

A vida cotidiana em *Paterson* e as categorias fenomenológicas do pensamento

Marcos Paulo da Silva¹ e Victor Hugo Sanches Pereira²

Resumo

O artigo volta-se à análise do longa-metragem *Paterson* (2016), do diretor norte-americano Jim Jarmusch, obra que apresenta como principal referência os eventos que sucedem a vida cotidiana. A trama do romance acontece em um cenário urbano, sob o protagonismo de um tranquilo motorista de ônibus que descreve os acontecimentos do seu dia a dia em abstrações poéticas. O trabalho propõe-se a uma reflexão sobre os impactos que provém da organização da vida cotidiana ordenada pelo tempo da produção linear. A vida cotidiana pode ser compreendida a partir de um cenário progressivo de fenômenos mediados por acontecimentos ordinários e regulares (instância temporal), que respaldam — e encontram respaldo — no senso comum como forma de conhecimento (instância da produção de significados). A partir de análise de sequências do filme, o artigo indica uma reflexão sobre a constituição da vida cotidiana em interface com as categorias do pensamento fenomenológico oriundas da filosofia peirceana. Compreende-se, em sintonia com Cañizal (2001), que as formas de expressão poética mobilizadas pelo longa-metragem endereçam a uma ruptura do conhecimento padronizado, sublinhando a *poiésis* como categoria metafísica que expande os aspectos de representação da realidade.

Palavras-chave

Comunicação; Análise Fílmica; Vida Cotidiana; Fenomenologia; Senso Comum.

¹Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS).

E-mail: silva_mp@uol.com.br.

²Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS).

E-mail: victorhugosanches9@gmail.com.

Everyday life in *Paterson* and phenomenological categories of thoughts

Marcos Paulo da Silva¹ e Victor Hugo Sanches Pereira²

Abstract

The article intends to analyze the movie *Paterson* (2016), by American director Jim Jarmusch, a movie that presents as main reference the events that follow everyday life. The novel plot takes place in an urban setting under the guise of a quiet bus driver describing the events of his daily life in poetic abstractions. This paper proposes a reflection on the impacts that come from the organization of daily life ordered by the time of linear production. Everyday life can be understood from a progressive scenario of phenomena mediated by ordinary and regular events (temporal instance), which support — and find support — in common sense as a form of knowledge (instance of the production of meanings). From the analysis of sequence the film, the article proposes a reflection on the constitution of daily life in interface with the categories of phenomenological thought originating from Peirce philosophy. It can be understood, in line with Cañizal (2001), that the poetic expression forms mobilized by the movie address a rupture in standardized knowledge, underlining *poiésis* as a metaphysical category that expands the aspects of representation of reality.

Keywords

Communication; Film Analysis; Everyday Life; Phenomenology; Common Sense.

¹Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS).

E-mail: silva_mp@uol.com.br.

²Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS).

E-mail: victorhugosanches9@gmail.com.

Para situar o debate

O artigo propõe uma análise da interface entre a concepção de vida cotidiana e as categorias fenomenológicas do pensamento peirceano a partir do longa-metragem *Paterson* (2016), dirigido pelo cineasta norte-americano Jim Jarmusch. Indicado à Palma de Ouro no Festival de Cannes em 2016 e lançado no Brasil em 2017, o filme possui duração de uma hora e cinquenta e dois minutos e enquadra-se nos gêneros romance e comédia. O roteiro apresenta como protagonista um pacato motorista de ônibus (Adam Driver) da cidade de Paterson, localizada no estado de Nova Jersey, nos Estados Unidos. A narrativa mostra a rotina de trabalho do personagem e os fatos ordinários que envolvem as relações de seu cotidiano durante um período ficcional de sete dias. O protagonista também recebe o nome de Paterson, o que permite associar, metaforicamente, a personalidade do mesmo (calma e pacata) como uma representação das situações que envolvem o cotidiano da cidade. Toda a narrativa se desenvolve em torno das rotinas: familiar (o dia a dia com a esposa e o cão de estimação); de trabalho (a regularidade do trajeto da linha de ônibus); do motorista, ressaltando suas banalidades, repetições e — ainda que sutilmente — formas de resistência aos ritos alienantes do dia-a-dia.

Os acontecimentos ordinários da rotina de Paterson inspiram poemas anotados pelo personagem em um pequeno caderno [1]. Mesmo que os eventos sigam uma estrutura-padrão na narrativa, as informações e fatos registrados pelo protagonista em seus versos denotam situações com sentidos dissonantes. O cotidiano mediado no filme por acontecimentos repetitivos, curiosamente, constitui o fator de inspiração que estimula o protagonista a produzir suas distintas reflexões poéticas, também influenciadas pelo poeta e conterrâneo William Carlos Williams (1883-1963), foco de inúmeras analogias ao largo da trama.

O longa-metragem faz provocações aos hábitos rotineiros que permeiam a vida cotidiana das pessoas da cidade e remetem a uma espécie de alienação — a perda de sentido — ligada a seus movimentos repetitivos. Nesse ínterim, embora a produção de Jim Jarmusch enquadre-se no escopo da ficção com enredo calcado em personagens imaginários e em uma narrativa descontínua, entende-se que a construção da trama de *Paterson* remete a uma “condição real” de mundo e as experiências interpretadas pelos personagens ao longo de uma semana encontram respaldo em contextos que representam situações e acontecimentos típicos da vida cotidiana e de suas instâncias constituintes, o que ressalta a pertinência do tema como objeto de análise.

