

Paterson: a singeleza de um habitar poético

Paterson: the Tenderness of a Poetic Dwelling

Laura B. Moosburger¹
UFMG (Pós-Doc CNPq)

RESUMO

Trata-se de um ensaio em torno a uma *poética da singeleza* no filme *Paterson* (2016), de Jim Jarmusch, em diálogo com o conceito de tonalidade afetiva (*Stimmung*) desenvolvido por Heidegger. O texto propõe pensar o singelo como uma tonalidade afetiva fundamental (*Grundstimmung*), ao passo que explicita como o filme de Jarmusch, em sua expressão artística, desdobra elementos essenciais dessa tonalidade afetiva. Sugere-se que o filme apresenta uma fenomenologia de um “habitar poético” – entendido, aqui, como projeto existencial de um ser-aí lançado no mundo – onde o singelo surge como tonalidade afetiva fundamental e predominante, envolvendo o cotidiano com um sentido poético. Tal sentido poético é perpassado por uma tonalidade singela na medida em que valoriza precisamente os elementos mais corriqueiros – finitos, pequenos, fugazes – numa atmosfera de contemplação, apreciação estética e cuidado.

170

PALAVRAS-CHAVE

Tonalidade afetiva; Fenomenologia; Singeleza; Cuidado.

ABSTRACT

This essay examines a *poetics of simplicity and tenderness (singeleza)* in Jim Jarmusch’s film *Paterson* (2016), in dialogue with Heidegger’s concept of affective attunement (*Stimmung*). I propose understanding simplicity as a fundamental attunement (*Grundstimmung*), while demonstrating how Jarmusch’s film, through its artistic expression, unfolds essential elements of this affective tone. The film is argued to present a phenomenology of “poetic dwelling” – understood here as an existential project of a *Dasein* thrown into the world – where simplicity emerges as the predominant fundamental attunement, infusing the everyday with a poetic sense. This poetic dimension is permeated by a tone of simplicity insofar as it values the most ordinary elements – finite, small, and fleeting – within an atmosphere of contemplation, aesthetic appreciation, and care.

KEYWORDS

Affective attunement; Phenomenology; Simplicity; Tenderness; Care

¹ E-mail: laurabmoos@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8523-6893>

“Queremos ao menos uma vez chegar no lugar em que já estamos”
(Heidegger, 2003, p. 8).

“The whole idea is to appreciate those little things – those small details of
life” (Jarmusch, 2016)

1 INTRODUÇÃO

O presente artigo prossegue um trabalho desenvolvido na forma de um diálogo entre filosofia e cinema, no qual propus pensar o singelo como tonalidade afetiva fundamental (*Grundstimmung*), no sentido dado por Heidegger ao termo².

Em texto anterior (Moosburger, 2025), iniciei a proposta de pensar a *Stimmung* (tonalidade afetiva) nessa instância especial que, embora não tenha sido explicitamente nomeada por Heidegger, procurei mostrar que surge em sua obra de forma constante e consistente. Denominei-a de singelo ou singeleza, em atenção à especificidade e força expressiva de nossa palavra portuguesa. Resumidamente, essa *Stimmung* contempla uma forma de simplicidade no estar-no-mundo; simplicidade que, longe de equiparar-se ao “simplório”, tem a sutileza de espantar-se e encantar-se com a pura presença de ser, com o próprio poético que habita o cotidiano em sua forma mais facilmente passível de cair no esquecimento. Uma passagem de *A caminho da linguagem* (1959), já citada no referido texto, resume isso bastante bem: “Poesia nunca é propriamente apenas um modo (*melos*) mais elevado da linguagem cotidiana. Ao contrário. É a fala cotidiana que consiste num poema esquecido e desgastado, que quase não mais ressoa” (Heidegger, 2003, p. 24).

Partindo desse ensejo, sustentei que o *habitar poético* na fase tardia de Heidegger está indissociavelmente atrelado a uma tonalidade afetiva singela; como, por exemplo, nas associações entre o simples e o essencial, na formulação da simplicidade (*Einfalt*) da quadratura – céu, terra, deuses, mortais – e em enfoques interpretativos a poemas que incidem sobre a simplicidade. Paralelamente, partindo da passagem acima, retomei a questão da cotidianidade em *Ser e Tempo* para pensar o habitar poético enquanto projeto existencial de um ser-aí lançado no mundo. Argumentei que a analítica da existência não pretende superar a cotidianidade, e sim assumi-la para além da “mediania”. Nesse horizonte, singeleza seria uma tonalidade afetiva que envolve o cotidiano em um sentido mais pleno de cuidado, ligado ao poético ao valorizar o finito, o corriqueiro, o “menor” – o que mais facilmente cai no esquecimento por força da medianidade, como se fosse confundido com o mediano – dando à existência o sentido de um habitar como projeto existencial. Desenvolvi o argumento em diálogo com as obras de animação de Hayao Miyazaki, analisando como o singelo as atravessa ao modo de uma tonalidade afetiva desde a qual o mundo se mostra e é dotado de sentido. O presente texto expande essa reflexão, abordando o singelo como tonalidade afetiva sob outra luz: a do filme *Paterson*, de Jim Jarmusch, no qual também podemos encontrar uma poética da singeleza como instância doadora de sentido e desde a qual se mostra um mundo.

² Este texto é uma versão elaborada e ampliada da apresentação que precedeu o debate do Cine IFEN de 25 de julho de 2025. Deixo meu terno agradecimento a Ana Feijoo, Katieli Pereira, Myriam Moreira Protásio e Roberto Kahlmeyer-Mertens, pela viva e enriquecedora participação no debate.

Além de contemplar uma outra obra de arte, em sua singularidade e na forma única como o singelo vem a ser nela elaborado, este ensaio também intenciona avançar conceitualmente para pensar o singelo como tonalidade afetiva, enfocando o *habitar poético* sobretudo no âmbito da Analítica existencial. A chave de leitura é a percepção de que o singelo surge em *Paterson* como tonalidade afetiva de uma escolha poética pela existência, atenta aos limites da finitude e envolvendo o cotidiano com o sentido pleno de um habitar: um modo de ser e lançar-se no mundo que é essencialmente poético; um habitar poético na medida em que atravessado de singeleza. O texto detalha como o filme apresenta um universo existencial marcado por essa singeleza: na atenção estética às pequenas coisas, no modo como a própria repetição propicia espanto e admiração, no sentido de cuidado que permeia gestos e ações cotidianas, na dinâmica de interrupção e retomada do poético. Tudo isso mostrará que o singelo não está apenas “já dado” na cotidianidade, mas acontece em uma relação com o cotidiano que se faz como escolha poética pelo singelo ou – o que se revelará o mesmo – uma escolha singela pelo poético.

2 PATERSON, O FILME



Fonte: imdb.com

O título do filme é uma alusão à obra homônima do poeta norte-americano William Carlos Williams, escrita entre as décadas de 1940-50. Um dos aspectos mais salientados nesta obra – como em toda sua obra – é o fato de apreciar o poético nas coisas mais cotidianas e próximas. Frequentemente evocado como exemplo disso é o poema “*The red wheelbarrow*” (“O carrinho de mão vermelho”), no qual, de modo minimalista e muito imagético, “tanta coisa depende/ de um/ carrinho de mão vermelho/ esmaltado de água de/ chuva/ ao lado das galinhas/ brancas” (Williams,

1987, p. 76-77)³. Este olhar ao simples, próximo e comum é um dos motivos da escolha de Williams por situar seu poema épico moderno na cidade de Paterson, Nova Jérсия, como se, com isso, afirmasse que não é preciso sair do local onde se está para encontrar o poético⁴.

Significativo para o propósito de pensar *tonalidades afetivas* é que “Paterson” não nomeia apenas a cidade onde o livro se passa, mas também sua voz poética, um médico que ali vive e trabalha – em clara referência ao escritor, que exercia a profissão de médico pediatra. Não por acaso, Jarmusch também dá ao protagonista da história (vivido por Adam Driver) o nome da cidade.

