

## A Poesia da Luz de Clarissa Campolina

Denilson Lopes<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Professor Associado da Escola de Comunicação da UFRJ ([noslined@bighost.com.br](mailto:noslined@bighost.com.br)), pesquisador do CNPq e autor de *No coração do mundo: paisagens transculturais* (Rio de Janeiro, Rocco, 2012), *A delicadeza: estética, experiência e paisagens* (Brasília, Ed.UnB, 2005), *O homem que amava rapazes e outros ensaios* (Rio de Janeiro, Aeroplano, 2002) e *Nós os mortos: melancolia e neo-barroco* (Rio de Janeiro, 7Letras, 1999), organizador, ao lado de Andréa França, de *Cinema, globalização e interculturalidade* (Chapecó, Argos, 2010) e organizador de *O cinema dos anos 90* (Chapecó, Argos, 2005).

**e-mail: [noslined@bighost.com.br](mailto:noslined@bighost.com.br)**

## Resumo

Os espaços nos filmes de Clarissa Campolina não são apenas cenários, elementos menores da encenação, são sensações materiais que definem mesmo o filme. Analisaremos, em especial, *Adormecidos*, no qual não há mais a paisagem definida pelo olhar contemplativo que projeta romanticamente seus dilemas e devaneios, que dá valor ao espaço a partir de suas memórias e experiência ali vivenciadas, nem algo irrepresentável na esfera do sublime. Só aparentemente há uma perspectiva. Mas a tela não é uma janela para o mundo que o espectador contempla. A realizadora, o espectador e qualquer figura humana não são a medida nem no olhar nem na cena. Em *Adormecidos*, deixamos de transitar pelas paisagens do sertão, especialmente do Norte de Minas Gerais, presente em *Girimunho* (2011) e *Trecho* (2006), filmes dirigidos por Clarissa Campolina em conjunto com Helvécio Marins e nos deparamos com um lugar sem nome, sem grandes marcas, mas não um lugar impessoal de trânsito, um não lugar. Esta paisagem em que imergimos mais que contemplamos é por onde penetramos nesse pequeno filme. Talvez seja o que Deleuze e Guattari chamaram de perceptos. Perceptos não são mais percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam... “A Paisagem vê. O percepto é [Estamos na] “paisagem anterior ao homem, na ausência do homem” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, 219).

Palavras-chave: percepto; paisagem; sensação; cinema brasileiro contemporâneo.

## Abstract

The spaces in Clarissa Campolina's films aren't only settings and minor elements of staging, but they are material sensations that do define the film. We will especially analyse *Adormecidos*, in which there isn't anymore the landscape defined by a contemplative gaze that projects romantically its dilemma and daydreams and that gives value to the space from the experiences and memories lived there, neither there is something that can only be represented as sublime. There is only, superficially, perspective. But the screen isn't a window to the world to be contemplated by the spectator. The director, the spectator and any human figure aren't the measure, neither for the gaze nor for the scene. In *Adormecidos*, we let ourselves go through *sertão* landscapes, especially at the North of Minas Gerais, present in *Girimunho* (2011) and *Trecho* (2006), films directed by Clarissa Campolina and Helvécio Marins. In this movie we face a place without a name, with nothing in special, although not nowhere, a space that people just pass by. These landscapes, in which we jump into more than contemplate them, are the way we start to get closer to *Adormecidos*. Maybe they are what Deleuze and Guattari called perceptos. Perceptos aren't perceptions. They are independent of those who feel them. “The landscape

sees. The percept is [we are inside ] “the landscape before man, in the absence of man” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, 219).

Keywords: percept; landscape; sensation; contemporary Brazilian cinema.



## Seqüência d'après

Ana Cristina Cesar e Laura Erber

nenhuma teoria obscura do desejo  
nenhuma teoria  
tudo tão simples como isto  
tiros na noite  
cochilo entre um pensamento e outro  
atravesso pontes  
o ônibus vermelho e o coração repetem  
a mesma velha estória te  
persegue  
perco o gran finale  
passeio com dois olhos sobre teus ombros  
recorto a cidade por todos os lados  
desfaço o trato ou finjo que esqueço?  
esmerilho o corpo  
anoto a palavra que congela  
esqueço o caderno no passeio público  
tento acompanhar a seqüência sem perder o pique:

diga que neste calor  
diga que estes olhos  
nesta falta de luz  
diga-me agora mesmo  
diga-me que nunca mais

a trama é simples  
tão simples que  
adormeço

Antes de adormecer ele lembrou: Primeiro vem um fecho de luz que rapidamente identificamos de cima, que rapidamente identificamos de onde vem. Poste ou lua? A luz se difunde. Lâmpada de poste e luar se confundem. A luz se multiplica, se alastra e dissolve a cidade. Segundo movimento: Luzes de quartos, prédios, faróis atravessam *outdoors*. Os rostos dos *outdoors* se sucedem velando

o sono da cidade. No terceiro movimento: luzes da cidade atravessam passarelas e *outdoors* vazios.

