

---

## VIAGENS E PASSAGENS: UMA JORNADA EMOTIVA E HÁPTICA PELO CINEMA DE MIGUEL GOMES

### *TRAVELS AND PASSAGES: AN EMOTIONAL AND HAPTIC JOURNEY THROUGH THE CINEMA OF MIGUEL GOMES*

---

**Renato Souto Maior**  
Universidade Estadual de Campinas

**Resumo:** Este artigo intenta abordar a questão do deslocamento e do cinema de viagem na obra do realizador português Miguel Gomes. A partir de um panorama sobre filmes viajantes e transeuntes, e o surgimento destes através do primeiro cinema, esta pesquisa ainda almeja trazer o aspecto da emoção nessas jornadas fílmicas, e aprofundar questões como o caráter do sentimento e de como ele faz mover não só os *frames* e as tramas impressas na tela, mas também os próprios personagens dessas obras, e, conseqüentemente, o espectador que as assiste. Para tanto, uma abordagem háptica também perpassará alguns caminhos e itinerários nessa almejada investigação. O trabalho busca alcançar dois dos longas-metragens de Gomes, não em uma proposta ensimesmada de análise fílmica, mas sim em uma combinação entre as produções aqui propostas e esses autores e imagens trazidos ao longo do texto. Ou seja, por meio de *Aquele Querido Mês de Agosto* (2008) e *Tabu* (2012), pretende-se pensar a respeito dos temas acima apontados, em uma abordagem mais culturalista do objeto aqui proposto.

**Palavras-chave:** Viagem. Passagem. Deslocamentos. Emoção. Háptico.

**Abstract:** This article aims to address the issue of displacement and travel cinema in the work of Portuguese filmmaker Miguel Gomes. Based on an overview of traveling and transient films, and their emergence through early cinema, this research also aims to bring the aspect of emotion into these film journeys, and to delve deeper into issues such as the nature of feeling and how it moves not only the frames and plots printed on the screen, but also the characters themselves in these works, and, consequently, the spectator who watches them. To this end, a haptic approach will also traverse some paths and itineraries in this desired investigation. The work seeks to reach two of Gomes' feature films, not in a self-absorbed proposal of film analysis, but rather in a combination between the productions proposed here and these authors and images brought throughout the text. In other words, through *Our Beloved Month of August* (2008) and *Tabu* (2012), we intend to think about the themes mentioned above, in a more culturalist approach to the object proposed here.

**Keywords:** Travel. Passage. Displacement. Emotion. Haptic.

## 1 INTRODUÇÃO

Se pensarmos em uma atmosfera ou sentimento que possam exemplificar o período do final do século 19 e início do 20, com o surgimento do cinema a efervescer esta época, talvez venha à tona justamente uma ideia de experimentação, que pode conseguir, em parte, dar conta do panorama daquela situação específica e histórica. Esta paisagem de um tempo, calcada por uma pulsão de modernidade sem precedentes até ali, acaba por sugerir e definir alguns dos principais temas ou fios de narrativa dos primeiros produtos cinematográficos então lançados e consumidos na ocasião. Atravessando tudo isto, como uma locomotiva a gás que rasga a realidade a sua frente, há a tecnologia e seus desdobramentos científicos.

A ideia do trânsito e o entusiasmo pela tecnologia (tanto a dos transportes – em geral locomotivas – usados para as filmagens, como aquela implicada pelo próprio cinema) mesclavam-se à identificação que o público sentia pelos lugares que apareciam na tela, fossem eles espaços familiares ou terras distantes. Pode-se pensar nessa identificação como uma sorte de afeto pelos lugares enquadrados pelo filme. Ou seja, a paisagem fílmica definida também como uma geografia emotiva (Prysthon, 2014, p.3).

Sendo assim, tem-se de forma cristalizada um desejo e interesse por imagens em movimento que exibam lugares, espaços e ambientes outros, estranhos, estrangeiros. Não há como, então, pensar neste primeiro cinema sem trazer reminiscências como a dos *travelogues*, das expedições filmadas, das viagens registradas, dos itinerários captados. “Um dos gêneros mais reconhecidos nas telas de cinema em todo o mundo durante a era do cinema mudo, os *travelogues* desempenharam um papel importante na definição de imagens populares de paisagens globais” (Peterson, 2013, p.27).

A midiação na transição entre os séculos XIX e XX, obviamente, era bem distinta da que se verifica na transição do século XX para o XXI. No primeiro momento, a fotografia e o cinema eram as mídias por meio das quais as populações, sobretudo dos centros urbanos, podiam satisfazer sua curiosidade em relação a lugares distantes e exóticos do planeta. Em tal contexto, um dos primeiros gêneros do cinema a ganhar força é justamente o filme de viagem ou o *travelogue* (Paiva, 2011, p.40).

Toda esta movimentação e deslocamentos físicos, percorridos por distâncias acentuadas, geográficas, acaba por criar, concomitantemente a tudo isso, um cinema de viagem, a partir do registro dessas imagens por expedições internacionais encampadas ao redor do mundo. Cria-se, dessa forma, uma espécie de gênero fílmico –

mesmo ainda não sendo, na época, enquadrado ou categorizado como tal, dentro da ideia e conceito teóricos do que viria a ser considerado como gênero cinematográfico – condizente com a produção dessas obras de enredos viajantes.

Uma série internacional de filmes panorâmicos, em particular, tornou a viagem pelos locais uma prática extensa nos primórdios do cinema. Em um efeito espelhado, a vida da rua, as vistas da cidade e as vistas de terras estrangeiras foram oferecidas para o público urbano. Esse gênero de viagem foi fundamental para o desenvolvimento da linguagem dos filmes de ficção e abriu caminho para que a cidade surgisse como ficção (Bruno, 2010, p.18, tradução nossa<sup>1</sup>).

O conteúdo destes primeiros filmes, ainda não muito pensados ou estritamente forjados dentro de uma perspectiva mais puramente narrativa, possui uma espécie de fantasmagoria visual tão única que acaba por evocar um apelo sensorial provocado por estes excertos de imagens.

Os filmes de viagem eram certamente uma maneira de as classes menos abastadas verem o que, de outra forma, só lhes era acessível em forma estática através da pintura ou da fotografia. Embora o apelo para o turismo seja certamente compreensível, um aspecto interessante é a maneira como ele precede o desenvolvimento em grande escala e a dominação do cinema narrativo. Na verdade, é quase como se a decoração tivesse sido montada primeiro e o cinema estivesse simplesmente esperando os atores chegarem e transformá-la em cenário para algum drama em desenvolvimento (Lefebvre, 2006, p.12).