Isso remete quase imediatamente às tonalidades afetivas, já que, com o termo *Stimmung*, Heidegger salienta o enlace entre ser-aí humano e mundo. *Stimmung*, que significa literalmente “afinação”, refere-se já no alemão corrente tanto à interioridade (humor, disposição de espírito, estado de ânimo) quanto à atmosfera, o “humor” ou “astral” de um ambiente⁵. Sendo o ser-aí a cada vez o seu *aí* – “ele é para si mesmo aí junto com o ser-aí do mundo” (Heidegger, 2012, p. 132) – a tonalidade afetiva é, primeiramente, o seu “já sempre estar aí afinado de uma certa forma” (Heidegger, 2012, p. 135) e o tom no qual a cada vez está afinado; reciprocamente, o tom em que o próprio aí se mostra. Ela é “o jeito fundamental como o ser-aí enquanto ser-aí é”, o “como de acordo com o qual as coisas são para alguém de um modo ou de outro” (HEIDEGGER, 2003, p. 81). Na fenomenologia existencial de Heidegger, *Stimmung* é o modo afetivo do aparecer do ser-aí conjugado ao aí.

Paterson responde à atmosfera de seu mundo e o mundo à sua volta é atravessado pela significância que ele projeta ou descobre. É nas imediações mais próximas e repetitivas da cidade que ele irá encontrar o poético e seu si-mesmo em jogo. Isso ganha um sentido especial no filme, pois Paterson, um poeta despretensioso que escreve seus poemas num caderno de anotações – ao que parece, sem intenções de publicá-los –, em vez de médico, é motorista de ônibus, o que destaca a copertinência entre ser-aí e aí, pois Paterson percorre diariamente o espaço-tempo da cidade. A mudança de profissão, de médico para motorista de ônibus, ressalta o aspecto cotidiano, imerso na ocupação, além de trazer um elemento de humildade propício à dimensão do singelo. Assim, Jarmusch transpõe em seu filme aspectos centrais da poesia de W. C. W., em especial a ideia de uma poética que se faz na existência cotidiana. Paterson leva uma vida repetitiva, simples e exteriormente banal: sua pacata rotina transcorre entre o trabalho, a vida com a namorada, Laura (vivida pela atriz

³ “so much depends/ upon/ a red wheel/ barrow/ glazed with rain/ water/ beside the white/ chickens”. Acima, em tradução de José Paulo Paes. Paes caracteriza essa visualidade como a de um “instantâneo fotográfico de uma nitidez quase sobrenatural” (in Williams, 1987, p. 13).

⁴ William C. Williams (1883 – 1963) nasceu em Rutherford, Nova Jérсия, mas elegeu Paterson como cenário principal de seu poema porque a história da cidade lhe permitiu explorá-la como reflexo da experiência americana, ponto central em sua obra, que buscava o renovo da poesia americana após *The waste Land*, de T. S. Eliot. Apesar do interesse em aprofundar o diálogo com Williams (inclusive por aspectos do poema *Paterson* como a questão da localidade americana e a ideia de correspondência entre a cidade e a mente do homem moderno), isso exigiria um trabalho muito mais extenso. Assim, concentro-me aqui no filme, em sua autonomia artística, sublinhando o caráter inspirador e referencial de W. C. W.

⁵ Ver nota do tradutor in Heidegger, 2003, p. 80.

iraniana Golshifteh Farahani), e passeios noturnos com o cachorro do casal – o buldogue inglês Marvin –, os quais ele incorpora à rotina de ir tomar uma cerveja no bar após o trabalho. É nesse exteriormente banal que o filme mostrará um estado de espírito sempre poeticamente atento, levando o espectador a suspender o juízo sobre o caráter trivial desses acontecimentos cotidianos.

A referência à obra de Williams prossegue na aparição recorrente das Cataratas de Paterson, central no poema; na menção a outro poema de sua autoria; nos livros e uma foto do poeta no gabinete de Paterson, no porão da casa; por fim, nas cenas finais, no encontro com um turista japonês, quando este diz que “ser motorista de ônibus em Paterson poderia ser um poema de William Carlos Williams”. Quanto aos poemas do protagonista, foram escritos pelo poeta norte-americano contemporâneo Ron Padgett (que também aparece metalinguisticamente em um livro na estante), alguns especialmente para o filme. Padgett é filiado à New York School of Poetry, que preserva grande afinidade com W. C. W. e tornou-se forte parâmetro estético para o próprio Jarmusch⁶, inclusive em sua relação com a escrita de poesia. O fato de que ele próprio escreva poesia, mas “não mostre muito para as pessoas” (Jarmusch, 2017a), reflete-se na relação do protagonista com seu caderno de poemas, que Laura chama de seu “caderno secreto”.

3 DE UMA FENOMENOLOGIA A UMA POÉTICA EXISTENCIAL DA SINGELEZA

Se a arte do cinema detém recursos fenomenológicos poderosos para apresentar tonalidades afetivas, ao conjugar múltiplos aspectos do aparecer – visualidade, sonoridade, dinâmica espaço-temporal – em inumeráveis possibilidades estéticas, infundindo na atmosfera fílmica elementos que se ligam a disposições internas, *Paterson* aproveita esses recursos para deslindar um ser-aí tonalizado de singeleza.

Paterson, aliás, é um desses filmes dos quais se pode dizer que é “todo atmosfera”; como se o seu teor fosse a sua atmosfera mesma. A música eletrônica difusa, criada para o filme pela banda Sqürl (de Jarmusch), os silêncios, o demorar-se nas mesmas localidades, a lentidão de muitas das cenas, o fato de “nada acontecer”, combinam-se para gerar uma atmosfera de fluxo poético, que se mostrará perpassado de singeleza: na atenção poética do protagonista, no esmero estético de Laura, no surgir do poético no contexto cotidiano, nas pequenas coisas, no fluir do poeticamente vivido para o caderno de Paterson. Se tonalidades afetivas são um “modo e um jeito fundamental do ser-aí”, “no sentido de uma melodia” que fornece ao homem “o tom, ou seja, afina e determina o modo e o como de seu ser” (Heidegger, 2003, p. 81), *Paterson* é afinado à singeleza como um modo de ser, revelando o mundo em sua atmosfera.

Atmosfera também no sentido de um atravessar o mundo compartilhado. Como observa Heidegger, *Stimmung* não apenas “advém na alma como uma vivência”, mas é “o como de nosso ser-aí comum”. Assim, “uma pessoa com bom humor anima uma

⁶ “[...] if people considered my films to be a sort of cinematic extension of the New York school of poets [...] I would be very honored” (Jarmusch, 2017a).

reunião”, e alguém triste “nos traz para o interior desse modo”, fazendo com que a convivência mesma, o ser-com, esteja “transpassado por uma nova tonalidade afetiva” (Heidegger, 2003, p. 80). No filme, o singelo flui entre Laura e Paterson, selando um ser-com entre eles como sintonia existencial compartilhada – como se, de fato, ouvissem uma mesma melodia. Outros personagens também se sintonizam ao singelo, como a jovem poeta e o turista japonês que Paterson encontra por acaso, sugerindo um sentido de amplitude do singelo como forma possível de ser-com.

Essa atmosfera afetiva desdobra-se no filme como uma fenomenologia em dois planos. Num primeiro plano mais perceptual, sobressai a apreciação estética, que simultaneamente revela o admirar-se do personagem pelos fenômenos que compõem a existência. Esse plano, porém, faz-se em conjunto com o plano de fundo do sentido de ser, que é atribuído pelo ser-aí em sua tonalidade afetiva, no modo como se relaciona com o mundo: essas duas instâncias se entrelaçam, e a fenomenologia perceptual assume a dimensão de uma verdadeira poética existencial da singeleza, revelando-a como tonalidade afetiva fundamental do ser-aí.