Se o impressionismo criava o mundo a partir da luz do dia, aqui a luz é fraca diante da imensidade da noite. Ela emerge clara. Às vezes de um poste ou farol. Às vezes ela parece emergir das coisas como as cores de Cézanne. Os objetos e espaços emanam uma luz, uma aura nada transcendental. Uma aura material. Vagalumes na imensidão. Em breve virá o dia. Veremos outras coisas. Nada mais veremos. Cegos pelo excesso de luz, excesso de imagem e excesso de informação. Enquanto isso, por apenas seis minutos... Podem achar um filme fácil, de planos quaisquer e sem movimentos. Ver é simples, mas não necessariamente fácil. Filme de arte esteticista? Nada a falar. Nada a pensar. Nada a ver a não ser um mundo misterioso e novo em que somos intrusos. A que não pertencemos, que estamos de fora. Adormecido é um chamado. Um farol. Um convite. Eu aceitei.

Os espaços nos filmes de Clarissa Campolina não são apenas cenários, elementos menores da encenação, são sensações materiais que definem mesmo o filme. Não se trata de falar de processos de criação ou de recepção. Trata-se de uma encenação dos afetos e perceptos a partir de uma montagem não dialética. Para articular encenação e afetos a atmosfera teria um papel central. “A atmosfera de um lugar, de uma situação ou de uma pessoa é um fenômeno físico ou psíquico percebido pelos sentidos. De qualquer modo, é um meio ou uma impressão que os toca, de maneira particular, e que se transforma em afeto” (GIL, 2005, p.21). Desse modo haveria uma entrada do afeto pelas impressões (SCHAPIRO, 2002) e sensações dos espaços, não necessariamente pelo rosto que Deleuze (s.d, 103) prioriza: “a imagem-afecção é o primeiro plano, e o primeiro plano é o rosto”. A imagem-afecção é, a seu modo, abstraída das coordenadas espaço-temporais que a reportariam a um estado de coisas, e abstrai o rosto da pessoa a qual pertence. (DELEUZE, s.d, 114). Em *Adormecidos*, não há mais pessoa para se extrair o rosto, nem pessoa para se retirar do espaço. Não há nostalgia do homem. Não se trata de negar nem destruir, mas se deixar tomar, perder o controle, perder a referência e se deixar levar passivamente, em repouso.

É possível pensar o espaço em *Adormecidos* (2011) como paisagem? O que são paisagens? Podem as paisagens serem afetivas (MÜLLER, 2012) e não só

perceptos? É a partir dessas questões que vamos inicialmente recuperar o conceito de paisagem que discutimos mais detidamente em outro momento (LOPES, 2007). A paisagem “é cultura antes de ser natureza” (SCHAMA, 1996, 70), constituindo-se como “artifício”, até “construção retórica”, portanto, longe de uma substância ontológica e eterna; anterior ao homem (CAUQUELIN, 1989, 20, 22, 27 e 30). Mas na medida em que o conceito de homem foi historicizado e desconstruído, haveria paisagem antes e depois do humanismo?

Pensar a paisagem implica um lugar do sujeito, um posicionamento centrado nesse olhar que se estabelece com a perspectiva que emerge no Renascimento e se desdobra até o teatro naturalista. Ir além do humanismo é por certo ir além da representação, ir além da paisagem? Se num primeiro momento, confirmamos a tese de Joachim Ritter de que a “emergência do sentimento estético da natureza como paisagem nasce da separação entre homem e natureza (RITTER, 1997,10), foi a partir do Romantismo que a natureza “se mostra a um ser que a contempla vivenciando sentimentos” (idem, 28). Nós nos transportávamos pela paisagem para participar da natureza livre e verdadeira, distanciada dos seus imperativos utilitários (ibidem, 61), levados por um desejo de integração e totalidade, mas constituindo-nos em grande medida como “personagens contempladores, sem vínculo com a terra, sem gozá-la como nos ritos báquicos”. O “sujeito burguês da dominação” se mescla ao “sujeito estético da contemplação” (SUBIRATS, 1986, 60).

