresenta, acima de tudo, como um trabalho de ritmos, durações e atmosferas, uma jornada de fadiga dilatada ao limite. Narrativa minimal em cenário de grande aventura, *Gerry* faz da lentidão uma figura de estilo que permite a Gus Van Sant testar até a exaustão a hipótese de uma mineralidade do corpo e da imagem. (OLIVEIRA, 2010, p. 136)

O argumento de *Gerry* (2002) poderia se transformar num *thriller* psicológico ou num filme de aventuras, mas a opção de Gus Van Sant é outra. Não há quase nada no filme além desses dois corpos e o deserto, em toda sua beleza e sua infinidade. As imagens dos jovens são captadas por uma câmera que ora fica bem próxima de seus corpos, ora distancia-se, para filmar planos abertos das paisagens do deserto.

Não sabemos de onde os dois vieram, nem para onde eles vão acabar indo. Não temos acesso a esse tipo de explicação narrativa. O que temos mais acesso é ao movimento de seus corpos pelo deserto, aos afetos dos personagens naquele espaço. Enquanto eles caminham, a câmera por vezes parece se movimentar de forma incerta, um pouco cambaleante, acompanhando o caminhar incessante dos jovens em cena.

Daí a sensação de um constante estado de embriaguez da câmera em seu percurso pelos espaços e corpos, dialogando sensorialmente com os transbordamentos de um mundo que é pura mobilidade e fluidez, um “aqui-e-agora” no qual cineasta, espectador, câmera e atores estão imersos e também em movimento. (VIEIRA, 2011, p.23)

É essa a sensação que temos ao assistir e nos deixar imergir por *Gerry*. A relação entre a câmera e os atores pode potencializar as sensações e os afetos dos corpos, com o deslocamento desses no espaço. Assim também a relação espectador/obra se transforma. As imagens apelam mais aos sentidos que ao intelecto.

Corpos povoados por intensidades, que os adentram a partir da pele, já que estamos falando de um cinema que lida com uma relação física entre câmera e atores. É esta situação de fisicalidade (conjugada a uma percepção através do corpo inteiro) que permite a sensação de um "estar no mundo" e por ele deixar-se atravessar. (VIEIRA, 2011, p. 25).

Além das imagens, a sensação de fisicalidade também é potencializada pelos sons, barulhos, ruídos do filme. Durante as longas caminhadas de Matt Damon e Casey Affleck, ouvimos suas fortes passadas, em longos planos, quase como uma marcha, quase como uma música. Ouvimos a fricção dos calçados deles com o solo pedregoso, o som do vento passando, a respiração forte dos rapazes. Vemos, ouvimos, sentimos como é a relação desses corpos com o espaço que habitam.

É importante observar a que ponto o corpo é o eixo central na abordagem cenarista e narrativa dos filmes de Gus Van Sant. Ora ele é desejante, ora sofredor e mesmo agonizante, o corpo lança o movimento na frente do filme. O

corpo é primeiro, sempre. Primeiro, em uma ordem não linear. Primeiro na desordem ordenada do caos. Que corpo? Que pode um corpo que não agüenta mais? Meios propriamente cinematográficos são utilizados aqui a fim de atribuir toda a sua pujança à potência expressiva do corpo. (...) Em *Gerry*, a câmera e a imagem adaptam-se ao corpo, e não o inverso; celebram núpcias, através, sobremaneira, do jogo do ator, da relação entre o corpo e o meio ambiente. (LINS, 2009, p. 164)

Nesse trecho, Daniel Lins¹⁰ resume a importância do corpo, da presença dos personagens, e da relação destes com o espaço, nos filmes de Gus Van Sant. Não só em *Gerry*, mas também em *Last Days*, o diretor coloca o corpo como potência expressiva, afetiva, aquilo que verdadeiramente se dá a mostrar às câmeras. A forma como esses corpos atuam em certos espaços vai configurar a forma de narrativa estabelecida nos filmes, mais sensorial, mais física. “O cinema com o qual flertamos aqui é um cinema que constrói ‘personagens’ como localizações no espaço, atuações no espaço, vibrações táteis no(s) plano(s). O corpo como começo e fim expressivo, não como meio da ação ou sinal de algo além dele ou sob.” (BRAGANÇA)¹¹.

Em ambos os filmes, pode-se perceber corpos errantes. Em *Gerry*, quase não há nada mais além da errância dos rapazes no deserto. Em *Last Days*, mesmo que em um lugar fisicamente delimitado, Blake passa praticamente todo o filme se deslocando por entre os espaços da casa e do campo onde essa se localiza. Por vezes ele anda como que perdido num cenário campestre, por vezes ele anda perdido pelos diversos cômodos da casa. Não temos acesso ao conflito interior desses personagens, mas ao movimento de seus corpos que estão em constante deslocamento pelos cenários.