Daí que falemos aqui em habitar poético. Habitar, enfatiza Heidegger (2012, p. 166), não é a mera “posse de um domicílio”, mas um “construir na compenetração de um sentido” (p. 169). As palavras de Hölderlin “... poeticamente/ o homem habita...” implicam que “é a poesia que permite ao habitar ser um habitar” (Heidegger, 2012, p. 167). Recuperando a etimologia de *bauen* do gótico *wunian*, Heidegger sublinha o sentido original de “permanecer, demorar-se”, “ser e estar apaziguado, ser e permanecer em paz” (Heidegger, 2012, pp. 128-9). “Queremos ao menos uma vez chegar no lugar em que já estamos” (Heidegger, 2003, p. 8). Pensando em termos existenciais, como proposto, o poético-singelo em Paterson é que ele permanece, demora-se, de fato *está* onde está – um estar que extrapola o ambiente doméstico: da casa para a cidade e da cidade para a casa, faz-se a continuidade sugerida na dupla designação de “Paterson” ao homem e à cidade.

4 AMEIXAS, FÓSFOROS, SUBLIMIDADE E SINGELEZA



Fonte: imdb.com

Uma cena breve, na segunda metade do filme e contendo a única menção direta a um poema de W. C. W, fornece uma preciosa chave interpretativa. É manhã de sábado e Laura está embalando os *cupcakes* recém confeitados que irá vender na feira agrícola da cidade. Paterson chega à cozinha e se admira do conjunto de *cupcakes* delicadamente decorados. “Uau... está fantástico...”. Laura sorri, ele beija-lhe o rosto. Ela nota que Paterson segura um livro. “William Carlos Williams?”. Ele responde: “Oh, não, Carlo Williams Carlos”. Laura sorri da piada interna (a brincadeira parece ter surgido por ela ter um dia trocado o nome do poeta) e lhe pergunta se irá “ler para mim aquele poema que eu gosto tanto”. “*This is just to say?* (“Isto é só para dizer?”); “Claro”, diz ele, abre o livro como quem já sabe a página, e recita:

I have eaten
the plums
that were in
the icebox

and which
you were probably
saving
for breakfast

Forgive me
they were delicious
so sweet
and so cold

Eu comi
as ameixas
que estavam
na geladeira

e que você
provavelmente
guardava
pro café

Perdoe-me
elas estavam deliciosas
tão doces
e tão geladas⁷

Desde sua forma – um bilhete deixado para a esposa – até sua temática, o poema é todo um olhar ao simples, pequeno e corriqueiro. Dando às simples ameixas pleno

⁷ As traduções aos poemas citados no filme – de W. C. W. e de Ron Padgett – são de minha autoria.

enfoque, sem acrescentar qualquer artifício descritivo que ultrapasse as qualidades básicas em jogo – “doces e geladas” –, e pondo-as na relação de singeleza cotidiana partilhada por um casal, com leveza e humor, o poema estabelece algo que está no coração do filme. A simplicidade da afirmação “tão doces e tão geladas” reforça a simplicidade da ameixa e suas qualidades: doce e gelado são sensações simples, indivisíveis, imediatas – essa é sua intensidade. O poema traz essa consistência, fazendo literalmente uma valorização poética das ameixas. O simples fato de fazer dessa fala um poema exprime essa valorização; ademais, em sua *simplicidade poética*, o poema reflete a plenitude simples da coisa. Tal afirmação da beleza e plenitude no simples é uma tônica constante no filme e esta cena em particular reflete um aspecto essencial dessa valorização poética: o fato de ela não se basear em qualquer forma de negação do cotidiano. Laura e Paterson estão em breves intervalos de suas atividades usuais, têm um encontro corriqueiro dentro de casa; contudo, param especialmente para apreciar o poema. Como fica claro pelo pedido de Laura, eles já o haviam lido juntos antes, Paterson já sabe de que poema se trata e em que página está. Há, ainda, a *in-joke* e o tom de intimidade com que é feita a recitação. Ao fim desta, Laura apenas diz “Eu adoro esse poema...”, a conversa prossegue sobre “coisas práticas” e eles retomam seus afazeres. O poético, aqui, é essencialmente singelo: tal como o poema, está integrado ao corriqueiro, ao prosaico, *inteiramente dentro* dele – nem fora, nem acima, nem sequer ao lado.

Se, porém, esta cena é construída de forma prosaica, há outras onde os recursos cinematográficos são mobilizados no intuito de revelar o lirismo de uma certa situação ou estado de espírito, que se condensa em um poema que Paterson está escrevendo mentalmente ou em seu caderno, em uma espécie de passagem do trivial ao poético, como uma verdadeira elevação sublime. Ponto sensível é que esses dois tipos de cena são constantemente intercalados ao longo do filme. Por um lado, eles se intercalam de forma complementar, revelando o singelo sob luzes distintas: um singelo mais imerso em tom cotidiano e um singelo que se eleva, ainda que mantendo-se profundamente vinculado ao cotidiano. Paralelamente, esses dois tipos de cena ou modos do filme intercalam-se também de forma a gerar um sentido de interrupção do poético – remetendo fortemente à queda na cotidianidade descrita por Heidegger, da qual o ser-á tem de ser arrancado.

Há, portanto, três instâncias: o poético no corriqueiro (o poético enquanto corriqueiro); o que, sendo poético no corriqueiro, também se eleva a um momento mais sublime; e o que, de certa forma, interrompe a inspiração poética, ou a ela não se integra por completo. Jarmusch parece jogar com isso e pode surgir uma zona de indistinção ou ambiguidade entre a primeira e a terceira instância, o que permite aprofundar nuances e a densidade existencial do singelo.

Como argumentado previamente (Moosburger, 2025, em especial pp. 21 e 22), o singelo não é o mero estar imerso na cotidianidade, num modo de autoevidência e esquecimento ou que induz ao esquecimento de ser. Antes – e esta é a fineza da tonalidade afetiva – ele é justamente uma atenção tão sutil que não toma nem mesmo o mais simples e corriqueiro por meramente ou simplesmente dado. O singelo, por assim dizer, já se antecipa ao esquecimento, arrancando-se a ele e apropriando-se de

um atento estar-no-mundo. A terceira instância acima sugerida, assim, também parece elucidar a dinâmica entre a primeira e a segunda: é preciso escolher e recolher, do turbilhão da vida, o que se quer preservar com mais carinho e atenção. A escrita dos poemas é uma forma de preservar o poético – um poético que, sendo singelo e aparecendo cotidianamente, ainda assim precisa ser elevado.



Fonte: youtube.com

Vejamos como isso ocorre em uma cena do filme, que se inicia durante um café da manhã e culmina com a escrita de um poema. É segunda-feira, Paterson está sentado sozinho frente à bancada da cozinha, comendo sucrilhos com leite e bebendo uma caneca de café. Ele pega uma caixinha de fósforos, a manuseia. Na sequência, a caminho do trabalho, uma música melancólica, lenta, lírica, toca enquanto ele aprecia a luz da manhã batendo nas construções acastanhadas da cidade, foco sobre o topo de um prédio contra um céu azul límpido. Ele começa a escrever o poema sobre o volante do ônibus na garagem municipal, é interrompido por seu colega de trabalho, Donny (Rizwan Manji), que tem por função checar o despacho dos veículos. Ele parte, o filme retoma a música e a atmosfera poética, ele dirige pela cidade, até que chegamos a uma tomada das Cataratas, diante das quais Paterson se senta num banco, como de costume nos intervalos de almoço, e retoma a escrita do poema, o qual intitula de “*Love poem*” (“Poema de amor”):

178

We have plenty of matches in our house
we keep them on hand always.
Currently our favourite brand is Ohio Blue Tip,
though we used to prefer Diamond Brand.
That was before we discovered Ohio Blue Tip matches.
They are excellently packaged, sturdy
little boxes with dark and light blue and white labels
with words lettered in the shape of a megaphone,
as if to say even louder to the world,
“here is the most beautiful match in the world,
its one-and-a-half-inch soft pine stem capped
by a grainy dark purple head, so sober and furious

and stubbornly ready to burst into flame,
lighting, perhaps, the cigarette of the woman you love,
for the first time, and it was never really the same
after that. All this will we give you."
That is what you gave me, I
become the cigarette and you the match, or I
the match and you the cigarette, blazing
with kisses that smoulder towards heaven.