No entanto, num primeiro momento, a figura humana está ausente da cena de *Adormecidos*, seja como parte da paisagem, seja como no famoso quadro de Caspar David Friedrich em que há um personagem que olha a paisagem quase como nos educando para vê-la. Aqui o espectador talvez não seja mais também esta figura construída e reforçada por um humanismo, por uma visão antropocêntrica. Não se trata mais de olhar, contemplar, numa clara distinção sujeito e objeto, o eu e o mundo, o contemplador e a paisagem. Talvez o filme solicite sensações de uma discreta imersão. Não há recurso à interatividade, à demanda por participação física que implique em o espectador levantar de sua cadeira e interagir com a cena. Estamos numa sala de cinema convencional ou diante de nossa televisão, ou no quarto diante da tela de um computador. A

distância entre quem vê e o que se vê pode ser deslocada sem que a obra seja uma instalação ou uma performance, mesmo porque os recursos da interatividade foram banalizados e incorporados à lógica midiática nos programas de auditório e peças de besteirol. Não se trata de buscar o conflito nem conciliação. Há um mundo que repousa ainda que por baixo (a quem interessar possa) pode haver um vulcão onde para entrar me perco. Há uma passividade neutra que tudo importa que tudo deixa ser. Uma passividade que não se confunde com apatia nem engajamento. Não caminho, sou tomado por. Não sinto nada. Mas as sensações me possuem. Se não se trata de levantar da cadeira e sim de se deixar ficar sentado; talvez a imagem nos dê uma pausa para não olhar, para desviar o olhar como se perseguisse a cena fora da tela, como se fosse tocado por ela para além dos seus frágeis limites espaciais e temporais. É um outro espectador, se é que esta palavra é adequada, que emerge. Não sou mais eu, pessoa física, limitada num corpo humano. Não há fala, conversação, enfrentamento. Não há encontro porque não há alguém a encontrar ou algo a ser encontrado.

Em *Adormecidos*, não há mais a paisagem definida pelo olhar contemplativo que se projeta romanticamente seus dilemas e devaneios, que dá valor ao espaço a partir de suas memórias e experiência ali vivenciadas, nem algo irrepresentável na esfera do sublime. Só aparentemente há uma perspectiva. Mas a tela não é uma janela para o mundo que o espectador contempla. Tudo é reconhecível, mas nada identificável, diria mesmo, nada é localizável. A realizadora, o espectador e qualquer figura humana não são a medida nem no olhar, nem na cena. Um mundo anterior e posterior a mim. Há uma transfiguração. Trata-se de imersão, possessão, dissolução. Há conforto, palavra execrada pelas vanguardas que preferem estranhamento, incômodo, perturbação, sublime e abjeção. Uma vontade de repouso e uma discreta atenção que possibilita pausas. Matéria entre matérias.

Em *Adormecidos*, deixamos de transitar pelas paisagens do sertão, especialmente do Norte de Minas Gerais, presente em *Girimunho* (2011) e *Trecho* (2006), filmes dirigidos por Clarissa Campolina em conjunto com Helvécio Marins e nos deparamos com um lugar sem nome, sem grandes marcas, mas não um lugar impessoal de trânsito, um não lugar. Mais do que “um gênero de arte” (TUAN, 1977, 5), a paisagem é “um meio não só para expressar valor, mas para expressar

sentido, comunicação entre pessoas – mais radicalmente, para comunicação entre o humano e o não-humano” (idem, p. 15),. “Desde que a paisagem é paisagem, deixa de ser um estado da alma” (SOARES, 1982, 36). Esta paisagem em que imergimos mais do que contemplamos é por onde penetramos nesse pequeno filme. Talvez seja o que Deleuze e Guattari chamaram de perceptos.