Também são obras cambaleantes entre as esferas do documentário e da ficção, o que as posicionava em um entre-lugar instigante e experimental, do qual falaremos e aprofundaremos mais logo em seguida. Mas, paralelamente à presença dos registros e produções em si, havia toda uma sociedade prestes a conhecer e se relacionar com esta nova entidade tecnológica chamada cinema; e que começava a fazer parte do cotidiano das pessoas. Nesta interação inicial, a dimensão háptica é muito presente, onde uma urgência de materialidade com aquela nova experiência fazia totalmente parte de toda uma recém-descoberta aventura. Dentro da esfera de exibição destes filmes uma verdadeira gama de locais públicos foi contemplada com a presença de uma sessão ou acontecimento cinematográficos. É importante destacar, certamente, a vigência de um

---

<sup>1</sup> No original: An international genre of panorama films, in particular, made traveling through sites an extensive practice in the very early days of film. In a mirroring effect, the life of the street, views of the city, and vistas of foreign lands were offered for viewing to urban audiences. This travel genre was instrumental in the development of the language of fiction films and created ground for the city to emerge as fiction.

regime, neste momento, propagador de uma centralidade do visual e do olho como pilares não apenas das artes e da cultura da época, mas também da ciência e tecnologia.

A perda do tato como componente conceitual da visão significou deslocar o olho da rede de referenciais encarnados na taticidade e na sua relação subjetiva com o espaço percebido. Essa autonomização da visão, que ocorreu em muitos domínios diferentes, foi uma condição histórica para reconstruir um observador sob medida para as tarefas do consumo “espetacular” (Crary, 2012, p.27).

Este estatuto hegemônico da visualidade e do olhar comungava com o crescimento das cidades, da população urbana, dentro de um contexto em que a figura do observador, e, portanto, do espectador, é crucial. O homem no centro de uma estética urbanística, totalmente derivada e construída a partir de uma sucessão de inventividades tecnológicas, e principalmente da arquitetura daquele momento. Um “espaço-visualidade”, onde os automóveis, ferrovias, metrô elétricos, e tantos outros transportes, acabaram alterando e pincelando este ritmo de um cotidiano agora ditado pelo deslocamento, pela mobilidade, por uma espécie de ansiedade. “Ao alterar a relação entre a percepção espaço-temporal e o movimento corporal, as arquiteturas do trânsito prepararam o terreno para a invenção da imagem em movimento, a epítome da modernidade” (Bruno, 2010, p.17). E o cinema estava ali, para registrar toda essa movimentação, e para ir um pouco além. Diante, assim, dos filmes de viagem, o público poderia conhecer terras longínquas e exóticas, para o além-mar, sem precisar embarcar em um navio ou se deslocar para longe, coisa que o teatro, naquele momento, entregava de forma limitada.

A paisagem pintada no palco dificilmente poderia rivalizar com as maravilhas da natureza e da cultura em cenas filmadas nos recantos mais sublimes do mundo. São amplas vistas, de florestas, rios, vales e oceanos, que se abrem diante de nós com todo o impacto da realidade; além disso, a sua rápida passagem não dá margem ao desgaste da atenção (Münsterberg, 1970, p.30).

Mas uma outra categoria de movimentação, de andança, é provocada pelas imagens. O cinema, e não só o viajante, possui essa capacidade de produzir emoções, sendo elas nem um pouco estáveis ou palpáveis. Aquilo que se convencionou como a sessão de cinema padrão, com a plateia sentada, em silêncio, a consumir uma obra narrativa, não era a realidade deste primeiro cinema e seus desdobramentos. Espaços abarrotados, dentro das feiras de variedades, com pessoas em pé, a falar, em uma

interação barulhenta com a atração faz lembrar de uma paisagem circense mesmo, de espetáculo e magia. E apesar de o centro das atenções, naquele instante, ser do espectro do visual e das imagens, outros sentidos estavam em jogo, em um processo ativo de apreensão desta vivência, longe de uma passividade diante da tela. Este primeiro cinema, e o de viagem, em deslocamento, possuem essa ideia de tração do movimento, tal qual a emoção, a partir da ação.

Laura Marks, na sua obra *The Skin of the Film: Experimental Cinema and Intercultural Experience*, sintetiza em algumas linhas o cerne do que seria uma relação háptica entre o público e o cinema e de que maneiras elas impactariam fortemente ambos.

Se entendemos a vivência de ver filmes como uma troca entre dois corpos – o do espectador e o do filme – então a imagem do espectador como passivo ou projetivo deve ser substituída por um modelo de espectador que participa na produção da experiência cinematográfica (Marks, 1996, p.150, tradução nossa<sup>2</sup>).

Essa forma de participação do espectador para com a obra diz muito sobre o próprio cinema de Miguel Gomes e a maneira que ele próprio realiza seus filmes. São obras propositalmente “deslocadas” de uma certa ideia de temporalidade específica, em um alcance quase anacrônico de ser. E todas elas parecem imbuídas desse desejo primeiro de comunicar por meio das viagens e da fantasmagoria de um cinema intencionalmente realizado dentro das esferas do ficcional e documental. O grande e recente exemplo de como Gomes é influenciado e reproduz em sua obra esta referência dos filmes viajantes do primeiro cinema e seus *travelogues* está presente em seu último trabalho, que não abordaremos neste artigo, mas que dá conta de sintetizar, de certa forma, o cinema deste autor. Em *Grand Tour* (2024), o cineasta usa em demasia o recurso da câmera acoplada a um veículo móvel, e, dessa forma, desliza por paisagens e espaços que flutuam na tela. O uso do preto e branco granulado e errático é outro traço característico de seu cinema que remete e homenageia diretamente este primeiro cinema.

---

<sup>2</sup> No original: If one understands film viewing as an exchange between two bodies—that of the viewer and that of the film—then the characterization of the film viewer as passive, vicarious, or projective must be replaced with a model of a viewer who participates in the production of the cinematic experience.

## 2 VIAGENS, PASSAGENS: UM COMEÇO

Miguel Gomes se formou em uma das instituições de ensino mais consagradas, no campo artístico e cultural, de Portugal, a Escola Superior de Teatro e Cinema, juntamente com nomes relevantes do audiovisual contemporâneo português, sendo um deles o famoso e premiado realizador Pedro Costa. “De um ponto de vista estritamente estatístico, é fácil afirmar que a maioria (não absoluta) dos cineastas mais relevantes do cinema em Portugal fizeram ou atravessaram a ESTC” (Lisboa, 2023), aponta a publicação *À pala de Walsh*, site dedicado ao campo fílmico, em especial o lusitano. Gomes inicia a carreira no universo cinematográfico por meio da crítica, atividade exercida entre 1996 e 2000 (e neste intervalo também vai começar a dirigir seus primeiros curtas-metragens). Ao correr das próximas duas décadas vai realizar longas e se tornar um expoente do cinema português no mundo. Coleciona diversas homenagens, prêmios e participações em festivais, tendo passado por vários deles, tanto na Europa quanto em outros continentes, com maior destaque para os realizados em Cannes e Berlim; neste último, com *Tabu*, ganhou o FIPRESCI (Federação Internacional da Imprensa Cinematográfica) e o prêmio de inovação Alfred Bauer, em 2012; além de outras menções. “De forma geral, esta geração contemporânea seguiu em busca de uma forte marca autoral, de um cinema exclusivamente experimental, hermético para o grande público, e notadamente premiado em festivais internacional” (Sales, 2021, p.16). Essa visibilidade estrangeira e a possibilidade de visitar e conhecer outros países vai fazer de sua vivência um constante deslocar-se, ao colocar seu corpo, em trânsito, por todos esses espaços.