Nós temos muitos fósforos em casa
sempre os deixamos à mão.
Atualmente a nossa marca preferida é Ohio Blue Tip,
embora costumássemos preferir a marca Diamond.
Isso foi antes de descobrirmos os fósforos Ohio Blue Tip.
Eles são perfeitamente embalados, caixinhas
robustas com etiquetas em azul escuro, azul claro e branco
com palavras grafadas na forma de um megafone,
como dizendo ainda mais alto para o mundo,
"aqui está o fósforo mais bonito do mundo,
sua leve haste de pinho de uma polegada e meia coberta
por um topo granulado roxo escuro, tão sóbrio e furioso
e teimosamente pronto a romper em chamas,
acendendo, talvez, o cigarro da mulher que você ama,
pela primeira vez, e nunca mais foi o mesmo
depois disso. Tudo isto nós lhe daremos."
Isto é o que você me deu, eu
me torno o cigarro e você o fósforo, ou eu
o fósforo e você o cigarro, ardendo
em beijos que abraçam rumo ao céu.



Fonte: theplaylist.net

A cena, iniciada em um momento marcadamente cotidiano, vai-se transformando em uma das mais poderosamente poéticas do filme – possivelmente

seu ápice –, onde algo tão prosaico quanto uma caixinha de fósforos será tratado com um tom de intensa sublimidade. Em certo ponto da escrita, Paterson pára e olha profundamente contemplativo para as águas da cachoeira ao longe. Não se trata apenas de uma pausa reflexiva, a fim de ponderar o rumo do poema, mas de uma necessidade imperiosa de suspender-se – tal o grau de intensidade poética que trespassa a escrita.

Entretanto, já o café da manhã estava envolto por uma atmosfera poética: o silêncio das primeiras horas do dia, o jeito quieto e contemplativo de Paterson, quase austero, olhando a caixinha de fósforos. Na sequência, há o modo como ele olha a luz solar no alto de um prédio a caminho do trabalho, depois a forma como o percurso do ônibus é conduzido cinematograficamente. E há este detalhe especial: quando o poema aparece sendo escrito sobre a imagem das Cataratas, esta é mostrada em câmera lenta, sua força sublime em seus detalhes, gotículas formando-se e espirrando. Em imagem sobreposta aparece então o fósforo sendo riscado, também em câmera lenta. Tal composição faz com que o sublime imenso da queda d'água se irmane inefavelmente à sublimidade do simples fósforo: ao mesmo tempo a intensifica e revela que a elevação poética não abandona seu ponto de partida.

Nota-se, assim, como os dois modos do singelo se unem. A caixinha de fósforos já é apreciada cotidianamente para que venha a ser elevada no poema. Este segue falando do que é cotidiano, não o abandona em prol de uma instância “mais sublime” que a ele se opusesse.

Veja-se outro poema de Paterson, “*Glow*” (“Brilho”):

When I wake up earlier than you and you
are turned to face me, face
on the pillow and hair spread around,
I take a chance and stare at you,
amazed in love and afraid
that you might open your eyes and have
the daylights scared out of you.
But maybe with the daylights gone
you'd see how much my chest and head
implode for you, their voices trapped
inside like unborn children fearing
they will never see the light of day.
the opening in the wall now dimly glows
its rainy blue and grey. I tie my shoes
and go downstairs to put the coffee on.

Quando acordo antes de você e você
está virada para mim, rosto
no travesseiro e cabelo espalhado,
eu aproveito para te olhar,
maravilhado de amor e com medo

que você abra os olhos e
a luz do dia te assuste até a alma.
Mas talvez sem a luz do dia
você visse o quanto meu peito e minha cabeça
implodem por você, suas vozes presas
lá dentro como crianças não nascidas temendo
nunca verem a luz do dia.
A abertura na parede agora brilha suavemente
seu azul e cinza chuvoso. Eu amarro meus sapatos
e desço para fazer o café.

A passagem da sublimidade (maravilhamento) ao cotidiano (amarro meus sapatos para fazer o café), e vice-versa, dá-se ao modo de uma continuidade. Não há quebra ou interrupção.

Essa forma de passagem sutil está presente em todo o filme; por exemplo, no fato de que as coisas que aparecem sob a luz do lirismo – instância muitas vezes associada ao elevado num sentido oposto ao corriqueiro – são as mesmas que aparecem em forma prosaica. É o ônibus, o volante girando sob as mãos de Paterson, a vida passando pela janela do ônibus, as manifestações estéticas de Laura, os próprios personagens – seu semblante e figura. Este é um ponto central do filme.

Ao ser perguntado sobre a escolha por um ônibus, Jarmusch observou que as pessoas não costumam de fato olhar para os ônibus, há uma espécie de “esquecimento dessa máquina gigante”, ao passo que há “algo de muito bonito no ângulo pelo qual se olha para o mundo de dentro deles”, e o filme tentou “capturar isso e dar essa sensação com vários pontos de vista das janelas laterais e frontais” (Jarmusch, 2017b). Esse exemplo evidencia o intento de mostrar o poético naquilo que, por ser cotidiano, recai no esquecimento, automaticamente tomado por “trivial”.

Mesmo a potência dessa *máquina gigante*, aliás, é apreciada por um viés observacional, quieto, em vez, por exemplo, de sua potência destrutiva. Também o imponentemente grande (como as Cataratas) aparece à luz de uma fenomenologia do singelo.



Fonte: thesmartset.com

Contudo, também há, como dito, o elemento da interrupção. O próprio cotidiano tende a induzir ao esquecimento – a exemplo do ônibus – e o singelo é um contrapeso a isso, que se faz na medida de uma intensa leveza. O “Poema de amor” não é terminado na cena das Cataratas. Paterson volta, ainda, no outro dia, passa pelo mesmo ciclo de ser interrompido por Donny, levar os passageiros e fazer sua pausa. Nessas pausas ele vai se afinando em meio a tudo, para compor e recompor o poema. É uma constante retomada.

Em um movimento duplo, Paterson, naturalmente sintonizado ao poético, é arrancado disso por certas situações cotidianas (de forma às vezes cômica), e sempre de novo arranca-se dessa queda, de maneira resoluta, de volta para sua disposição poética; mas sem criação de atritos ou reforço daqueles que porventura sobrevenham. Com isso, o filme também sugere, sutilmente, o quanto essas instâncias se misturam, ainda que não ao modo de uma indiferenciação.

Isso permite ponderar um aspecto importante do singelo como tonalidade afetiva. As tonalidades afetivas fundamentais, diz Heidegger (2003, p. 82), são as menos extremas, são um modo de estar sintonizado, um “ser afinado de modo peculiar”. Há, nesse sentido, algo de especial no singelo enquanto modo fundamental de estar-afinado e manter-se resolutamente nessa afinação em constante retomada do que está sempre em risco de perder-se.

182

5 O PERCEPTUAL-ESTÉTICO E O EXISTENCIAL: LAURA E PATERSON



Fonte: revistacaliban.net



Fonte: thesmartset.com

Com seus recursos estéticos e linguagem singular, o filme faz uma fenomenologia do singelo, revelando esse fenômeno, ou, mais precisamente – visto que se trata de uma tonalidade afetiva –, esse *modo como os fenômenos aparecem*. Tal fenomenologia, como indicado previamente, desdobra-se em dois planos que se entrelaçam.