O pensamento fenomenológico de Peirce: interfaces com a vida cotidiana

Conhecida como Ciência Geral dos Signos, a Semiótica do filósofo norte-

americano Charles Sanders Peirce (1839-1914) oferece elementos oportunos de análise a respeito das instâncias constitutivas da vida cotidiana ao considerar qualquer fenômeno cultural como um sistema provido de significação. Desse modo, todo elemento visual, sonoro, verbal, para além do campo linguístico — como a fala e a escrita — são englobados pela Semiótica de Peirce, que também se apoia em outras ciências, especialmente a Fenomenologia. Para o pensamento peirceano, a consciência, diante de qualquer fenômeno, produz signos baseados nas experiências e os estruturam em três categorias universais do pensamento: a Primeiridade, a Secundidade e a Terceiridade.

De acordo com Ibri (2015, p.25), “as três faculdades requeridas podem”, respectivamente, “ser resumidas como *ver*, *atentar para* e *generalizar*, despindo a observação de recursos especiais de cunho mediativo”. A Primeiridade é a categoria que carrega em si a ideia de primeiro, ou seja, literalmente sugere que sob ela não há “outro”. Segundo Peirce (CP 1.302), “a ideia de Primeiro é predominante nas ideias de novidade, vida, liberdade. Livre é aquilo que não tem outro atrás de si determinando suas ações” [2]. Essa primeira faculdade da mente pode ser caracterizada por uma “qualidade”, isto é, um tipo de sentimento que manifestado não permite discernir sobre o tempo e a consciência de alteridade. Em outros termos, a categoria representa:

Este estado de consciência de experienciar uma mera qualidade, como uma cor ou um som, caracteriza-se por ser uma experiência imediata em que não há, para essa mesma consciência, fluxo de tempo. [...] Ela é uma consciência que, por ser o que é sem referência a mais nada, está absolutamente no presente, na sua ruptura com passado e futuro (IBRI, 2015, p. 30).

A segunda faculdade da mente é aquela que sugere “atentar para”, ou seja, permite entender a existência de um outro. Trata-se do sentimento de dualidade na mente, dada por uma sensação motivada por algo externo (um segundo), que se associa (corresponde) a uma qualidade (um primeiro). A Secundidade é a categoria que descobre o objeto, que objetiva e, conseqüentemente, permite tomar consciência da existência do eu e também do outro. Portanto, a qualidade constitui-se parte de um fenômeno, uma vez que para a existência fenomenológica é necessária a materialização do outro — conjuntura que se mostra latente na vida cotidiana. Para Ibri (2015), o tensionamento binário de ideias permite um julgamento da consciência:

Assim é que no fenômeno surge a ideia de outro, de alter, de alteridade; com ela aparece a ideia de negação, a partir da ideia elementar de que as coisas não são o que queremos que sejam, nem, tampouco, são estatuídas pelas nossas concepções. A binaridade presente neste se opor a traz consigo a ideia de segundo em relação a, constituindo uma experiência direta, não mediatizada. Parece que algo reage contra nós, fazendo-nos experienciar uma dualidade bruta. (IBRI, 2015, p. 26).

Nota-se na Secundidade um mundo que reage ao confrontar determinadas

concepções de um indivíduo sobre algo imaginário, aparente ou possível. A partir dessa oposição binária de ideias, as relações são mediadas por estímulos e respostas (ação e reação) experienciadas pela consciência, que exerce força no elemento negativo do ser (alteridade). De acordo com Peirce (CP 1.324), o aspecto individual do Segundo transfigura-se para o ego sua negação, um não-ego. “Tornamo-nos conscientes do *eu* ao nos tornarmos conscientes do *não eu*” [3].

A Terceiridade, por seu turno, é a categoria da mente que, a partir das relações opositivas (ação e reação), provoca na consciência a ideia de um terceiro (mediador) entre o primeiro e o segundo. Conforme aponta Ibri (2015, p.35), “a experiência de mediar entre duas coisas traduz-se numa experiência de síntese, numa consciência sintetizadora”. Portanto, o terceiro interpõe, entre o primeiro e o segundo, ideias gerais que os representam. As representações ocorrem entre as qualidades de consciência (“o que pode ser”) e os fatos experienciados (“o que é”), resultando na síntese de um “o que deve ser”. A Terceiridade, naturalmente, estimula a mente a produzir generalizações que condicionam os processos de aprendizagem, bem como a percepção dos fluxos de tempo. O aprendizado será relativo ao tempo, que envolve as relações e a mediação de um pensamento que permite à consciência comparar e concluir.

O arcabouço teórico-conceitual de Peirce, portanto, possibilita reconhecer a existência de uma realidade concreta (Secundidade) e de uma realidade abstrata das coisas (Primeiridade e Terceiridade), manifestadas no campo eidético. Tal conceituação se mostra pertinente para uma reflexão sobre os processos de aprendizagem e resistência existentes nas experiências da vida diária. Nessa perspectiva, os processos repetitivos do cotidiano não impõem para as experiências ordinárias, no que tange, especialmente, o senso comum — como instância de produção de significados da vida cotidiana — uma simples linearidade desprovida de complexidade.