Começa a realizar curtas em 1999, com 27 anos. Desde então, nos quase 25 anos de trajetória, dirigiu seis desses pequenos, em duração, filmes. Como é de se esperar, esses primeiros registros e incursões cinematográficas, em uma atividade mais experimental, como o próprio formato permite, já possuem, demasiadamente, vários dos temas, tanto estéticos e visuais, quanto narrativos, que o realizador continuaria a abordar em seus próximos projetos. A filmografia de Miguel Gomes parece possuir uma espécie de constante revisitação da própria obra, pois se consegue perceber muitos dos

elementos caros ao seu cinema sendo reelaborados, por várias vezes; como acontece muito regularmente com uma relação mais autoral e pessoal entre artistas e seus respectivos trabalhos. Nessas curtas primeiras produções, a gênese de toda uma imagética, de um universo particular, de uma visualidade própria, específica, única, já salta aos olhos, faz chamar em demasiado a atenção e dialoga, aponta, mistura-se e embasa toda a produção por vir. Aqui percebe-se uma disponibilidade enorme em percorrer gêneros fílmicos distintos, com a sua já característica marca de ultrapassar e passear pelas fronteiras da ficção e do documentário; elemento este, de cunho também experimental, imprescindível no difícil enquadramento de sua filmografia, por justamente possuir, em demasia, uma profusão de elementos diversos. Longas-metragens, até aqui, somam-se cinco: *A Cara que Mereces* (2004); *Aquele Querido Mês de Agosto* (2008); *Tabu* (2012); *As Mil e Uma Noites* (2015) – que consideraremos, nesta pesquisa, como um único filme, dividido em três partes; comercialmente a obra foi lançada em três momentos distintos, com intervalos entre as estreias, como uma espécie de trilogia –; *Diários de Otsoga* (2021), em co-direção com Maureen Fazendeiro; e *Grand Tour* (2024).

Pode-se observar, a princípio, uma tendência muito particular no cinema de Miguel Gomes e em tudo aquilo que ele parece abordar e alcançar. Trata-se de uma característica agregadora e inventiva em transitar de maneira muito fluída e curiosa por espaços, regiões e fronteiras, das mais inúmeras especificidades. É como se Gomes estivesse em movimento constante, deslocando-se pelas mais diversas áreas, e possuísse um olhar quase que panorâmico dos ambientes por onde atravessa. A ideia de jornada é muito própria na percepção imagética deste realizador, e embarcar em um de seus filmes é sempre como partir de algum lugar. Sendo assim, há uma evidente marca em sua obra que referencia e remete a um certo cinema de viagem, de percursos. Ao tratar de obras e narrativas em trânsito, no seu artigo *Gêneses do gênero road movie*, Samuel Paiva elenca e destrincha vários denominadores comuns presentes neste tipo de produção:

Os filmes de estrada relacionam-se com crises de identidade de personagens que, por sua vez, expressam a crise das próprias culturas nacionais. Além disso, têm a ver com imprevisibilidade, com improvisação, com acompanhamento dos personagens no confronto com a realidade (como num

documentário), com a verdade da observação, com roteiros que permitem o fugir da rota e ir além, o superar a conformidade com a experimentação, com a apreensão do outro (Paiva, 2011, p. 49).

O confronto com a realidade, apontado por Paiva no trecho acima, talvez se configure, dentro da filmografia aqui investigada, mais como um encontro. Pois os registros realizados por Gomes em suas andanças, navegações e reflexões parecem abarcar e ultrapassar, intuitiva e de certa forma pacificamente, as delimitações e marcações de eventuais fronteiras, sejam estas de cunho estético, estilístico, formal, e também narrativo, tendo na possível dicotomia entre o documentário e o ficcional uma das barreiras mais intencionalmente atravessadas por este realizador. Em *A Partilha do Sensível*, Jacques Rancière tece algumas observações sobre a questão. “E o cinema documentário, o cinema que se dedica ao “real” é, neste sentido, capaz de uma invenção ficcional mais forte que o cinema de “ficção”, que se dedica facilmente a certa estereotipia das ações e dos tipos característicos” (Rancière, 2009, p. 57). Há, nesse sentido, um recorrente indício e desejo em documentar estas passagens, mas não apenas, também as ficcionalizando, na realização, assim, de um hibridismo entre as duas esferas. Ou seja, o cinema de Gomes tem a ver, é harmônico e alinhado com aquilo que parece ter cunhado a origem dos filmes viajantes: a intenção documental e de registro dos lugares e espaços visitados. Novamente pelas observações de Paiva é possível encontrar apontamentos nesta direção. “A viagem, se pode ser considerada como um dado precursor do que hoje convencionamos chamar de *road movie*, está relacionada historicamente tanto ao campo do documentário como ao da ficção, podendo, em alguns casos, reunir ambos” (Paiva, 2011, p.41).

Sendo assim, se formos escolher, dentro da ainda (relativamente) curta obra deste realizador português, um de seus filmes que pululam facilmente dentre os demais quando pensamos na questão do cinema de viagem, seus deslocamentos, sua imbricação com o documentário e o ficcional e uma (e)moção destas imagens, é a obra *Aquele Querido Mês de Agosto*.

A particularidade da obra não se deve somente ao facto de ser, ao mesmo tempo, um documentário e uma ficção. Esta simultaneidade de formatos é um dos principais motivos de seu interesse, mas a sua originalidade provém do modo como se articulam – nalguns momentos alternadamente, noutros coexistindo de forma indissociável –, contribuindo para a criação de uma

“terceira realidade”, resultante da mistura das duas. Trata-se de uma realidade que não é exclusivamente documental mas que também não pertence apenas ao domínio da ficção; por vezes, torna-se difícil compreender em que momento acaba uma e começa outra (Boto, 2009, p.19).

De que maneira pode-se enquadrar este filme? É um documentário? Uma ficção? Um musical? Por que não todos eles? Desenvolvido durante o mês do qual o título da obra faz alusão, esta experiência audiovisual acompanha uma equipe de filmagem em trânsito por cidades do interior de Portugal. A base de partida é a música, com a presença de grupos e artistas locais, especializados em uma espécie de “brega português”, o “pimba”, repertório sonoro dedicado às canções de amor, de sofrimento, em maioria. Também surgem temas musicais que abordam questões sobre religião e migração. Os protagonistas dessas histórias são, em sua maioria, cantores viajantes, e as letras das músicas mais performadas por eles falam, principalmente, de amor, sentimentos e emoção. *Aquele Querido Mês de Agosto* se desenrola ao longo de povoados lusitanos, e a paisagem que envolve estas paragens, de cidade em cidade, é sempre uma imagem de grande importância na elaboração do enredo, sendo este fragmentado, frívolo e pontual, nunca se estabelecendo por muito tempo em algum personagem específico nem em uma situação exata. Estas personas em trânsito ao longo do filme são muitas delas emigrantes, trabalhadoras em outros países, na maioria das vezes contra a própria vontade, por necessidade extrema.