Há um primeiro plano perceptual, de ênfase nos elementos sensoriais, carregado já de um senso de apreciação e prazer estético no puro mostrar-se das coisas. O tempo das filmagens, seus enfoques e silêncios dão destaque ao sensorial. A textura dos lençóis. A disposição das coisas de uso pela casa. A simetria das coisas. Sons no

preparo do café da manhã. A variação da luz no transcorrer de um dia. O jogo da luz nas janelas do ônibus. Gestos cotidianos que se repetem – olhar o relógio ao acordar, segurar a caneca de café. Mas a circunstância desses elementos já remete a uma camada mais profunda de significância, desvelando a fenomenologia de um ser-no-mundo projetivo de sentido, antecipador, que se relaciona com um mundo, às voltas com suas ocupações, na lida das coisas. O plano perceptual é atravessado pelo pano de fundo do sentido de ser, que é atribuído pelo ser-aí em sua tonalidade afetiva, como um modo de existir e assumir a existência.

“Poema de amor” evidencia o entrelace dessas duas instâncias: ele começa por uma descrição absolutamente fenomenológica da caixinha de fósforos – o nome *Ohio blue tip*, a consistência da caixinha, as cores e o formato de megafone das letras da etiqueta; depois, o fósforo que ela abriga: sua leve haste de pinho, seu topo granulado, roxo escuro; por fim, o acender da chama. Mas essa beleza fenomênica do objeto resguarda uma plenitude de sentido existencial, da vida de Paterson com sua namorada. Há uma complementaridade essencial entre a dimensão estética pura e a intensidade existencial, como uma marca de sentido que se imprime no aí – um sentido afetivo que afina as coisas num certo tom.

O plano perceptual-estético, elemento sensível do aparecer, é favorecido pelo próprio meio cinematográfico e explorado na força sensível dos fenômenos: visualidade, sonoridade, formas, enfoques, destacar-se de detalhes. Presente por todo o filme, ele encontra um espaço de demora sobretudo nos locais íntimos, de recolhimento do protagonista: casa, bar, Parque das Cataratas. O espaço íntimo já sugere o enlace do perceptual ao existencial: a casa tem a marca dos dois que ali vivem, o bar tem o estilo do dono (jogos de xadrez, notícias de jornal sobre figuras memoráveis da cidade pregadas na parede). Essa intimidade com toque de familiaridade gera uma atmosfera de atenção ao detalhe e valorização de coisas simples, deixando ver a riqueza do que simplesmente está aí. Na casa de Paterson e Laura essa atmosfera se concentra maximamente, e o que propicia esse tom apreciativo é sobretudo a presença de Laura.

Laura concentra em si o elemento perceptual, trazendo ao filme uma atmosfera estético-existencial que transita de seu estilo pessoal para a expressão ambiente desse estilo, marcado por geometrias em preto e branco. Ela se relaciona com a existência de modo fundamentalmente artístico, *projeta-se no aí* imprimindo o elemento estético em todas as suas atividades: desde incursões culinários até a decoração da casa e a escolha e arranjo de suas roupas, até a pintura e a música, todas são marcadas por uma dimensão fortemente sensorial, com destaque para o elemento visual. Cortinas, roupas, *cupcakes*, todos são tomados por seu fascínio quase obsessivo com padrões geométricos em preto e branco – círculos, pontos, listras, zigue-zagues – e pelo esmero com simetrias. Há a busca de uma impecabilidade estética no uso desses padrões. A casa é simples e sempre bem arrumada ao tom deles. É nesse vínculo expressivo com o aí que Laura se move, encarnando o plano estético do filme na superfície perceptual. Como ela diz a Paterson: “Eu tenho um estilo visual muito forte, como você sabe...” (Tampouco os traços expressivos da atriz são detalhe casual no filme). O gracejo revela o aspecto “superficial”, mas este não é senão a instância perceptual do singelo, onde

ele se mostra como pura apreciação estética: visualidade, cor, forma. Até mesmo o pendor de Laura pela música se manifesta no elemento visual: o que a faz decidir-se por um violão, para talvez realizar seu sonho de tornar-se uma cantora *country*, foi o padrão de losangos preto e branco do “violão Arlequim”, que ela encontra à venda na Internet. Há nisso um aspecto espontâneo que também é singeleza, e nessa inteireza na relação com o elemento estético⁸ já se mostra o quanto, no filme, o plano perceptual vem atravessado pelo existencialmente significativo.

Paterson “parece mais profundo”. Como se o puramente visual não lhe bastasse e algo mais residisse ali e precisasse ser extraído, ele é compelido ao mergulho na poesia da palavra, em busca, ainda, de uma significância. Diferente da vivaz e efusiva Laura, ele tem um ar reservado, contemplativo, talvez melancólico. Certas cenas chegam a lançar certa ambiguidade sobre essa diferença entre os dois. Por exemplo, um dia, quando Paterson chega em casa, Laura lhe mostra uma cortina recém pintada com círculos pretos. “Sim, ficou muito bom, gostei de como os círculos são todos diferentes”, diz ele. Mas seu semblante sério, impassível, não permite dizer se ele realmente gostou. Então, noutra cena, sozinho na sala, ele passa pela cortina, a examina de perto, olha os círculos compenetrado. E tem-se a indicação de seu apreço. Cenas como essas insinuem uma dinâmica de complementaridade na diferença – “eu me torno o cigarro e você o fósforo, ou eu/ o fósforo e você o cigarro”. Essa dinâmica já é sugerida, aliás, no destacar-se dos padrões de Laura na tigela de sucrilhos, na caneca de café e noutros itens próximos a Paterson: silenciosamente, é como se ela se fizesse presente nos detalhes visuais que o ambientam, compondo entre os dois uma atmosfera poética de singeleza e sensualidade.

O poema “*Another one*” (“Mais uma”) mostra que essa complementaridade “superfície-fundo” é uma dinâmica existencial em si, que Paterson abraça em sua poesia:

When you're a child
you learn
there are three dimensions:
height, width and depth.
Like a shoebox.
Then later you hear
there's a fourth dimension:
time.
Hmm.
Then some say
there can be five, six, seven...
I knock off work,
have a beer at the bar

⁸ Laura, aliás, não parece fazer distinções hierárquicas entre seus incursos artísticos, sugerindo uma forma de autenticidade na qual o próprio diretor se reconhece ou deseja reconhecer-se: “... it seems a little pretentious to call myself a poet or even an artist, in a way. I'm just trying to learn to express things I feel in various forms, music, films and writing” (JARMUSCH, 2017a).

I look down at the glass
and feel glad.

Quando você é criança,
aprende
que há três dimensões:
altura, largura e profundidade.
Como uma caixa de sapatos.
Depois, você ouve
que há uma quarta dimensão:
o tempo.
Hmm.
Então alguns dizem
que podem haver cinco, seis, sete...
Eu saio do trabalho,
tomo uma cerveja no bar,
olho para o copo
e me sinto feliz.

A profundidade de Paterson é reconduzida pelo próprio poema à superfície líquida da cerveja que o contenta de forma absolutamente simples. Como se a simplicidade das três dimensões infantis da caixa de sapatos fosse perdida nas tantas dimensões posteriormente aprendidas – inclusive a dimensão radical do ser: o tempo – para ser reencontrada pelo adulto reflexivo num copo de cerveja. Quando, algumas vezes no filme, a câmera pára sobre a cerveja de Paterson, enfocando-a, isso dá ao espectador o ensejo e o tempo para contemplar esteticamente suas características. Vemos a simples cerveja que ele vê, sabendo que ele a está olhando.

Isso também retoma a dinâmica do casal. Quando Paterson chega e beija Laura após o bar, ela ainda meio dormindo murmura dizendo gostar do cheiro de cerveja com que ele volta para casa. Tal como o poema das ameixas mostra o singelo por inteiro no indivisível de um “doce e gelado”, eles se encontram nessa singeleza de um gosto de cerveja compartilhado.

A própria beleza do tempo que transcorre no espaço, implícita no poema “*Another one*”, revela-se também no paralelismo que conecta o casal, sugerido em cenas intercaladas ou sobrepostas, nas quais, enquanto Paterson tem epifanias sobre as rodas do ônibus, Laura pinta ou prova roupas em casa, entregando-se à música e às cores. O tempo dos dois passa na apreciação dessas coisas simples e mínimas que se fazem imensas e preenchem o espaço físico e significativo de suas existências.