Finalmente, deve-se sublinhar que a filosofia de Peirce divide-se em três áreas de conhecimento: a Fenomenologia, as Ciências Normativas e a Metafísica. De acordo com Peirce (CP 1.284), a Fenomenologia é entendida como a ciência dos fenômenos (*faneron*), isto é, “o total coletivo de tudo aquilo que está de qualquer modo presente na mente, sem qualquer consideração se isso corresponde a qualquer coisa real ou não” [4]. É responsável por investigar e classificar a manifestação dos fenômenos a partir dos processos mentais que constituem uma significação abstrata, reflexiva ou intelectual para o indivíduo, a partir das experiências universais (diárias) de mundo. A Semiótica, por sua vez, consiste na disciplina que estuda os fenômenos já dotados de sentido (signos) e os processos que fundamentam essa significação simbólica. Ou seja, busca compreender, potencialmente, as aparências (qualidades da realidade) experienciadas pelos indivíduos na vida cotidiana. Tratam-se de aspectos gerais que permeiam tais relações, em efeito, motivadas por qualquer experiência interior ou exterior. Portanto, uma lembrança, um sonho, um pensamento qualquer ou

todo o mundo exterior são considerados fenômenos. A Fenomenologia, assim, não se fundamenta em observações excepcionais, mas em todas as manifestações que envolvem as experiências cotidianas das pessoas.

Ademais, não busca ser uma ciência que investiga a realidade, mas aponta para ela no aspecto das aparências, ou seja, dos fenômenos que representam signos. Nesse escopo, Pierce compreende que as categorias da mente são:

Primeira, sentimento, a consciência que pode ser incluída com um instante de tempo, consciência passiva de qualidade, sem reconhecimento ou análise; segunda, consciência de interrupção no campo da consciência, sentido de resistência, de um fato externo, de alguma outra coisa; terceira, consciência sintética, ligação com o tempo, sentido de aprendizagem, pensamento. (PEIRCE, CP 1.377) [5].

Dessa forma, considerando a perspectiva fenomenológica, a consciência desenvolve sentido por meio das experiências que constituem a vida cotidiana — foco da discussão adiante.

A vida cotidiana e suas instâncias constitutivas

A vida cotidiana pode ser compreendida a partir de um cenário progressivo de fenômenos mediados por acontecimentos ordinários e regulares (instância temporal) que respaldam — e encontram respaldo — no senso comum como forma de conhecimento (instância da produção de significados). Nesse contexto, a concepção de tempo no interior dos processos constitutivos da vida cotidiana vincula-se a um processo histórico mais amplo de solapamento de uma temporalidade densa e multifacetada oriunda das culturas populares pelas rotinas produtivas do modo de acumulação capitalista.

Para Martin-Barbero (2003), a cultura popular e a cultura massiva são delimitadas por um longo processo histórico de enculturação condicionado pela hegemonia e pela constituição das classes dominantes. Essas mudanças sociais, por conseguinte, são reflexos dos tensionamentos de forças políticas, econômicas e culturais que ganham corpo desde o século XVI. A emergência do Estado-Nação, do capitalismo industrial (considerando séculos de maturação do mercantilismo) e das políticas econômicas do Estado moderno, ao lado da disseminação do cristianismo pós-Reforma Protestante, remetem à introdução na sociedade da valorização de uma unidade monetária (o dinheiro), bem como de outras unidades de sentido para a ideia de cultura popular: a valorização de idiomas hegemônicos (frente aos dialetos populares), da religião centralizada (frente às múltiplas práticas religiosas populares) e do ensino disciplinador (frente às formas populares do saber), entre outros.

Por seu turno, a cultura massiva emerge historicamente da lógica do capitalismo industrial, que coloca como cerne das organizações sociais a produção e, principalmente, a reprodução de novos hábitos. A noção do tempo cíclico —

das festas, dos cultivos, dos astros —, responsável por sinalizar a organização das práticas e hábitos no âmbito do popular, passa, nessa conjectura, por um processo de desvalorização e destituição de sentido, sendo ressignificada pela lógica do tempo linear dos meios produtivos. Para Martín-Barbero (2003), o surgimento do relógio colabora com essa conjuntura ao unificar os tempos e impor um novo sentido de temporalidade calcado na acumulação:

Do tempo do mercador ao do capitalismo industrial se conserva a primazia alcançada pelo tempo-medida e pelo tempo-valor em face do tempo-vivido, mas se produz uma mudança profunda: o tempo valorizado, ou melhor, a fonte de valor, já não é o da circulação do dinheiro e das mercadorias, mas o da produção, o do trabalho enquanto tempo irreversível e homogêneo. [...] Abstrato, o tempo da produção desvaloriza socialmente os tempos dos sujeitos — individuais ou coletivos — e institui um tempo único e homogêneo — o dos objetos — fragmentável mecanicamente, tempo puro. E irreversível, pois se produz como “tempo geral da sociedade” e da história cujo “segredo” está na dinâmica da acumulação indefinida e cuja razão suprime toda alteridade ou a torna anacrônica. (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 137-138).