No lugar da densidade psicológica, enxertam-se blocos de afetos, fragmentos de vida sem significados fechados, uma primazia do sensorial e do corpóreo em detrimento da psicologia e do discurso. Filmes sem clímax, sem oscilação dramática, marcando uma certa indiferença do tempo à passagem dos fatos. Mais importante que o encadeamento das ações é a invenção de uma nova rítmica do olhar, é criar a sensação mais que o sentido. (OLIVEIRA, 2010, p. 93).

“Gus Van Sant é um artesão de uma imagem/corpo errante, como o pensamento.” (LINS, 2009, p. 167). Em ambos os filmes, o espectador não consegue identificar referências espaço-temporais, onde esses personagens estão situados e em que momento.

¹⁰ *Gerry: dê-me um corpo*. In: *Imagem Contemporânea* (2009)

¹¹ *Filmar, hoje, um corpo (em alguns atos)*. Ensaio publicado na revista *Cinética*. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/filmarumcorpo.htm>

Do contrário, ele é levado “para um fluxo temporal e espacial indefinido que traduz visualmente o desperdício do corpo agonizante” (LINS, 2009, p. 169).

A presença dos corpos em cena, a câmera flutuante, as imagens com forte poder de imersão, a relação mais sensorial com o espectador, essas são algumas características marcantes no cinema do diretor, que aguçam novas formas de percepção da imagem.

Considerações Finais

Buscar entender algumas características do cinema contemporâneo implicou num processo não só de leituras de alguns autores que têm se debruçado sobre o tema, como também o olhar atento para algumas produções mais recentes. Se bem que algumas das características aqui levantadas não se relacionem apenas ao cinema produzido a partir da década de 1990, e durante os anos 2000, o artigo buscou focar e investigar o trabalho de um importante diretor da contemporaneidade, Gus Van Sant. O estudo sobre estética e cinema de fluxo foi importante para deixar claro algumas ideias e estudos sobre cinema e imagem e, a partir de algumas questões apresentadas, iniciar um processo de mergulho e de análise para a obra do cineasta em questão.

No cinema de Gus Van Sant, a imagem ganha características que aproximam sua obra de uma certa fluidez, produzida, dentre outros motivos, por uma relação outra do diretor com o mundo. São novas formas de captar o real, novos olhares para o mundo aparente. Seus filmes parecem expressar menos preocupação com certos formalismos e mais interesse pelo descobrimento do mundo, com todas as suas incertezas, incongruências e informalidades. As imagens vão apelar mais para uma experiência sensível com o cinema por parte do espectador com a obra.

A história narrativa, cronológica, perde um pouco a importância frente a essa nova configuração do olhar do diretor para o mundo. Esse parece permitir-se uma certa entrega ao que os espaços tem a oferecer e a mostrar, sem interferir tanto no processo. Antes, a atitude do diretor é de deixar-se imergir, e filmar os fragmentos de realidade que se apresentam, com menos manipulação, menos racionalidade, talvez até de uma maneira mais intuitiva, no processo de produção de imagens.

Ambos os filmes aqui analisado, *Gerry* e *Last Days*, primam por uma relação de imersão do espectador com a obra. A câmera flutuante de Gus Van Sant apresenta personagens errantes, corpos que se deslocam por espaços. Sem muitas explicações,

apontando mais para perguntas do que para respostas, o diretor explora um cinema de afetos, de sensibilidades, de novas percepções.

Referências Bibliográficas

ARANTES, P. **Tudo que é sólido, derrete**: da estética da forma à estética do fluxo. Trabalho apresentado ao XVI Encontro da Compós, Curitiba, 2007. Disponível em:
<http://www.compos.org.br/data/biblioteca_233.pdf> Acesso em: 26 jun. 2012.

BRAGANÇA, F. Filmar, hoje, um corpo (em alguns atos). **Revista Cinética**. Junho de 2007. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/filmarumcorpo.htm>. Acesso em 29 jun 2012.

LINS, D. *Gerry*: dê-me um corpo. In: FURTADO, B. (Org). **Imagem contemporânea**: cinema, TV, documentário, fotografia, videoarte, games... São Paulo: Hedra, 2009. p. 163-177.

OLIVEIRA Jr., L. C. G. **O Cinema de fluxo e a mise em scène**. São Paulo: USP, 2010. 155p. Dissertação (Mestrado). Departamento de Cinema, Rádio e Televisão; Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

OLIVEIRA Jr. L. C. G. Dias no campo. **Revista Contracampo**: revista de cinema. n° 75. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/75/index.htm>. Acesso em 29 jun 2012.

RODRIGUES, C. **O Cinema e a Produção**. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2007.

VIEIRA Jr., E. Marcas de um realismo sensório no cinema mundial contemporâneo. **Revista Sala 206**, Vitória, n. 2, p. 18-33, out 2011. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/74655632/SALA-206-II-Revista-de-artigos-sobre-audiovisual> Acesso em: 26 jun. 2012.