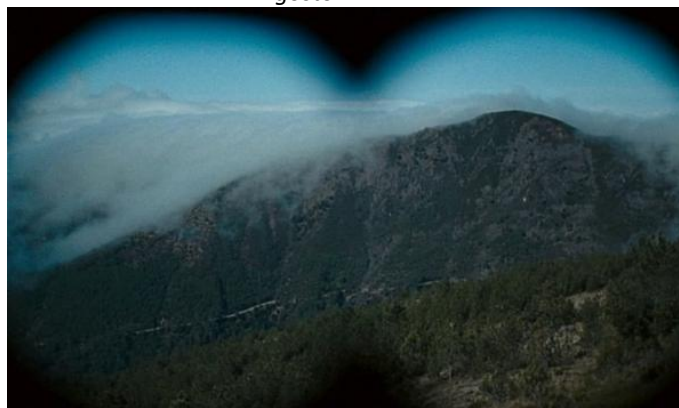
Outro tema que não pode analisar-se de forma extrínseca ao filme é o da emigração. Como referimos na introdução, o mês de Agosto é o mês dos emigrantes. Alguns destes emigrantes são também migrantes, pessoas que abandonaram a escassez do campo, onde o trabalho agrícola já não constitui um modo de vida, para tentarem a vida nas cidades. Também estas pessoas aproveitam o mês de Agosto para regressar às suas terras de origem, onde se reúnem com os familiares e se abastecem de energia para enfrentar mais um ano “lá fora” (adaptando o trocadilho do slogan “vá para fora cá dentro”, promovido pelo Turismo de Portugal nos anos 90 e que encontrou grande aceitação e perenidade no público português (Boto, 2009, p.18).

Parece, assim, que esta produção (e o cinema de Miguel Gomes, como um todo) dialoga muito diretamente com vários dos elementos característicos e presentes na gênese do cinema de viagem; quando registra espaços distantes, percorrendo estes lugares, em movimento, e ao não estar muito interessado em fincar o seu gênero neste ou naquele lado. Há, assim, em Gomes, o interesse em movimentar, literalmente, os

seus filmes. Movimento este tanto no aspecto do deslocamento das imagens registradas, da câmera, como o percurso que estes instantes vão percorrer e de que formas reverberam em um estado mais introspectivo, emotivo, e como todos tais elementos reverberam em suas personagens, sejam elas fictícias ou não.

O deslocamento pelo território português se dá como mote e impulso principais em *Aquele Querido Mês de Agosto*; são incursões deslizantes sobre essa paisagem, quase sempre interiorana do país, em uma perspectiva viajante de promover descobertas, conseqüentemente encontros, em um panorama a respeito dessas regiões todas, e suas particularidades. Por se tratar de buscas realizadas em sua maior parte por localizações rurais e bucólicas, vai existir, pois, uma presença diante de paisagens de natureza, em uma dimensão de topofilia muito recorrente durante toda a obra do diretor, mas mais especificamente neste filme. O recurso, por exemplo, de simular uma perspectiva subjetiva diante de uma paisagem apreendida pelo olhar através de uma simulação de binóculos, em um momento específico do longa, traz uma ideia de ênfase ao enxergado, perante o espectador e diante da câmera do realizador. Esse foco em uma paisagem, em movimento, também remete a questão do viajante e de sua condição de constante interesse e desejo de apreender e olhar o ambiente ao seu redor.

**Figura 1:** Paisagem “enquadrada” do ponto de vista subjetivo em *Aquele Querido Mês de Agosto*.



**Fonte:** *Aquele Querido Mês de Agosto* (2008)

E a imagem simbolizadora que acaba marcada, funcionando quase como uma intermediária entre os lugares visitados e o olhar de Gomes, é a de uma miríade paisagística. Para Anne Cauquelin, as dimensões a respeito do lugar e da paisagem

dialogam entre si, mas se colocando em uma espécie de gradação. Ela fala sobre o lugar (topo) ser uma espécie de invólucro limitador e circundante de corpos, surgindo daí uma paisagem, que nada é sem essas presenças corpóreas que a ocupam (Cauquelin, 2007). Esse corpo que se desloca em meio aos lugares e suas paisagens, na aproximação confortável que Gomes faz entre a ficção e o documental, é não só o seu próprio, como realizador e espécie de guia ou condutor das viagens que seus filmes propiciam, mas também o é na presença de seus personagens, como também do espectador.

Sem dúvida, pode-se imputar esse efeito mágico da construção espacial ao fato de que o próprio corpo humano é concebido como uma porção do espaço, com suas fronteiras, centros vitais, defesas e fraquezas, sua couraça e defeitos. Ao menos no plano da imaginação (mas que se confunde para inúmeras culturas com aquele da simbólica social), o corpo é um espaço compósito e hierarquizado que pode ser investido do exterior. Se temos exemplos de territórios pensados à imagem do corpo humano, o corpo humano é muito geralmente, ao contrário, pensado como um território (Augé, 2012, p.58).

A partir dessa reflexão do autor francês Marc Augé, a presença e ligação entre o homem e o ambiente a sua volta faz surgir uma conexão emotiva entre as duas esferas que coloca a imaginação e experiência como balizadores no meio dessa associação. Ao se relacionarem com o ambiente, o espaço e a paisagem que os envolvem, esses corpos agiriam em uma espécie de vibração nômade, como uma forma do que se pode chamar de nomadismo topófilo. Foi o geógrafo Yi-Fu Tuan que primeiro definiu a noção de topofilia e suas características. Segundo ele:

A palavra "topofilia" é um neologismo, útil quando pode ser definida em sentido amplo, incluindo todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material. Estes diferem profundamente em intensidade, sutileza e modo de expressão. A resposta ao meio ambiente pode ser basicamente estética: em seguida, pode variar do efêmero prazer que se tem de uma vista, até a sensação de beleza, igualmente fugaz, mas muito mais intensa, que é subitamente revelada. A resposta pode ser tátil: o deleite ao sentir o ar, água, terra. Mais permanentes e mais difíceis de expressar, são os sentimentos que temos para com um lugar, por ser o lar, o locus de reminiscências e o meio de se ganhar a vida (Tuan, 1980, p. 107).

Como diz Ângela Prysthon, no texto *Figuras na Paisagem: Cinema Narrativo e Topofilia*, “propomos pensar a topofilia não apenas como uma síndrome ou um excesso, mas como um amor pelo lugar que se manifesta de formas e intensidades variadas, um laço afetivo entre pessoas e espaços que revelam elos entre o ambiente e modos de ver

e conceber o mundo” (Prysthon, 2014, p. 3). Ainda nesse contexto, segundo o autor Martin Lefebvre, em seu ensaio *On Landscape In Narrative Cinema*, a experiência de vivenciar uma paisagem pode acontecer de diferentes formas, e ele levanta essas possibilidades, principalmente quando se pergunta sobre a paisagem ser parte do mundo em que vivemos ou simplesmente uma cena para qual olhamos, distanciados. (Lefebvre, 2011).