No interior dessa linha de raciocínio e a despeito da distinção metodológica apresentada por Agnes Heller (1972) sobre a vida cotidiana e seus eixos constitutivos (trabalho, vida privada, descanso, lazer e atividade social), compreende-se a emergência histórica do conceito notadamente no desenvolvimento capitalista e em seus consequentes modos discrepantes de organização da atividade produtiva. Argumenta Souza Martins (2010):

Justamente quando, com o desenvolvimento do capitalismo, a finalidade do trabalho passa a ser o próprio trabalho, tenha sentido ou não, e o trabalhador se põe numa relação de divórcio e alteridade com sua obra, que se acumula sem destino, na acumulação pela acumulação, é que o trabalho sem sentido dá origem à vida cotidiana. (SOUZA MARTINS, 2010, p.126).

A ideia de alienação é ressignificada e desponta, assim, como uma espécie de “mal-estar da vida cotidiana e do mundo moderno”, uma vez que, conforme chama atenção Souza Martins (2010, p.74-75), no pensamento modernizante a consciência social do homem cotidiano se empobrece como imaginação (instância “criadora e revolucionária”) e se enrijece como imaginário. Reconhece-se, nesse contexto, que a lógica de produção e a linearidade temporal edificam sobre a vida cotidiana uma maneira pragmática de agir e reagir, culminando na concatenação de acontecimentos rotineiros que se mostram progressivamente esvaziados de compreensão — embora a chave emancipatória da suspensão crítica do cotidiano resida exatamente em tal falta de sentido, como denotam no filme os poemas manuscritos de Paterson.

Os dias e as horas da vida cotidiana, idealizada pelos afazeres cartesianos de uma sociedade devotada à lógica da produção, são responsáveis pela constituição do

homem comum moderno, individualizado e individualizante, dotado de novas formas de conhecimento e de apreensão da realidade calcadas em sentidos, socialmente partilhados (o senso comum) que são inscritos no cotidiano. De acordo com Souza Martins (2010, p. 52), este senso comum é desqualificado na perspectiva erudita por ser “banal, destituído de verdade, fonte de equívocos e distorções”. Posto isso, são nas categorias fenomenológicas de apreensão da realidade materializadas na vida cotidiana e no senso comum que a análise se volta agora para uma leitura do longa-metragem *Paterson*.

A vida cotidiana em *Paterson*: uma análise sobre as categorias fenomenológicas

Incensado pela crítica especializada por seu teor poético e, ao mesmo passo, provocativo (DARGIS, 2016), *Paterson* constitui uma narrativa cinematográfica que coloca em primeiro plano uma série de eventos que remetem à concepção de vida cotidiana. A trama se passa em um cenário urbano, que representa alguns contextos da cidade de Paterson, fundada em 1843 no estado de Nova Jersey, nos Estados Unidos. Embora não explicita as dimensões populacionais da localidade — que, de acordo com o censo estadunidense, possui cerca de 150 mil habitantes, sendo o terceiro município mais populoso do estado —, o longa-metragem apresenta cenas que representam a vida ordinária de uma cidade essencialmente interiorana.

Paterson é também o nome do protagonista, um motorista de ônibus do transporte público local, que possui personalidade pacata, demonstrando equilíbrio e uma incômoda passividade ao lidar com suas situações cotidianas [6]. A narrativa intercala uma abordagem cinematográfica em terceira pessoa — fio condutor da trama — e extratos de narração em primeira pessoa a partir de versos de poesia construídos pelo personagem a respeito dos acontecimentos ordinários de sua vida. Além do protagonista, o roteiro do filme conta com a participação de outros seis personagens com relativo destaque na trama: Laura (Golshifte Farahani), esposa de Paterson; Donny (Rizwan Manji), colega de trabalho; Doc (Barry Shabaka Henley), amigo; Marie (Chasten Harmon) e Everett (William Jackson Harper), conhecidos; e Marvin, o cachorro de estimação.

De modo geral, todos os personagens que aparecem na trama permitem uma série de interpretações sobre aspectos complexos que instituem a vida cotidiana. Laura, por exemplo, institui-se como uma representação metafórica do “pensamento modernizante” (SOUZA MARTINS, 2010) de perda de sentido da consciência social. A personagem mostra-se excessivamente condicionada por “padrões”, uma dependência que, essencialmente, se manifesta pelo comportamento compulsivo de produzir e reproduzir formas geométricas — sempre nas cores branca e preta — em quase todas as situações de vida. De maneira poética, a atitude da personagem representa uma

perspectiva da linearidade cotidiana — enquanto instância de sentido de vida, onde as coisas adquirem valor e profusão sem um determinado critério ou propriamente uma necessidade. Ademais, Laura expressa ideias inautênticas e anseios vagos motivados por estímulos superficiais, explícitos ora pela “ambição” em ter uma fábrica de *cupcakes*; ora pelo “anseio” em ser uma cantora da música *country* (DARGIS, 2016).

No filme, é evidente a inspiração sobre o poeta estadunidense William Carlos Williams, especialmente sobre sua obra também intitulada “*Paterson* – (1946–1958)”, que originalmente é composta por cinco volumes e traz uma escrita de estilo documental na qual é possível perceber as semelhanças entre a mente do homem moderno e a cidade. Assim, pode-se notar a “presença” de Williams em vários fragmentos ao longo da narrativa, referências diretas e indiretas; desde a aparição de livros, nomes, diálogos entre os personagens e, até mesmo, citações de alguns de seus versos. Para tanto, nota-se que a “essência” de Williams é relacionada principalmente ao perfil do protagonista; especialmente nos momentos de reflexão poética, onde é patente a semelhança da linguagem ao descrever “visualmente” as peculiaridades de um mundo fugaz, diminuto e demasiadamente interessante.