6 O MINIMAL

O destaque ao pequeno, ao mínimo (no sentido físico mesmo), manifesta e resume muito bem a ideia de singeleza como tonalidade afetiva. Há essa apreciação das coisas pequenas e seus detalhes: ameixas, fósforos, os *cupcakes* decorados de Laura, também as canecas, tigelas e cortinas pintadas em padrões preto-e-branco, os losangos

do violão Arlequim. A lancheira que Paterson leva em suas pausas do trabalho contendo mimos de Laura (desenhos numa mexerica, um cartão-postal com a imagem de Dante Alighieri e uma minirrosas de tecido presa a ele), a cerveja que ele bebe no bar, alguns ônibus em miniatura e fotos de família em pequenos porta-retratos sobre sua estante. Todos esses elementos do detalhe, do minimal e do miniatural desdobram uma estética das pequenas percepções, compondo uma poética visual do singelo.



Fonte: imdb.com

A aparição dessas coisas é eloquente em seu silêncio, como uma lembrança – veemente e suave – da plenitude simples que pode preencher a existência. Ao pintar uma parede de preto, diz Laura a Paterson: “Isso não torna tudo mais interessante?”.

O modo como se pode entender o *interessante*, aqui, lembra a observação de Heidegger sobre o sentido original da palavra, em contraposição ao modo como o “interessante” se tornou ocasião para uma rápida queda no tedioso: “*Inter-esse* quer dizer: ser sob, entre e no meio das coisas; estar numa coisa de permeio e junto dela assim persistir” (Heidegger, 2012, p. 113).

Com efeito, a atenção ao pequeno chegará ao ponto de encontrar no mínimo uma experiência da mais alta intensidade e concentração poéticas. É o caso da chama do fósforo em câmera lenta durante a escrita do “*Love poem*”. Nesta mesma cena, quando a câmera lenta captura a água caindo das cataratas, o foco recai sobre o fluxo como um todo, mas simultaneamente sobre as gotículas e suas formações. O sublime está na delicadeza das gotas, tanto quanto na força da cachoeira.

Certo dia, no caminho do trabalho, Paterson vê uma adolescente (Sterling Jerins) sentada sozinha em frente a um prédio. Conhecendo a vizinhança, oferece-lhe companhia até sua mãe retornar. A jovem aceita e acaba mostrando a Paterson um poema de sua autoria, chamado “*Water falls*” (“Água cai”). Antes de ler o poema, mostra-lhe o título escrito no caderno para sublinhar que são duas palavras – não uma, como se poderia pensar, já que “*Waterfalls*” significa “cachoeira”. Paterson ouve atentamente:

Water falls from the bright air
It falls like hair
Falling across a young girl's shoulders
Water falls

Making pools in the asphalt
 Dirty mirrors with clouds and buildings inside
 It falls on the roof of my house
 Falls on my mother and on my hair
 Most people call it rain

A água cai do ar brilhante
 cai como cabelo
 escorrendo nos ombros de uma menina
 A água cai
 fazendo poças no asfalto
 espelhos sujos com nuvens e prédios dentro
 Ela cai no telhado da minha casa
 Cai em minha mãe e nos meus cabelos
 A maioria das pessoas chama isso de chuva

São as gotas d'água que absorvem a atenção poética, não a força de uma cachoeira. Elas revelam um sublime por força do mergulho perceptual que propiciam. A água brilhante que cai é infinita em certo sentido, atinge um universo – não apenas os ombros de uma menina e telhados da casa, mas também convertendo-se em poças d'água que refletem o mundo. Podemos nos perder nela, por um instante que se suspende. A menina então lê o último verso, “*Most people call it rain*”, sorrindo e olhando para Paterson, como quem entrega o triunfo do texto. A frase explica o motivo do título: ele não poderia se chamar “Chuva”, sua atenção está no cair da água. Trata-se de um espanto com o minimal em movimento que não pode apoiar-se em nenhuma denominação já dada.

Diferentemente dos demais poemas do filme, assinados por Padgett, “*Water falls*” foi escrito por Jarmusch especialmente para esta personagem⁹, em uma forma declaradamente infantil de simplicidade que reforça a referência à poesia de Williams. Esse olhar para o simples e indivisível, como as ameixas do poema de “Isto é só para dizer” ou a cerveja de Paterson, é a essência da plenitude perceptual sugerida no filme. Quando a câmera pára sobre a cerveja de Paterson, dando ao espectador tempo para observá-la, isso leva a perceber a infinitude no minimal, que se mostra na imediatez da contemplação. O poema “*The run*” (“A corrida”), inspirado a Paterson em sua rota, enuncia essa sensibilidade de forma quase explícita:

I go through
 trillions of molecules
 that move aside
 to make way for me

⁹ Mais precisamente: “Tentei sê-la por um instante. Não é bem um poema meu, mas eu meio que a canalizando e escrevendo um poema por ela.” Jarmusch elucida que tentou imitar os poemas que Kenneth Koch ensinou crianças em escolas públicas de Nova Iorque a escrever recomendando-lhes que “não se preocupassem com rimas nem nada disso” e dando estratégias como “escrevam poemas mencionando três cores em umas cinco linhas”, prática que deu origem ao livro *Rose, Where Did You Get That Red?* (1973) (Jarmusch, 2017b).

while on both sides
trillions more
stay where they are.
The windshield wiper blade
starts to squeak.
The rain has stopped.
I stop.
On the corner
a boy
in a yellow raincoat
holding his mother's hand.

Eu passo por
trilhões de moléculas
que se afastam
para abrir caminho para mim
enquanto dos dois lados
trilhões mais
permanecem onde estão.
O limpador do para-brisa
começa a ranger.
A chuva parou.
Eu paro.
Na esquina
um menino
num casaco de chuva amarelo
segura a mão de sua mãe.

188

7 SURPRESA E REPETIÇÃO

O primeiro elemento do filme que remete à cotidianidade é a repetição. Paterson acorda, é uma segunda-feira, olha o relógio. Admira Laura por um momento, levanta-se, toma café, vai para o trabalho. Não demoramos a perceber que se trata de um ciclo diariamente repetido. O filme é estruturado na repetição dos dias, a cada manhã somos informados: segunda-feira, terça-feira, quarta-feira, e assim sucessivamente, até completar uma semana na vida de Paterson. A cada manhã, ele acorda, admira Laura, veste o uniforme do trabalho que deixara dobrado sobre a cadeira, come sucrilhos, toma café, vai para o trabalho, realiza o percurso do ônibus, faz sua pausa no Parque das Cataratas, volta para casa, janta com Laura, vai beber uma cerveja no bar e, no que parece uma concessão à namorada, leva Marvin para passear. Ao fim do dia, ao voltar do trabalho, a caixa do correio está fora do lugar, Paterson a ajeita. Não há grandes surpresas. Eis a questão. Não há “grandes” surpresas. O que há são surpresas que surgem sutilmente na repetição. As variações de Laura são todas dentro de um mesmo padrão, o mais básico: geométrico, em preto e branco. Precisamente *isso* basta para

“tornar tudo mais interessante”. Essa capacidade de se encantar com as menores variações sobre um mesmo tema – como as da cobertura dos *cupcakes* ou os círculos de tamanhos diferentes – irmana-se à estética do mínimo, é uma forma de pura singeleza. Sem singeleza, nada disso é percebido: não se mostra, muito menos vem a ser apreciado. As próprias mudanças são singelas, e se mostram para uma forma singela de atenção.

Mas o filme contém ainda um elemento-surpresa, de acontecimentos mais claramente imprevistos. É o caso do encontro com a adolescente que escreve poemas e mostra a Paterson o poema da chuva. As conversas dos passageiros que Paterson escuta enquanto dirige são bem diversas entre si, e divertem-no pela espontaneidade e pelo inusitado. Uma cena marcante de elemento-surpresa é o encontro com o rapper Method Man (Cliff Smith), quando, no silêncio da noite, no caminho para o bar, Paterson é inesperadamente atraído pela força de sua música em pleno processo de criação, no espaço vazio de uma lavanderia, compondo ao ritmo da máquina de lavar-roupas.