A paisagem, por um lado, segundo a tradição das artes plásticas, é uma construção subjetiva do olhar, razão pela qual pode ser representada de diferentes formas, conforme o grau de deslumbramento do visitante, as experiências de alteridade mantidas com o meio natural, bem como as tensões entre as diferentes realidades espaciais e o prévio imaginário estereotipado. Por outro lado, vale ressaltar, não é apenas o sujeito que pensa a paisagem, mas também a paisagem pensa o sujeito. A diferença da topografia, por confrontação, leva o viajante a traduzir-se como outro, processo no qual o desenho da geografia cria uma identidade entre o interior-alma e o exterior-paisagem. Dada esta potência de desvelamento, pode-se dizer que há um tipo de poesia espiritual nas paisagens dos relatos de viagens e, muito especialmente, nas dos filmes de estrada (Markendorf, 2013, p.210).

**Figura 2:** Paisagem em *Aquele Querido Mês de Agosto*.



**Fonte:** *Aquele Querido Mês de Agosto* (2008)

Esse “interior-alma”, que o próprio Markendorf vai utilizar em seus textos por meio da expressão *soul-scape*, converge para um tipo de apreciação e sentir, na relação com esse espaço ao redor, característico do anseio e emotividades da subjetividade pessoal; são caminhos, trilhas e itinerários torrentes, em movimentações de fluxo, tanto externa, quanto internamente. “A topofilia não é a emoção humana mais forte. Quando

é irresistível, podemos estar certos de que o lugar ou meio ambiente é o veículo de acontecimentos emocionalmente fortes ou é percebido como um símbolo” (Tuan, 1980, p. 107). São “cenários” naturais que remetem a uma espacialização do lugar como forma, até simbólica, de retorno a algum nível do passado, de um estado e estágio de pureza das coisas, em uma recorrência nostálgica, de um ambiente muitas vezes desconhecido, uma terra inabitada, mas responsável por entregar algum tipo de tranquilidade, de descanso. A presença dessas paisagens no cinema de Gomes, quase todas elas em uma composição bucólica e rural, surgem quase sempre como uma quebra necessária, uma pausa para essa recomposição de algo. Em alguns excertos há o registro de uma agressão direcionada a esses ambientes naturais, seja pela mão humana, seja pela própria manifestação da natureza, como no caso das queimadas (ele filma estas florestas em chamas, algo comum na cultura de Portugal, por enfrentar, constantemente, e com o agravamento do aquecimento global, nas últimas décadas, temporadas de incêndios, uma imagem-símbolo interiorano do país).

Certos meios ambientes naturais têm figurado de maneira proeminente nos sonhos da humanidade de um mundo ideal: a floresta, a praia, o vale e a ilha. A construção do mundo ideal é uma questão de remover os defeitos do mundo real. A geografia fornece' necessariamente o conteúdo do sentimento topofílico (Tuan, 1980, p. 286).

**Figura 3:** Paisagem em chamas em *Aquele Querido Mês de Agosto*.



Fonte: Aquele Querido Mês de Agosto (2008)

### 3 QUE MOÇÃO! QUE EMOÇÃO?

Outras categorias de movimentações, de andanças, são possíveis e provocada pelas imagens. O cinema, e não só o viajante, possui essa capacidade de produzir emoções, sendo elas nem um pouco estáveis ou palpáveis. Aquilo que se convencionou como a sessão de cinema padrão, com a plateia sentada, em silêncio, a consumir uma obra narrativa, não era a realidade desse primeiro cinema (como não o é, em muitos casos, ainda hoje) e seus desdobramentos. Espaços abarrotados, dentro das feiras de variedades, com pessoas em pé, a falar, em uma interação barulhenta com a atração faz lembrar uma paisagem circense mesmo, de espetáculo e magia. E apesar de o centro das atenções, naquele instante, ser do espectro do visual e das imagens, outros sentidos estavam em jogo, em um processo ativo de apreensão dessa vivência, longe de uma passividade diante da tela. Esse primeiro cinema, e também o de viagem, em deslocamento, possuem essa ideia de tração do movimento, tal qual a emoção, a partir da ação. Laura Marks, na sua obra *The Skin of the Film: Experimental Cinema and Intercultural Experience*, sintetiza em algumas linhas o cerne do que viria a ser uma relação háptica entre o público e o cinema e de que maneiras elas impactariam fortemente ambos. “Se entendemos a vivência de ver filmes como uma troca entre dois corpos – o do espectador e o do filme – então a imagem do espectador como passivo

ou projetivo deve ser substituída por um modelo de espectador que participa na produção da experiência cinematográfica” (Marks, 1996, p.150, tradução nossa<sup>3</sup>).

As emoções, uma vez que são moções, movimentos, comoções, são também transformações daqueles e daquelas que se emocionam. Transformar-se é passar de um estado a outro: continuamos firmes na nossa ideia de que a emoção não pode ser definida como um estado de pura e simples passividade” (Didi-Huberman, 2016, p.38).

Hugo Münsterberg foi contemporâneo ao surgimento do cinema e teorizou vastamente a respeito deste campo durante sua produção intelectual. Como muitos de seus pares na época, e por uma influência incontestável do avanço dos estudos sobre psicologia naquele momento, principalmente por meio de Freud, ele adotou, principalmente, em muitas de suas análises e observações acerca dos filmes, uma abordagem psicológica na interpretação e leitura das obras. Uma “psicologia da forma” era a atitude vigente de muitos destes pesquisadores diante do cinema (Xavier, 2018). A busca por metáforas, signos e símbolos nas produções coadunava com também a figura do espelho para representar a tela do cinema como este espaço mimético e alegórico, capaz de incitar as mais variadas torrentes de sentimentalidades, de emoções.

Esta questão se colocava no centro do nosso interesse porque mostrava a singularidade dos meios que o roteirista pode empregar no seu trabalho. Analogamente, devemos perguntar agora o que se passa com as emoções do espectador. Neste caso, porém, cumpre distinguir entre dois grupos diferentes: de um lado, as emoções que nos comunicam os sentimentos das pessoas dentro do filme; do outro, as emoções que as cenas do filme suscitam dentro de nós e que podem ser inteiramente diversas, talvez exatamente opostas às emoções expressas pelos personagens (Münsterberg, 1970, p.50).

**Figura 4:** Cena de *Tabu*. Lágrimas e emoção a partir da espectadorialidade.

---

<sup>3</sup> No original: If one understands film viewing as an exchange between two bodies—that of the viewer and that of the film—then the characterization of the film viewer as passive, vicarious, or projective must be replaced with a model of a viewer who participates in the production of the cinematic experience.



Fonte: Tabu (2012)

Ainda sobre esta concomitância em relação ao surgimento do cinema e da psicanálise, e de como as duas áreas se relacionaram e estabeleceram vínculos fundantes existentes e explorados desde então, Giuliana Bruno discorre aprofundando um pouco mais o contexto e momento histórico da época.