Ao longo da trama, as interações do protagonista com os outros personagens ocorrem de maneira premeditada, ordenadas pelas condições e horários da datação que a narrativa sugere nas cenas — principalmente pela unidade de tempo progressivo que é situado ao espectador pelos “dias” da semana. Paterson, por exemplo, acorda todas as manhãs e antes de se levantar para o café estabelece um breve diálogo com sua esposa Laura, que comenta sobre os sonhos que teve. No ambiente de trabalho, logo na abertura do expediente, o personagem cumprimenta com poucas palavras seu colega Donny antes de deixar a garagem e seguir com o ônibus para as ruas. O intervalo do almoço mostra-se o momento dedicado pelo protagonista à redação de seus versos em um pequeno caderno. Ao fim do dia, Paterson retorna para sua casa e desenvolve um diálogo mais humorado com sua esposa. Após o jantar, o personagem leva seu cachorro para caminhar, trajeto que segue diuturnamente até o bar de seu amigo Doc. O dia do protagonista chega ao desfecho regularmente após conversas sobre músicos locais, celebridades do mundo e acontecimentos ordinários — metaforicamente representados como uma partida de xadrez —, enquanto degusta uma cerveja no balcão do respectivo estabelecimento.

As ações e interações de Paterson com os outros personagens evidenciam os efeitos das relações sociais de senso comum e da lógica rotineira do tempo da produção instituída na vida cotidiana. O motorista acorda todos os dias por volta das 6h15 da manhã, momento no qual, instintivamente, o introduz na temporalidade linear do dia a dia ao colocar seu relógio de pulso. É o único horário explícito durante a narrativa e o personagem galga os degraus de sua rotina até encerrar o expediente, período em que — ao lado dos esporádicos momentos nos quais se coloca a redigir versos — encontra situações explícitas de lazer. Nesse ínterim, a narrativa fílmica denota que

o protagonista, em momentos de reflexões poéticas (estimuladas por acontecimentos rotineiros), encontra alternativas que rompem a redoma da vida cotidiana, atingindo, pela produção de significados calcada no senso comum, uma espécie de suspensão frente aos acontecimentos repetitivos do dia-a-dia.

Trata-se, portanto, de uma leitura sociológica do senso comum como instância emancipadora do homem ordinário frente às contradições e à falta de sentido da vida de todo dia. Para Souza Martins (2010):

No refúgio da vida cotidiana o homem descobre a eficácia política (e histórica) de sua aparente solidão, impõe, também, o reconhecimento de que o senso comum não é apenas instrumento das repetições e dos processos que imobilizam a vida de cada um e de todos. (SOUZA MARTINS, 2010, p. 52).

O senso comum permite ao indivíduo, dessa maneira, obter concepções variáveis e interpretações potencialmente emancipadoras de situações da vida cotidiana. Numa interface com as ideias de Peirce, o conceito também se insere como chave-explicativa para as experiências abstratas, cognitivas e imaginárias presentes nas categorias do pensamento fenomenológico.

Semelhantemente à noção de senso comum, o aspecto temporal apresentado pelo filme mostra-se essencial para as reflexões a respeito da concepção de vida cotidiana. Mesmo que a produção corresponda ao gênero ficcional do cinema, as escolhas de Jim Jarmusch dialogam com a realidade do cotidiano da localidade em tela, pois representam um ordenamento regular no fluxo linear de tempo materializado no dia a dia de Paterson (da cidade e do personagem). O roteiro, que totaliza uma narrativa com duração de 112 minutos, compõe-se de sequências fílmicas descontínuas que se intercalam em um período temporal fictício de sete dias. Desse modo, a narrativa obedece a uma sequência, ao mesmo passo, linear e circular, na qual o início e o fim são demarcados por uma manhã de segunda-feira.

As sequências que representam — de forma relacional — os dias da semana também denotam um determinado critério temporal latente às intenções do cineasta. Na trama, a duração de cada dia equivale à média de 16 minutos — estética provocativa do diretor que, em efeito, permite ao espectador identificar simbolicamente a concepção de tempo físico (equivalente a 24 horas diárias) na estrutura narrativa do filme. Faz-se possível, assim, estabelecer um padrão de tempo, onde o aspecto da regularidade nas representações das sequências “diárias” permite que o espectador tenha uma experiência essencialmente similar ao ordenamento da vida cotidiana. Com o intuito de acentuar a ideia de quantificação do tempo na estrutura da narrativa, considera-se pertinente a constatação dos dados que representam a duração de cada dia no longa-metragem.