Fonte: imdb.com

189

Entretanto, o espaço para tais novidades “evidentes” já é gestado na atmosfera contemplativa que percebe o novo no mesmo, uma constante surpresa velada com o que se repete. Assim é a figura de Laura ao acordar, na mesma cama, à mesma luz matinal, mas sempre em alguma posição ligeiramente diferente, sempre renovadamente apreciada por Paterson. Assim é também a cerveja no copo, para a qual Paterson olha toda noite, e o jogo de luzes pela janela do ônibus. O ônibus, que faz sempre o mesmo trajeto, mas sempre em pleno movimento. Há, nesse mesmo trajeto, uma abertura para pequenas e novas percepções. A atenção poética permite a entrada de pequenos eventos inusitados, abre janelas de percepções intensas em sua suavidade. Não são grandes acontecimentos. Mas são acontecimentos intensos: intensos *porque* não grandes, intensos *porque* variam sobre o mesmo. É essa capacidade apreciativa que fundamenta a apreciação das outras novidades, também elas sutis, ainda que mais evidentemente marcadas pelo signo do “novo”.

Já muito se disse sobre “nada acontecer no filme”. Criam-se expectativas que não se cumprem. Há o rapto de Marvin sugerido a Paterson no caminho do bar por um grupo de jovens, que nunca se realiza. Há o incidente com o ônibus, que quebra em

plena rota devido a uma falha elétrica e, apesar de todo o clima gerado e das menções a uma possível explosão, nada mais ocorre. Há o apaixonado Everett (William Jackson Harper), que aponta uma arma no bar, mas esta é de brinquedo. Há a conversa com o turista japonês (Masatoshi Nagase) ao fim do filme, que “não chega a lugar algum”. Há uma exceção, é claro: o caderno de poemas de Paterson desfeito em pedaços por Marvin. Mas esse acontecimento só é grande porque pequeno: ele não perdeu uma premiação, perdeu o caderno. É um acontecimento fundamentalmente existencial. Não há *Neugier*, não há avidez e consumo de novidade¹⁰. E como isso poderia ter lugar quando se está “ocupado” em admirar-se de que aqui e agora trilhões de moléculas se movem, sempre novas porque sempre em movimento? “Não queremos, porém, ir a lugar nenhum. Queremos ao menos uma vez chegar no lugar em que já estamos” (Heidegger, 2003, p. 8). Eis a antecipação do singelo ao esquecimento do ser, sua força para apropriar-se de um atento estar-no-mundo.

8 TONS SOBRE TOM

Embora as análises de Heidegger às tonalidades afetivas (como tédio e angústia) nelas se concentre de forma isolada, pura, é certo que tonalidades afetivas podem tingir-se mutuamente¹¹. Ao longo do filme de Jarmusch, o singelo se modula, tingido em tons de melancolia, humor, ironia... É um fluxo de humores, um movimento vivo do espírito.

A atmosfera monótona dá o que pensar. Por um lado, ela propicia o que, no filme, é o poético – como uma estratégia estética para fazer aparecer como belo algo que só pode surgir na monotonia. E não como beleza que apenas cultua a melancolia. É o belo no que se repete, e também no novo que surge em meio à repetição; um novo que é sempre imprevisto, mas nunca inteiramente imprevisto. Como os *cupcakes* e os vestidos de Laura.

Por outro lado, porém, a atmosfera monótona insinua o tédio como possibilidade; como no caso da montagem em que Paterson aparece dirigindo em câmera lenta em contraste ao relógio em câmera rápida. O tédio também é sugerido em conversa entre Paterson e Doc (Barry Shabaka Henley): “Como vai a vida?”, pergunta Doc. “Não tenho do que reclamar, e você?”. “Você sabe, a mesma coisa de sempre”. O tédio se torna iminente quando Paterson, após olhar a cerveja em seu copo, volta-se para o entorno e observa as pessoas no bar uma a uma, em tomadas que parecem propositalmente mostrar um fastio, um marasmo sem sentido. Dependendo de como se olha, a cena beira a angústia. Sugere-se, ainda, a rotina muitas vezes maçante dos passageiros do ônibus, em sua maioria trabalhadores. O peso do mundo se mostra na trilha sonora melancólica, às vezes algo sinistra, no estranhamento de cenas evanescentes passando pela janela, cenários abandonados. A hostilidade do mundo é

¹⁰ “Part of me wanted to have an antidote to things that are overly dramatic, and the conflict of people and couples and ‘action’” (Jarmusch, 2016).

¹¹ Sobre a fluidez das tonalidades afetivas (que não lhes retira a consistência), ver HEIDEGGER, 2003, p. 82. A questão merece desdobramentos futuros, também para apreciar a integração das tonalidades afetivas no corpo da obra heideggeriana.

sugerida no possível rapto do cachorro e quando Paterson se preocupa em fazer companhia à menina que espera a mãe.

Sobre a angústia da falta de sentido, Everett, inconformado com o amor não correspondido por Marie (Chasten Harmon), diz, vencido, após um rompante: “Sem amor, que razão há aí para qualquer coisa?” O amor condensa o caráter projetivo do sentido, mostrando que todos os fenômenos apreciados poeticamente nessa tonalidade afetiva singela não estão simplesmente dados no mundo. Tal apreciação é da ordem da relação do ser-aí com seu aí. *Cupcakes*, padrões em preto e branco, ameixas, caixas de fósforo, todos os poemas escritos sobre a beleza e a sublimidade do que há de mais sutil não têm sentido “em si”. Justamente: tudo isso está na constante iminência e risco de ganhar-se ou perder-se.

Isso revela, por um lado, por que a superfície perceptual não basta: o singelo é uma *Stimmung* de amor. Amor, é claro, que também pode realizar-se como amor à superfície perceptual. Ao mesmo tempo, isso mostra o quanto a afinação ao singelo não é nada como um desvio de tédio e angústia; ao contrário, talvez ela só seja possível a quem já se expôs a tédio e angústia e se sabe na possibilidade de experimentá-los. É possível que singeleza advenha precisamente de uma abertura a caminhos autênticos propiciada por tonalidades afetivas como essas, e que sua força resida justamente em não se desviar do que *pode* ser tedioso e angustiante, mas relacionar-se com isso de uma forma originária.

Há, por fim, o humor irônico. Este é declarado, por exemplo, quando se graceja com o fato de o nome de Paterson, “o motorista de ônibus”, coincidir com o da cidade: “Isso é meio louco, não?”, diz Marie, no bar, e ambos riem. Há um humor sutil sobre a obsessão estética de Laura, como quando Paterson checa a barra de sua roupa ao notar que os tecidos dobrados sobre o sofá estão com tinta ainda fresca, ou quando vemos que até a coleira do cachorro e um sanduíche na lancheira de Paterson estão marcados pelo estilo preto e branco. Há a relação conflituosa entre Paterson e Marvin, a forma como se olham, a descoberta de que é Marvin quem verga a caixa de correio todo fim de tarde antes de Paterson chegar. O filme brinca, ainda, com a expectativa de que “algo aconteça”: quando o ônibus quebra e as pessoas dizem que ele poderia virar “uma grande bola de fogo”, à noite no bar Doc refere-se a essa possibilidade em tom irônico, zombeteiro, e ele e Paterson riem copiosamente. Também o senso de humor com que o poético é interrompido – como a lista de mazelas de Donny ao olhar sereno e paciente escuta de Paterson – evidencia um modo de singeleza na relação com o cotidiano, assim como a capacidade de Paterson de se divertir secretamente com as conversas inusitadas dos passageiros. Um senso de humor também permeia a dinâmica de continuidade entre o corriqueiro e o elevado de que tratamos anteriormente, aludindo a imagens que remetem a uma certa elevação mas associando-as ao que é tido por comum – no caso, o próprio casal que leva uma vida modesta e anônima na cidade de Paterson: assim, Laura narra um sonho no qual eles estavam na antiga Pérsia e Paterson montava um elefante dourado; ou comenta ter descoberto que a musa de um grande poeta, Petrarca, também se chamava Laura. Esse humor sutil que joga com a elevação dentro do cotidiano traz ao filme uma nota especial de singeleza.