Nós todos sabemos muito bem que o nascimento do cinema coincide em muitas maneiras com o nascimento da psicanálise, por o mundo de sonhos deste último chegar junto com *A Interpretação dos Sonhos*, de Sigmund Freud, publicado em 1900. Olhando para a arqueologia do cinema antes de 1900, pode-se confirmar este relacionamento entre a cultura visual e o discurso das emoções (Bruno, 2002, p.194, tradução nossa<sup>4</sup>).

É interessante pensar no estado da emoção a partir de um outro prisma, como o bem desenvolve Georges Didi-Huberman em seu livro *Povo Em Armas, Povo Em Lágrimas*. Por meio de uma série de fotografias pertencentes a um estudo empreitado por Charles Darwin, o autor e filósofo francês inicia suas reflexões sobre uma possível origem a respeito de um sentimento tão atávico e icônico como o da emoção. Tem-se aqui uma aproximação biológica, fisiológica e científica de elementos que orbitam ao redor das emotividades, como o choro e o lacrimejar.

---

<sup>4</sup> No original: We know all too well that the birth of the cinema coincides in many ways with the birth of psychoanalysis, for its dream world came into being with Sigmund Freud's *Interpretation of Dreams*, published in 1900. Looking backward into the archaeology of cinema before 1900 confirms this relationship between visual culture and the discourse of emotions.

Choramos por aquilo que nos falta ou que interrompe nossa estrada; mas a própria estrada, com o movimento que ela pressupõe para ser percorrida, não nos é tirada por toda a eternidade. Salvo na morte, é claro. Mas, enquanto vivemos, nosso desejo pode sobreviver à falta que aparece, ao limite que se ergue. Esse seria, então, nosso imenso – e até mesmo nosso infinito, não-limitado – privilégio: podemos transformar nosso sofrimento e por meio dele, através dele, recolocar, a cada vez, nosso mundo em movimento, em desejo” (Didi-Huberman, 2021, p.28).

A viagem interrompida, na ânsia do choro, é uma figura emblemática para sintetizar algumas das reflexões que suscitamos até aqui. Parece que, dependendo da violência e do volume de emoções, não se pode seguir na estrada. Mas, diferente de uma primeira impressão a respeito das emotividades, que pode ter a ver com uma ideia de paralisia e fraqueza, um território perigoso de se adentrar, tem-se, na verdade, uma torrente de desejos, de movimentação. “Chorar: expressar, através de músculos e secreções, através de gestos e lágrimas, uma emoção ou um *pathos*. É a reação espontânea a um sofrimento vindo do interior ou do exterior. É um gesto humano primitivo” (Didi-Huberman, 2021, p.23). Não haveria, assim, um estado passivo de existência no ato de se emocionar.

**Figura 5:** A emoção suscitada pelos mais diversos meios. No caso aqui, pela música. Cena de *Tabu*.



**Fonte:** Tabu (2012)

Müstenberg, ao tratar sobre as emoções, mais no campo da representação e do conteúdo dos filmes, mas também em relação ao público e sua força espectral, já

apontava para a não concordância sobre um estado de passividade e indiferença que pudessem perpassar a audiência. Sua colocação sobre a figura do corpo que sente, tanto a dos personagens nas obras quanto a do espectador, dialoga diretamente com uma epistemologia háptica e outra de se pensar as relações. “A seu ver, o espectador não é elemento passivo, totalmente iludido. É alguém que usa de suas faculdades mentais para participar ativamente do jogo, preenchendo as lacunas do objeto com investimentos intelectuais e emocionais.” (Xavier, 2018, p.19).

Didi-Huberman avança em sua viagem pelos sentimentos e nos apresenta uma visão aristotélica do conceito de emoção. O pathos, acima mencionado, se confundiria com a emoção, e ambos manifestariam imagens de fraqueza, insegurança, subjetividade e passividade; enquanto a razão e a intelectualidade teriam a ver com o campo da ação. “A emoção e o pathos, no final das contas, foram definidos apenas negativamente: impasses ou privações do ato, da linguagem, do pensamento” (Didi-Huberman, 2021, p.37). Ainda segundo ele, é Henri Bergson, com seu livro *Matéria e Memória*, que vai dar dignidade e respeito ao campo das emoções e alçá-lo a um protagonismo com agência, atitude e potencialidade. “São as emoções que se revelam, a partir de agora, simples, verdadeiras, profundas, ativas; e é a própria consciência intelectual que se torna complicada e até mesmo confusa, superficial, enganosa e defeituosa.” (Didi-Huberman, 2021, p.39.)

Aparentemente não satisfeito em apenas transitar e perambular pelo interior do território português, almejando assim uma aventura ainda maior e mais longínqua, geográfica e emocionalmente falando, um país apenas não parecia o suficiente para a próxima empreitada cinematográfica de Miguel Gomes, fazendo então com que o diretor acabasse indo elaborar suas investigações em não apenas uma diferente nação, que não Portugal, mas outro continente. “De certo modo, *Tabu* levou Gomes a um retorno mais estruturado, menos livre, e certamente menos audacioso que *Aquele Querido Mês de Agosto*, ainda que mantendo a voluntariosa excentricidade que define seu estilo” (Prysthon, 2014, p.4). Nesta nova película parece haver ainda mais elementos e similaridades entre aquele tipo de produção viajante do início do cinema e a dimensão movente de suas imagens. Em uma “fábula colonial”, dividida em duas partes, onde uma

delas se passa na Lisboa contemporânea e a outra em um país fictício africano do século passado, a fotografia granulada e preto e branca, o jogo de sombras e a trama de viagem – principalmente na segunda metade do filme – fazem de *Tabu* (título-homenagem à produção homônima do cineasta alemão F.W.Murnau) uma amalgama entre os conceitos aqui pincelados, encontrando no mapeamento emotivo e em trânsito da narrativa e dos personagens uma catarse melodramática-sensorial viajante e emocionada.

Giuliana Bruno, em *seu Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, trabalha a questão geográfica dos espaços, não somente pelo seu viés imagético, cartográfico e visual – através dos mapas –, mas essencialmente por uma investigação acerca das emoções e sentimentos suscitados através desses lugares. Ela vai dissecar o significado da palavra *emotion*, ao enfatizar a separação marcada pelo (e) isolado, deixando assim o *motion* – ou em português, *moção* (movimento, deslocamento) – em destaque. “A emoção se materializa como uma topografia em movimento. Atravessar esse território é se deparar com as mudanças constantes de uma íntima e ainda social psicogeografia” (Bruno, 2002, p. 17, tradução nossa). Ao retomar Bergson, Didi-Huberman acaba por dialogar de forma interessante com Bruno, e também com Gomes, quando faz de seus excertos e passagens cinematográficas uma ode ao sentimento como manifestação ativa, e não passiva.