Perceptos não são mais percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam. É assim que penetro nesse filme. “A Paisagem vê. O percepto é [Estamos na] “paisagem anterior ao homem, na ausência do homem” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, 219) Aqui não se fala sobre o espaço, ele é o personagem central. Nem mais se trata de pensar a figura humana como elemento plástico tão importante ou desimportante como os objetos. A figura humana é, no máximo, um rastro, um vestígio de algo que passou, há quanto tempo mesmo? Não se trata simplesmente de deixar o espaço falar como metáfora, alegoria. É esta busca de sair de si e deixar o espaço ser nos seus termos. Sempre se fracassa, mas talvez seja aquele fracasso que compensa mais do qualquer sucesso. Nem cartão-postal de monumentos, nem lugar reconhecível por nomes. É uma cidade, mas “como a cidade poderia ser sem homem ou antes dele” (idem, 219). Não é um rosto que vejo refletido nos *outdoors*. Luzes de farol que passam sobre as fotos impassíveis de modelos. Esfinge que não diz decifra-me ou te devoro. Mistério da presença não porque falte algo. “Os perceptos são as paisagens não humanas da natureza” (idem, 222). “ Na [Nesta] paisagem deixamos de ser seres históricos, isto é, seres eles mesmo objetiváveis. Não temos memória para a paisagem, não memória, nem mesmo para nós na paisagem. Sonhamos em pleno dia e com os olhos abertos (como em *Notas Flanantes*, 2009, outro filme de Clarissa Campolina). Somos furtados ao mundo objetivo, mas também a nós mesmos. É o sentir (ibidem)”. Não se trata de representar a cidade, intervir na cidade, caminhar pela cidade. Entramos nas sensações e nada mais. É a sensação que importa, que invade, que possui. Nunca mais serei eu. Pouco a pouco paraliso, mineralizo. “O ser da sensação não é a carne, mas o composto de forças não humanas do cosmos, dos devires não humanos do homem, e da casa ambígua que os troca e os ajusta., os faz turbilhonar como os ventos. A carne é somente o revelador que desaparece no que



revela: o composto de sensações” (idem, 236). Por fim, “Não é esta a definição do percepto [em pessoa]: tornar sensíveis as forças insensíveis que povoam o mundo em pessoa: tornar sensíveis as forças insensíveis que povoam o mundo, e que nos afetam, nos fazem devir?” (idem, 235).

“O que me interessa no cinema é a abstração.” (Orson Welles)

*Notas Flanantes* e *Adormecidos* decompõem a cidade em um cotidiano quase abstrato. Se *Notas Flanantes* é a cidade à luz do dia, *Adormecidos* é a cidade à luz da noite. Em *Notas Flanantes*, há uma narradora, a própria diretora, que passeia por lugares escolhidos ao acaso. Os dispositivos montados me interessam menos do que a cena delicada e microscópica que vai das formigas e folhas no chão aos fios elétricos, ventos e nuvens. Há vozes e falas, mas não vemos quem fala e quase o que interessa mais é som, não o que é dito. Os seres humanos aparecem, mas não são centrais na imagem. Já em *Adormecidos*, não há nenhuma voz, nenhuma narração. Continuam planos, em grande parte, fixos. Aqui, a figura humana desaparece por completo. Apenas temos ecos dela, pela luz dos apartamentos e pelos rostos de modelos nas vitrines. As imagens são haicais, suspensos e flutuantes, em repouso.

Uma vida que se dissolve. Uma abstração. Pela repetição do mesmo? Pela repetição do diverso? Não pelo ritmo, mas pela atmosfera. Pela matéria que esvazia eventuais clímax, pontos privilegiados, dramas. É como se nos encaminhássemos para um processo não de mimesis como imitação ou representação da realidade, mas de abstração.<sup>2</sup>

O que resta? Vaga sensação destinada ao esquecimento. Nada de trágico, melodramático, dramático. Apenas uma atmosfera feita de concretudes, mas

---

<sup>2</sup> Relendo Deleuze, Gregory Seigworth (2000, p. 244) discutirá a experiência vivida como uma coisa absolutamente abstrata e a experiência vivida como não representando nada, pois o que seria mais abstrato do que o ritmo? Este é um ponto que não posso desenvolver no momento, mas que julgo uma porta de entrada para entender o Abstracionismo para além das artes plásticas.

difusa, neutra, mesmo que haja cores. Uma atmosfera que não trata da impressão que deixa no sujeito que vê...:

Na medida em que *moods* são uma atmosfera, um tipo de clima, eles não são “psicológicos”, localizados em algum espaço interior que podemos alcançar por meio de introspecção ou exame de consciência. *Moods* não estão em nós; nós estamos neles; eles nos atravessam [...]. Eles nos “assaltam”. E neste sentido o *mood* é também total, ou totalizante. *Moods* não lançam luz em alguma coisa em particular mas em todo um ambiente: “*Stimmung* se impõe em tudo” (FLATLEY 2008, p. 22).