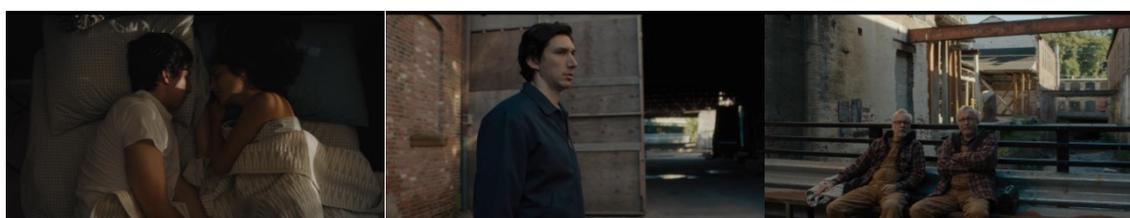
Tabela 1 - Indicação do tempo de duração de cada parte do dia representado no filme.

Tempo das sequências filmicas							
Dia	Segunda	Terça	Quarta	Quinta	Sexta	Sábado	Domingo
Duração	14:29S	19:18S	11:37S	22:14S	17:22S	12:48S	15:27S
Início	1:09S	15:38S	34:56S	45:53S	1:07:27S	1:24:09S	1:36:57S
Fim	15:38S	34:56S	45:53S	1:07:27S	1:24:09S	1:36:57S	1:51:44S

Fonte: Elaborada pelos autores (2021)

Do ponto de vista das categorias fenomenológicas do pensamento, o desenvolvimento das sequências ao longo do filme oferece novas chaves de leitura. As ocorrências iniciais da trama, que narram a manhã de uma segunda-feira, por exemplo, apresentam um diálogo entre Paterson e sua esposa. Deitada na cama e ainda sonolenta, Laura comenta o sonho que teve: *“Tivemos dois filhos velhos. Gêmeos. Se tivéssemos filhos, gostaria que eles fossem gêmeos?”*. Paterson, também sonolento responde: *“Sim. Gêmeos...”*. Naquela manhã, durante o trajeto para o trabalho, o protagonista realiza reflexões poéticas a respeito de fatos que envolvem seu cotidiano quando se depara com dois senhores “gêmeos” sentados em um banco: uma quebra na rotina em face do diálogo matinal com a esposa.

Figura 1 - Frames das sequências escolhidas do filme para ilustrar a análise.



Fonte: Longa-metragem *Paterson* – Eurovideo (2016)

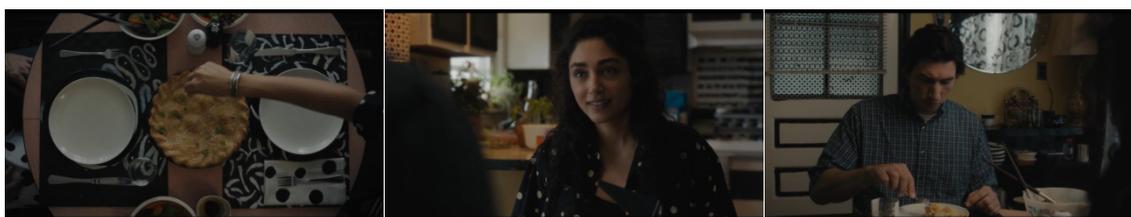
A narrativa que envolve a sequência desperta no protagonista características das faculdades fenomenológicas da mente. *A priori*, as “qualidades primeiras” são manifestadas quando Paterson se depara com os “gêmeos velhos” e apresenta a sensação de surpresa, unicidade, algo novo. Posteriormente, verifica-se a Secundidade, que permite ao protagonista tomar consciência daquela sensação, quando compreende a existência do outro na realidade. A partir disso, pela ótica do personagem, faz-se possível perceber ao longo da narrativa a transmutação daquele acontecimento singular em uma ideia de Terceiridade. Durante a rotina de trabalho representada nas cenas seguintes, o motorista se depara em outras quatro ocasiões com “gêmeos” e, diante das circunstâncias, denota uma dinâmica de generalização

de sentido sobre o “acontecimento primeiro”. Consta-se, então, uma vez mais, uma reflexão singular do personagem que o leva a um potencial movimento de suspensão da vida cotidiana.

Na sequência da trama, outras situações, aparentemente ordinárias, também provocam efeitos de ruptura no cotidiano de Paterson — o que remete, hipoteticamente, a estímulos na mente do personagem em processos de generalização e aprendizagem. Tais fenômenos se reordenam diuturnamente na narrativa, a exemplo da cena em que Paterson ao visualizar (Primeiridade) dois retratos exóticos de um cão pintado na parede de sua casa, em seguida, observa Marvin, o cachorro de estimação, sentado sob o sofá (Secundidade), direcionando a uma terceira relação a partir dessa representação na consciência: a aptidão pouco convencional da esposa para as artes (Terceiridade).

A análise do filme permite compreender que a noção de tempo e as experiências que estimulam as ideias gerais nas sequências da narrativa fílmica (generalização/aprendizagem), necessariamente, não ocorrem de maneira ordenada. Um novo caso ilustrativo lança luz à reflexão: a sequência que narra o jantar do casal na noite de quarta-feira. Laura coloca sobre a mesa uma torta (Secundidade) e logo é indagada por Paterson: “*Temos torta para o jantar?*”. Laura responde: “*Sim, mas uma torta-jantar*”. A expectativa do protagonista sobre a refeição, até então generalizada por um conhecimento gastronômico prévio (Terceiridade), é colocada em xeque. Laura questiona: “*O que acha que há dentro?*”. Paterson, então inerte, busca na mente referências que possam substanciar sua resposta: possíveis recheios e sabores de torta. A cena é concluída com a revelação de Laura sobre o misterioso sabor — queijo cheddar e couve-de-bruxelas —, o que revela em Paterson o condicionamento para uma nova experiência qualitativa (Primeiridade).