9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos termos da analítica existencial, poderíamos dizer que Paterson assume seu ser-aí pelo poético, recai na cotidianidade pelo poético, e sua escolha de si – seu ganhar-se ou perder-se – acontece na relação com o cotidiano, na forma de uma escolha poética pelo singelo, que é uma escolha singela pelo poético. Não há como separar, aqui, poético e singelo. Nesse modo de sintonizar (*stimmen*) com o mundo, ou tingi-lo, o poético já é singelo e singelo já é poético. O poético é percebido e buscado na medida em que está presente na dimensão cotidiana, em sua simplicidade e finitude.

Esse modo de relacionar-se com a existência desdobra-se na atenção estética ao pequeno e mínimo (por vezes, até ao infinitesimal); na maneira como a repetição é apreciada como gesto estético e também como cuidado cotidiano, dedicação continuada ao mesmo; no olhar a repetição pelo ângulo das pequenas variações, deixando-se admirar e surpreender por alterações sutis – sutileza que também define um senso de cuidado: a delicadeza no preparo de variações ou o puro saber apreciá-las. O cuidado que assim nasce é atento, autêntico e nada tem de autoevidente. Laura o manifesta com uma estética expressiva, decorando *cupcakes*, arrumando minuciosamente a lancheira de Paterson e dedicando-se à pintura. Paterson o manifesta em gentilezas como cobrir o corpo da amada pela manhã, levar Marvin para passear e transfigurando cuidadosamente em poema experiências solitárias e compartilhadas.

É por isso que se pode falar em escolha existencial. A experiência do singelo não está simplesmente dada no cotidiano: depende de uma abertura capaz de, no seio dele próprio, espantar-se com o ser e consagrar-se ao poético. É isso que define que a poesia será encontrada nas pequenas coisas e aparecerá no cotidiano, misturando-se a ele. Quando Paterson leva Marvin a passear toda noite, apesar do possível fastio da obrigatoriedade, isso é incorporado ao gesto de cuidado de uma vida compartilhada com Laura e ao seu próprio estado de atenção à surpresa com o simples, que persiste, por exemplo, ao olhar a cerveja no copo e sentir-se feliz. O singelo é uma tonalidade afetiva, um modo de estar afinado, e é um modo de estar afinado que escolhe estar assim afinado, abraçando o constante redespertar dessa tonalidade afetiva e sustentando uma perseverante busca por corresponder a ela. Nesse sentido, o singelo não apenas se diferencia da mera autoevidência da lida cotidiana, como também lhe oferece o mais intenso contraponto.

Essa constância faz um habitar. Primeiramente, enquanto estado de abertura à singeleza tantas vezes sublime de pequenos eventos, sejam repletos ou até ausentes de significado, o que faz com que o protagonista sempre esteja onde está. Ele *habita* não apenas a ambiência de sua casa, mas também ao tomar a cada manhã o volante do ônibus com aguçado olhar poético. Tudo começa com um despertar repetitivo, o gesto de olhar o relógio, admirar Laura, pegar o uniforme sobre a cadeira, seguindo uma mesma sequência de ações. No transcorrer do filme, percebe-se que esta forma repetitiva pode ser interpretada como a estruturação de um poema: “a quebra dos dias como estrofes, os versos fluindo livremente” (Kelsey in Jarmusch, 2016). Desde o despertar – que seria a primeira manifestação diária daquele caráter historial do ser-aí

que Heidegger compreende como ontologicamente primeiro, anterior ao historiográfico – revela-se essa escolha pelo poético, esse modo poético de olhar a existência em sua incontornável cotidianidade. Nesse gesto singelo de começo cotidiano, voltado ao mais próprio, singular, frágil e irremissível (como o ser-para-a-morte), os poemas de Paterson condensam uma narrativa primeiramente afirmada na própria existência e que – por isso mesmo – escapa a toda ânsia historiográfica.

Nesse sentido, quando Laura chama o caderno de Paterson de “*your secret notebook*”, aliado ao fato de ele ter um correspondente no caderno da jovem poeta – que é secreto de fato: um diário de menina com cadeado –, isso não é apenas um gracejo. Há algo de secreto nos poemas, um mistério de ser, vivido de modo irremissível, que se quer adensar e preservar.

Talvez, se nesta vida poeticamente vivida nem tudo é poético, se nem tudo é poético no mesmo sentido e nem tudo se tornará um poema, os poemas escritos por Paterson devolvem à vida uma medida: a dimensão que dá ao cotidiano mesmo um sentido não inscrito e não exaurido na pré-compreensão que obnubila seu dar-se originário. Talvez seja esta a principal consternação ante o caderno desfeito por Marvin no sábado à noite: a perda instantânea dessa medida. Próximo ao fim, no domingo antes de outra semana iniciar, Paterson encontra por acaso, no local de sempre em frente às Cataratas, um misterioso turista japonês. Este, também poeta, e como um adivinho – pois Paterson não lhe diz ser poeta e muito menos que seu caderno fora destruído –, presenteia-lhe com um simples e elegante caderno novo. Com este evento ao qual o diretor parece ter atribuído uma bem-humorada falta de sentido (que se nota na improvável coincidência do encontro e nos eventuais “a-há” ditos pelo visitante da cidade), abre-se a renovada possibilidade de um registro historial que se volta para o mais puro e original singelo.

193



Fonte: youtube.com

REFERÊNCIAS

HEIDEGGER, M. *A caminho da linguagem*. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro/ São Paulo: Vozes/ Editora Universitária São Francisco, 2003.

HEIDEGGER, M. *Ensaio e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Vogel e Marcia Sa Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro/ São Paulo: Vozes/ Editora Universitária São Francisco, 2012.

HEIDEGGER, M. *Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão*. Tradução: Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2003.

HEIDEGGER, M. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1953.

JARMUSCH, J. *Interview: Jim Jarmusch on 'Paterson' and Poetry*. Entrevista concedida a Tribeca Shortlist, Ed. Courtney Dawson. Medium. 17 jan. 2017a. Acessível em: <https://medium.com/outtake/interview-jim-jarmusch-on-paterson-and-poetry-bd8e42bcd6b6>. Acesso: 16 jul. 2025.

JARMUSCH, J. *Jim Jarmusch's Poetic Verse*. Entrevista concedida a Colleen Kelsey. Interview Magazine. 19 dez. 2016. Acessível em: <https://www.interviewmagazine.com/film/jim-jarmusch-paterson>. Acesso: 17 ag. 2025.

JARMUSCH, J. *Jim Jarmusch On Iggy Pop, Hip-Hop And Finding Poetry In Mundane Things*. Entrevista concedida a Terry Gross. Yellowstone Public Radio. 31 jan. 2017b. Disponível em: <https://www.ypradio.org/2017-01-31/jim-jarmusch-on-iggy-pop-hip-hop-and-finding-poetry-in-mundane-things>. Acesso: 10 ag. 2025.

MOOSBURGER, L. B. O singelo como tonalidade afetiva: uma aproximação entre Heidegger e Miyazaki. In: *Cineontologia: entre Heidegger e a sétima arte*. (Orgs.) Katieli Pereira, Francisco Wiederwild, Roberto S. Kahlmeyer-Mertens. Rio de Janeiro: IFEN, 2025, p. 13-50.

PATERSON. Direção: Jim Jarmusch. Produção: Joshua Astrachan e Carter Logan. Estados Unidos: Amazon Studios, K5 International, 2016.

WILLIAMS, W. C. *Poemas*. Tradução e introdução: José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

Submetido: 29 de agosto de 2025

Aceito: 15 de outubro de 2025