Há mais efeito de uma luz que faz brilhar a noite. A fotografia é nítida, clara. Nós adormecidos é que nos apagamos na noite que parece não ter fim. Estamos preparados para o desaparecimento? Um abismo prateado no *outdoor* substitui o abismo branco, identificado por José Gil, na quadrado preto de Malevitch. Um abismo brilha, reflete, reflete, mas de onde vem a luz? A luz está na coisas, artificial. Nada de reflexão do sol.

*Adormecidos* não é um filme-dispositivo nem um resgate do real pelo acaso<sup>3</sup>. Para além da contemplação abra-se a possibilidade da imersão. Não apenas olhar, mas viver. Fim da paisagem. Começo do percepto. Nada penso. Nada vejo. Nada a perder e nada a encontrar. Nada a esperar porque nada vai acontecer e nada será revelado. Nada a dissolver porque nunca foi inteiro. Nada a desaparecer porque sua aparição foi tão desimportante que nem foi notada. Nada a inventariar, colecionar.

Adormecidos quem? Aqueles que eventualmente existem por trás das luzes acesas de apartamento? Nas fotos de modelos nas vitrines? Adormecidos, nós espectadores que, por breves seis minutos, somos lançados em algo que talvez não possa existir por muito tempo. O tempo de um cochilo, um devaneio. Devemos adormecer também? Talvez não. Certamente não há sonho, há algo que nos espreita e que talvez tenhamos que aprender a reconhecer, a povoar mesmo que nós não existamos. Aqui há um se lançar no mundo sem temer, se perder, morrer,

---

<sup>3</sup> Ver MIGLIORIN 2009, para uma leitura bastante distinta e artigos em BRASIL, 2013, em especial, de André Brasil, Carla Maia e Claudia Mesquita. Todas contribuíram para o presente ensaio.

mas não sendo nunca mais (ainda que durem cinco minutos) eu você nós. Estaremos preparados? Talvez por não estarmos sejam só seis minutos... só uma pausa do humano que nos pesa e nos consome e nos cega. A cidade não é paisagem afetiva, é percepto, que acaba num *outdoor* vazio.

Planos imóveis que sucedem com cortes abruptos, fragmentos noturnos sem sonho, sem pesadelo. Não há natureza, há água de rio, ar do céu, fogo na luz, pouca terra, pouco chão, breve caminho rapidamente esquecido. Insones flutuamos. Quem dorme não vemos, não velamos, não cuidamos. Estamos livres de toda atenção, relação, contemplação. No lugar da contemplação há a aventura da sensação. A metamorfose em coisa, em matéria, não é nada dramática. Agora só restam os olhos a se mover. Em breve nem eles. Apenas tela nua de desejos e sentimentos. Não mais experiência, mas forças que atravessam.<sup>4</sup> *Outdoor* que brilha na noite sem fim, ainda que tudo acabe em cinco minutos.

*Adormecidos* é uma breve pausa no mundo do trabalho. Será que só quando dormimos, exaustos ou não, é que esta suspensão é possível? Mas nada aqui revela, diferente de Bill Viola, que acorda várias vezes de noite em *Passing* (1991) e termina por dormir para sempre num fundo do mar, nem se trata do *mise en abyme* de sonhos em *Waking life* (2001) de Richard Linklater. Se há quem dorme por trás das janelas, isto pouco importa, não é o ponto de vista deles que importa e sim o dos espaços. Trata-se do mesmo dilema da poesia moderna de não mais expressar sentimentos como no romantismo, nem multiplicar os eus em máscaras e heterônimos, mas simplesmente se retirar. Imaginar um mundo sem eu, este é o desafio da câmara, que não faz registros mecânicos como Michael Snow em *Região Central* (1971), mas compõe quadros móveis em que a cidade se mostra. Um mundo sem mim, sem você, sem nós. Ou que nós aparecemos como modelos. Modelos entendidos não como visões posadas, plásticas, mecanizadas, mas como

---

<sup>4</sup> Sensações, afectos e intensidades, enquanto não prontamente identificáveis, são claramente conectados com forças, particularmente com forças corporais, e suas transformações qualitativas. O que os diferencia da experiência, ou de qualquer moldura fenomenológica, é o fato de que eles ligam o vivido ou o corpo fenomenológico com as forças cosmológicas, forças externas, que o próprio corpo nunca pode experimentar diretamente. Afectos e intensidades apontam para a imersão corporal e participação na natureza, no caos, na materialidade (GROZ, 2008, 12).