Figura 2 - Frames das sequências escolhidas do filme para ilustrar a análise.



Fonte: Longa-metragem *Paterson* – Eurovideo (2016)

Com base no exposto, entende-se que a vida cotidiana, para além do campo eidético, possibilita processos de generalização/aprendizagem por meio de experiências concretas de suspensão da regularidade materializada no mundo externo — ou, em outros termos, por meio de experiências de ruptura aos eventos rotineiros que estimulam no indivíduo um reordenamento de ideias, tal como denotado na cena do jantar.

Outra sequência peculiar, nesse sentido, efetua-se na representação cinematográfica do último dia útil da semana no longa-metragem, a sexta-feira. Pela primeira vez, desde a sequência de segunda-feira, o protagonista acorda atrasado, sozinho na cama e, num ato quase constrangedor de surpresa, depara-se com Laura na cozinha confeitando *cupcakes* para comercialização, o que outrora nunca se havia efetivado. No mesmo dia, durante a rotina de trabalho, a trama revela outras vicissitudes que representam rupturas na vida cotidiana de Paterson: o ônibus que conduz apresenta problemas mecânicos e interrompe o funcionamento no meio do trajeto; sem utilizar e entender necessário qualquer equipamento tecnológico que permita comunicação móvel, o motorista obriga-se a solicitar o empréstimo de um telefone a uma passageira para contatar o resgate. Trata-se, portanto, de um dia substancialmente atípico na vida ordinária do protagonista, que endereça, num vértice analítico, às categorias fenomenológicas do pensamento de Pierce: a Primeiridade (as novidades), a Secundidade (o reconhecimento das alteridades) e a Terceiridade (as relações de generalização que o personagem extrai das ocorrências).

Figura 3 - Frames das sequências escolhidas do filme para ilustrar a análise.



Fonte: Longa-metragem *Paterson* – Eurovideo (2016)

Por consequência, a respectiva sequência fílmica permite uma interpretação semiótica de maior complexidade, substancialmente uma significação de uma eventual função poética da vida cotidiana. A sexta-feira de Paterson mostra fenômenos de resistência à rotinização já dotados de sentido (signos) na realidade. De acordo com Cañizal (2001), as formas de expressão poética evidenciam uma ruptura do conhecimento padronizado, considerando a existência de pressupostos invariáveis; uma categoria metafísica que expande os aspectos de representação da realidade, ou seja:

De fenômenos que alteram as formas expressivas e semânticas dos componentes de um sistema de signos qualquer. Os efeitos dessas transgressões se fazem sentir em unidades morfológicas ou sintáticas e, também, nos enunciados de uma frase ou de um relato. (CAÑIZAL, 2001, p.30).

A sequência final do filme (o domingo) torna ainda mais poética as possibilidades de suspensão, ou vice-versa, da vida cotidiana. Na cena, Paterson encontra-se desolado após Marvin, o cachorro, fazer em pedaços na noite anterior seu caderno de

poemas. Com a situação, o protagonista busca consolo em uma solitária caminhada até o seu lugar favorito da cidade, a “cachoeira” (a cascata do Rio Passaic, localizada em Paterson, que ambientou inúmeros poemas de William Carlos Williams). No local, Paterson é abordado por um desconhecido — um personagem de ascendência oriental não nominado no filme. Uma vez mais, no contexto da rotina de Paterson, a função poética estabelece uma ruptura ao inserir na narrativa um turista asiático no cotidiano da cidade interiorana.

O personagem desconhecido, não casualmente de origem asiática, indaga o protagonista enquanto retira de sua bolsa a obra *“Paterson”*, de Williams, escritor com destacadas influências orientais em seu estilo de escrita objetivo e marcado por imagens visuais: *“Conhece o grande poeta William Carlos Williams?”*, seguido da resposta de Paterson: *“Bem, conheço os poemas dele”*. O diálogo se reveste de complexidade quando a interlocução ganha um novo questionamento do turista: *“Você também é um poeta?”*; ao que sutilmente responde o protagonista: *“Não, sou motorista de ônibus, só um motorista de ônibus”*.

Na semiótica de Peirce, o signo não é, propriamente, o objeto e, sim, sua respectiva representação, “ele apenas está no lugar do objeto” (SANTAELLA, 1983, p.58). Nesse sentido, a forma como o personagem desconhecido — mas agora já dotado de alteridade (Secundidade) — encerra a conversa mostra-se substancial: *“Um motorista de ônibus em Paterson? Isso é muito poético, poderia ser um poema do William Carlos Williams”*. Segue-se, então, a cena na qual o personagem oriental presenteia Paterson com um novo caderno e o aconselha: *“Às vezes uma página vazia dá mais possibilidades”* — o que denota, em termos analíticos, que qualquer linha pode sugerir um poema da mesma maneira que os fenômenos que permeiam a vida de todos os dias não se mantêm restritos à lógica da temporalidade linear e da falta de sentido da repetitividade.