É porque Bergson inventa uma filosofia dos movimentos plurais (e não dos estados substanciais), uma filosofia das durações fluentes (e não do tempo recortado em “pausas” sucessivas), porque ele faz com que a emoção adquira essa novíssima importância: “Toda emoção vem do movimento” (Didi-Huberman, 2021, p.39).

Outro paralelo possível e que retoma, de certa forma, alguns conceitos anteriormente colocados é o dessa falta de passividade no movimento, na emoção, e como isso está relacionado a um estado de ser háptico, que pensa outras epistemologias possíveis, não atreladas a um caminho óbvio, fácil e previsível. Nesta busca por outros sentidos possíveis, como o tato e o cheiro, responsáveis por uma relação direta com a memória, é interessante encontrar em *Tabu* este aspecto sensorial, rarefeito, principalmente pela proposital fotografia granulada da segunda metade do filme. São

imagens que estão constantemente remetendo a uma fabulação, um desejo, uma forma alternativa de narrar os fatos.

O espaço cinematográfico se move não apenas através do tempo e espaço ou desenvolvimento narrativo, mas através do espaço interno. O filme se move e, fundamentalmente, nos “move”, com sua capacidade de representar afetos e, por sua vez, afetar (Bruno, 2002, p. 23, tradução nossa<sup>5</sup>).

Essa dimensão (e)motiva e (co)movente do cinema de Gomes é suscitada e trazida à tona, principalmente, pelas paisagens e imagens em movimento (*motion pictures* em inglês, ou seja, na tradução para o português, filmes) existentes tanto em *Aquele Querido Mês de Agosto*, quanto em *Tabu*. É uma linguagem narrativa que usa de personagens e ação dramática para apresentar as tramas, mas sobretudo utiliza-se de uma ambiência e presença paisagística para evocar essa relação entre emoção e geografia. Uma cartografia emocional.

A palavra emoção nos fala, etimologicamente, de um *movimento fora de si*. Quando estamos emocionados, ficamos “fora de nós mesmos” – fora de nosso ser habitual – e também podemos deslocar, e até mesmo estilizar, os objetos e os próprios limites em que nos situamos no mundo (Didi-Huberman, 2021, p.44).

Em *Tabu* há um uso mais clássico na narrativa, que apela para uma sorte de romance impossível, atravessado por décadas. Neste caso, não só a estética escolhida remete a um passado e uma viagem de outrora, mas também a ambiência, os espaços e a agência dos personagens coadunam com uma trama amorosa e viajante, uma espécie de *road movie* romântico. Todas estas características não falam apenas do filme aqui trazido, mas de toda a filmografia do diretor. É uma junção da ideia de moção, movimento, com uma carga emocional, que acaba por resultar em uma experiência cinematográfica imaginativa, aberta, sem definições e grandes arranjos, como que desejosa em trazer o espectador de volta para uma fruição mais alinhada ao daquele primeiro cinema.

Este panorama cartográfico e emotivo traçado por Bruno também acaba por ressonar na questão de uma outra forma de se relacionar com estes filmes, sem

---

<sup>5</sup> No original: Cinematic space moves not only through time and space or narrative development but through inner space. Film moves, and fundamentally “moves” us, with its ability to render affects and, in turn, to affect

ressalvas. E sem apenas encará-los como meros espelhos que refletem uma representatividade do público com as suas imagens. A movimentação é sentimental, sensorial e viajante, nos fazendo embarcar junto nesta jornada. “A emoção como impasse dá lugar a emoção como abertura, mesmo que seja ao preço de uma “desordem” radical na organização do mundo” (Didi-Huberman, 2021, p.43). A emoção que dá vez a uma abertura e, conseqüentemente, a uma aventura.

**Figura 6:** *Aquele Querido Mês de Agosto*. A despedida de um grande amor interrompido.



**Fonte:** *Aquele Querido Mês de Agosto* (2008)

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O movimento exterior, do corpo em deslocamento, por paisagens e topografias, mas concomitantemente a movimentar-se por e para dentro, em seu interior, nas emotividades todas. “É fundamental entender que é o corpo colocado em ação, em movimentos que “performam” e expressam estados sensoriais e sentimentais que, dado a ver audiovisualmente, inspiram no espectador, se não os mesmos estados, algo bem próximo deles” (Baltar, 2012, pág.128). Essa dimensão emotiva tem muito a ver com o gênero do melodrama, esse presente no que Linda Williams (1991) considera um “cinema de excesso”. O que se relaciona intrinsecamente com o símbolo da lágrima, e de como o ato de chorar não é algo passivo, mas sim ativo, como Didi-Huberman coloca,

abordagem essa trazida mais acima. Em *Tabu*, um filme essencialmente protagonizado por mulheres, a carga melodramática, nesse panorama de gênero cinematográfico, como mais uma referência no realizar de Gomes, está constantemente em ação, por meio das personagens, em muitas situações aos prantos. “Convidam, afinal, a fluir e a fruir sensorial e sentimentalmente” (Baltar, 2012, pág.128). O sofrimento, seja por um amor interrompido, ou uma solidão compulsória, ou por uma situação de abandono, acaba por gerar uma movimentação interna, mas também para fora, com esse feminino exposto para o mundo; em um protagonismo quase sempre inegociável. O fato de estarem tristes não as tornam vítimas, mas as colocam em uma vulnerabilidade emotiva e combativa, ao mesmo tempo. Sempre há uma escolha, por mais sofrida que essa possa ser, o que faz pensar na heroína clássica do melodrama, sempre em um embate moral e emocional, mas nunca desprovida da capacidade de agir, de escolher o seu destino, de alguma forma; a agência de suas atitudes é sempre um grande momento da narrativa e do enredo da história. Como em *Aquele Querido Mês de Agosto*, quando as canções do filme musical de Gomes encontram nos rostos, principalmente femininos, a simbologia e tradução do que carregam as suas letras e mensagens, por meio de lágrimas. São mulheres que choram, e tradicionalmente a representação de personagens femininas segue por explorar essa característica de suas personalidades, a emotividade. Não nos parece, aqui, algo negativo; pelo contrário, pensamos ser um ato, justamente, de liberdade, de protagonismo e, em certa medida, de audácia. Essa mesma sina e traço dramático parece, assim, de forma idêntica, perseguir as protagonistas de *Tabu*, em uma presença na tela e em cena exuberantes, não encontradas, nessa magnitude, em outros filmes de Gomes.

Fascinados, nós mergulhamos dentro do discurso das (e)moções e adentramos na linguagem do interior, curiosos para ver memórias e fantasmas exibidos e assombrados na tela, transportados por esta exibição de resquícios, carregados para longe por imagens fascinantes, fascinados pelo corpo das imagens em um “transporte” que nos atrai a elas e a tantas outras (Bruno, 2002, p.194, tradução nossa<sup>6</sup>).

---

<sup>6</sup> No original: Fascinated, we plunge into the discourse of (e)motions and delve into the language of the interior, curious to see memories exhibited and phantasms screened, transported by the display of remnants, carried away by mesmerizing images, mesmerized by the body of images in a “transport” that attracts us to them and to one another.