Depreende-se, assim, que o longa-metragem de Jim Jarmusch expressa, a partir de seus cenários e personagens, circunstâncias propícias da vida cotidiana e do senso comum que constituem fenômenos de aprendizagem tanto concretos quanto abstratos. Finalmente, embora se reconheça a característica da falta de sentido da vida cotidiana manifestada na repetição desordenada e irrefletida de acontecimentos tidos como corriqueiros e banais (SOUZA MARTINS, 2010), conclui-se que o filme *Paterson* é ávido ao sublinhar a instância do senso comum — não raramente relegada a um segundo plano pelo pensamento erudito — como categoria multifacetada de análise que permite a suspensão e o discernimento da regularidade cotidiana e a operacionalização no âmbito da teoria do conhecimento das complexas categorias fenomenológicas do pensamento.

Algumas Considerações Finais

A vida cotidiana materializa-se em um cenário progressivo de fenômenos que, mediados por acontecimentos ordinários e regulares, instituem no senso comum potencialidades de reordenamento dos significados, considerando as categorias do pensamento fenomenológico como análogas a essas dinâmicas de significação da vida. Por assim dizer, como pode-se depreender da análise de *Paterson*, a concepção de senso comum não deve ser restrita aos processos repetitivos (e aparentemente sem sentido) que constituem a esfera social da vida em coletividade. As condições (e contradições) do cotidiano, nesse horizonte, não colocam o indivíduo sobre uma estagnação intelectual, considerando que qualquer fenômeno cultural se manifesta na conjunção de sistemas (concretos ou abstratos) providos de múltiplos significados — o que permite movimentos emancipatórios de suspensão da regularidade cotidiana, novamente conforme denota, a partir da poética, a produção cinematográfica de Jim Jarmusch.

Nesse ínterim, de forma suficientemente interessante, as experiências ordinárias representadas nas sequências fílmicas de *Paterson* remetem a diferentes percepções sobre o mesmo contexto socialmente partilhado (o senso comum). No interior do arcabouço teórico conceitual peirceano, tais relações cotidianas podem ser compreendidas como processos binários de aprendizagem, situações que são interpretadas socialmente de maneira distinta e relativa. No caso da narrativa de Jim Jarmusch, o protagonista Paterson apresenta uma releitura crítica dos fatos que envolvem sua rotina (seu mundo) por meio de poemas que demonstram observações criativas (rupturas de sentido). Trata-se, por conseguinte, de uma forma emancipatória de manifestação das categorias do pensamento que medeiam os eventos repetitivos do senso comum e estimulam os indivíduos à compreensão da vida cotidiana a partir da existência de fenômenos — alguns concretos, outros abstratos — da realidade constituída.

Notas

[1] Os poemas redigidos pelo personagem — e que aparecem escritos na tela em sobreposição às cenas de fundo — são extraídos da obra do escritor estadunidense Ron Padgett, cujos versos provocam e tensionam as supostas banalidades do dia a dia.

[2] No original: “The idea of First is predominant in the ideas of freshness, life, freedom. The free is that which has not another behind it, determining its actions”. Por opção teórico-metodológica, vale-se nesta pesquisa da tradução em língua portuguesa da obra de Charles Sanders Peirce já validada academicamente pelos trabalhos de Ivo Assad Ibri.

[3] No original: “We become aware of ourself inbecoming aware of the not-self”.

[4] No original: “I mean the collective total of all that is in any way or in any sense present to the mind, quite regardless of whether it corresponds to any real thing or not”.

[5] No original: “First, feeling, the consciousness which can be included with an instant of time, passive consciousness of quality, without recognition or analysis; second, consciousness of an interruption into the field of consciousness, sense of resistance, of an external fact, of another something; third, synthetic consciousness, binding time together, sense of learning, thought”.

[6] O teor provocativo de Jim Jarmusch nas tensões entre a natureza ficcional da trama cinematográfica e o compasso da realidade mostra-se não casualmente presente na escolha do ator Adam Driver para interpretar um motorista ao mesmo passo em que recebe um nome figurativo em sintonia com a cidade onde o filme se passa.

Referências

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. Poética da Imagem. **Novos Olhares**, v.8, n.8, p. 29-34, 2001. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/download/51359/55426/63922>>. Acesso em: 1 abr. 2021.

UNITED STATES CENSUS BUREAU. **Censo Paterson 2000**. Disponível em: <<https://www.census.gov/main/www/cen2000.html>> Acesso em: 03 jul. 2018.

DARGIS, Manohla. Review: In Jim Jarmusch’s ‘Paterson,’ a meditative flow of words into poetry. **The New York Times**, Nova York, 27. dez. 2016. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2016/12/27/movies/paterson-review.html>>. Acesso em: 03 jul. 2018.

HELLER, Agnes. **O Cotidiano e a História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

IBRI, Ivo Assad. **Kósmos Noetós: A arquitetura metafísica de Charles S. Peirce**. São Paulo: Paulus, 2015.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

PATERSON. Direção: Jim Jarmusch. [S. l.]: Eurovideo, 2016. (112 min), son., color.

PEIRCE, Charles S. **The Collected Papers of Charles Sanders Peirce**. Vols. 1-6, Hartshorne and Weiss (eds.); vols. 7-8, Burks. (ed.) Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1931-58. [Referida como CP]

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SOUZA MARTINS, José de. **A sociabilidade do homem simples: cotidiano e história na modernidade anômala**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2010.