Esse panorama cartográfico e emotivo traçado por Bruno também acaba por ecoar na questão de uma outra forma de se relacionar com esses filmes, sem ressalvas. E também sem apenas encará-los como meros espelhos que refletem uma representatividade do público com as suas imagens. A movimentação é sentimental, sensorial e viajante, nos fazendo embarcar junto nessa jornada. “A emoção como impasse dá lugar a emoção como abertura, mesmo que seja ao preço de uma “desordem” radical na organização do mundo” (Didi-Huberman, 2021, p.43). A emoção que dá vez a uma abertura e, conseqüentemente, a uma aventura.

Não há dualidade entre a imagem e o movimento, como se a imagem estivesse na consciência e o movimento nas coisas. O que há? Somente imagens-movimento. É em si mesma que a imagem é movimento e em si mesmo que o movimento é imagem. A verdadeira unidade da experiência é a imagem-movimento (Deleuze, 1981, p.4).

Não existe, dessa forma, sentimento mais emblemático para ilustrar ou remeter a toda essa movimentação que não o das emoções. É o atravessamento possível, a ponte erguida cabível entre passado e presente, primeiro cinema e produção contemporânea, ponto de partida qualquer e local de chegada outro. O importante acaba sendo a jornada, o itinerário, o trânsito. Entre uma coisa e outra, um *entre-lugar*, uma forma diferente de tentar apreender a “realidade”, uma forma háptica de sentir as imagens, uma nova maneira de se emocionar com as coisas, pois ao chorar estamos, mais do que tudo, vivos.

## REFERÊNCIAS

AQUELE QUERIDO MÊS DE AGOSTO. Direção: Miguel Gomes. Produção: Som e a Fúria. Portugal, 2008. DVD.

AUGÉ, Marc. Thinking mobility. **Transfers**, v. 2, n. 1, p. 5-9, 2012. DOI: <https://doi.org/10.3167/trans.2012.020102>.

BOTO, Daniel. Aquele Querido Mês de Agosto: Análise do filme de Miguel Gomes. 2009. 167 f. **Dissertação** (Mestrado em Estudos Artísticos) - Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2009.

BRUNO, Giuliana. **Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film**. London: Verso, 2002

BRUNO, Giuliana. Motion and emotion: film and haptic space. **Revista Eco-Pós**, v. 13, n. 2, p. 16-36, 2010. Disponível em: [https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/857](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/857). Acesso em: 1 jul. 2024.

CARA, A QUE MERECEES. Direção: Miguel Gomes. Produção: Som e a Fúria. Portugal, 2004. DVD.

CAUQUELIN, Anne; MARCIONILO, Marcos. **A invenção da paisagem**. Martins, 2007.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2012.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. – São Paulo: Editora 34, 1999.

DIÁRIOS DE OTSOGA. Direção: Miguel Gomes. Produção: Som e a Fúria. Portugal, 2022. DVD.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Povo em lágrimas, povo em armas**. São Paulo: Editora N-1 Edições, 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?**. São Paulo: Editora 34, 2016.

LEFEBVRE, Martin. On landscape in narrative cinema. **Revue Canadienne d'Études Cinématographiques**, v. 20, n. 1, p. 61-78, 2011. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/24411855>. Acesso em: 7 maio 2024.

LISBOA, Ricardo Vieira. Curtas Vila do Conde 2023: a pose, o baú, a horta, o novelo e a cruz. À Pala de Walsh, 13 jul. 2023. Disponível em: <https://apaladewalsh.com/2023/07/curtas-vila-do-conde-2023-a-pose-o-bau-a-horta-o-novelo-e-a-cruz/>. Acesso em: 1 set. 2023.

MARKENDORF, Marcio. A viagem e a paisagem dentro-fora no filme de estrada Viajo porque preciso, volto porque te amo, de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz. **Estúdio: Artistas sobre Outras Obras**, v. 4, n. 8, p. 208-212, 2013. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4870295>. Acesso em: 7 maio 2024.

MARKS, Laura Underhill. **The skin of the film**: experimental cinema and intercultural experience. University of Rochester, 1996.

MIL, AS E UMA NOITES. Direção: Miguel Gomes. Produção: Som e a Fúria. Portugal, 2015. DVD.

MÜNSTERBERG, Hugo. **The Film**: A Psychological Study. Nova York. Dover Pub., 1970, capítulos 4,5 e 6.

PAIVA, Samuel. Gêneses do gênero road movie. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 38, n. 36, p. 35-53, 2011. Disponível em: [https://revistas.usp.br/significacao/pt\\_BR/article/view/70902](https://revistas.usp.br/significacao/pt_BR/article/view/70902). Acesso em: 7 maio 2024.

PETERSON, Jennifer Lynn. **Education in the school of dreams: travelogues and early nonfiction film**. Durham: Duke University Press, 2013.

PRYTHON, Angela. As estranhas e selvagens canções de Miguel Gomes. *La Furia Umana*, v. 19, p. 1-10, 2014a. Disponível em:

<https://web.archive.org/web/20200712000626/http://www.lafuriaumana.it/index.php/2-uncategorised/153-angela-prython-as-estranhas-e-selvagens-cancoes-de-miguel-gomes>.

Acesso em: 20 jun. 2024.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009.

SALES, Michelle. Como pensar o cinema português hoje? In: **De Portugal para o mundo. Cinema Português Contemporâneo (2010-2020)**. SP: Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), 2021 (catálogo de mostra de cinema).

TUAN, Yi-fu. **Topofilia: Um Estudo da Percepção, Atitudes e Valores do Meio Ambiente**. São Paulo: Difel, 1980.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Paz e Terra, 2018.

**SOBRE O(A) AUTOR(A)****Renato Souto Maior**

bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM), na linha de Estéticas da Imagem e do Som, pela mesma instituição. É doutorando do Programa de Pós-Graduação em Multimeios, do Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Tem pesquisado nos últimos anos a respeito de temas e conceitos que envolvem e abarcam áreas sobre melancolia, nostalgia, anacronismo, paisagem e cinema de viagem. Seu trabalho atual lida com investigações em torno dos gêneros cinematográficos, como o musical e o melodrama, a partir do cinema brasileiro contemporâneo, dentro de uma abordagem do artifício e do excesso. Também trabalha com roteiro, tendo aprovado alguns projetos em editais de audiovisual e cultura nos últimos anos.

**Currículo Lattes:** <http://lattes.cnpq.br/1596598776801246>

**Orcid:** <https://orcid.org/0009-0008-1701-9476>

**E-mail:** [tato.soutomaior@gmail.com](mailto:tato.soutomaior@gmail.com)

**COMO CITAR ESTE ARTIGO**

SOUTO MAIOR, Renato. Viagens e passagens: uma jornada emotiva e háptica pelo cinema de Miguel Gomes. **Passagens**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, v. 17, p. 1-26, 2022.

**RECEBIDO EM:** 23/09/2024

**ACEITO EM:** 23/04/2025

**PUBLICADO EM:** 24/06/2026



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

---