uma outra subjetividade que transita igualmente pela noite, em pé de igualdade com espaços. Mais do que um filme ensaístico, somos lançados em espaços autônomos, por parataxe, por coordenação, para viver um momento de beleza compartilhada ou não. A política aqui não importa. Só a sensação. Nem toda partilha deve ser política. Você continua se quiser. Pode levantar. Pode dormir. Pode enxergar e não ver. Pode se deixar levar por esta beleza fria, mas não sem afecto. Talvez a câmara devaneie, no sentido bachelardiano, entre o sono e a vigília, sem estória a ser contada, narrada, apenas imagens que caminham livremente, numa poética discreta, mas alegre; por revelar a presença das coisas, dos espaços. Adormecido, mas não em sono profundo, como aqueles que buscaram o inconsciente, dos surrealistas à psicodelia. Há uma leveza no gesto do devaneio. Lembra uma rede em movimento, uma cadeira no jardim, só que não há ninguém nela. Um devaneio não como mero gesto formalista. Um devaneio das forças e sensações, dos afectos e dos perceptos. Tudo é tão simples como o brilho do *outdoor* com que termina o filme.

Seria mesmo então um percepto que nos atravessa? Um grau zero da paisagem “quando nem a palavra nem a coisa forçavam essa ideia” (CAUQUELIN, 1989, 31)? Não a câmara que atravessa um quarto de um lado até outro até encontrar uma foto do mar colada na parede como em *Wavelength* (1967, Michael Snow). “é no desapontamento, na falha e na ausência de história que esse quadro [esse filme] surge. Como eu, então, saberia o que espero se sou cumulada por uma presença imediata?” (idem, 105). Mas do olhar somos convidados à imersão, a um outro modo de vida, a um outro modo de pertencer mesmo que não saíamos do lugar quando vemos o filme. Como se o gesto que faz surgir um mundo estivesse ligado a um ritual, a um modo de existir graças aos espaços, coisas, objetos. Só uma breve sensação. Pronto. Já se acabou.

Isto foi o que ele imaginou pouco antes de adormecer.

## Bibliografia

- BRASIL, André e Teia.(org.). *Teia 2002-2012*. Belo Horizonte: Teia, 2012.
- CAUQUELIN, Anne. *L'Invention du Paysage*. Paris: Plon, 1989.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: 34, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Cinema 1: Imagem Movimento*. São Paulo: Brasiliense, s.d.
- FLATLEY, Jonathan. *Affective mapping: melancholia and the politics of modernism*. Massachussets: Harvard University Press, 2008.
- GIL, Inês. *A Atmosfera no Cinema*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2005.
- GIL, José. *A Arte como Linguagem*. Lisboa: Relógio d'Água, 2010.
- GRAU, Oliver. *Arte Virtual: Da Ilusão à Imersão*. São Paulo: Unesp/Senac-SP, 2007.
- GROSZ, Elizabeth. *Chaos, Territory and Art*. New York: Columbia University Press, 2008.
- LOPES, Denilson. *A Delicadeza*. Brasília: Ed. UnB, 2007.
- LOPES, Denilson. "Afetos Pictóricos ou em Direção a *Transuente* de Eryk Rocha", Porto Alegre: *Famecos*, Vol XX, n. 2, 2013.
- MIGLIORIN, Cezar, Negando o conexionismo: *Notas Flanantes e Sábado à Noite ou como ficar à altura do risco do real*, São Paulo: Significação, 32, 2009.

MÜLLER, Adalberto. "Paisagens afetivas em 'Viajo porque preciso, volto porque te amo'". In: *Revista Colóquio/Letras*. Notas e Comentários, n.º 181, Set. 2012, p. 180-189.

PEIXOTO, Nelson Brissac. "Ver o Invisível: a Ética das Imagens" in NOVAES, Adauto (org.). *Ética*. 5a. reimpressão, São Paulo: Companhia das Letras, 1997

RITTER, Joachim. *Paysage. Fonction de l'Esthétique dans la société moderne*. Besançon, ed. De l'Imprimeur, 1997. (incluido L'Ascension du Mont Ventoux de Pétrarque e La Promenade de Schiller)

SCHAPIRO, Meyer. *Impressionismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

SOARES, Bernardo. *Livro do Desassossego*. 1º. Vol. Lisboa, Ática, 1982.

SUBIRATS, Eduardo. *Paisagens da Solidão*. São Paulo, Duas Cidades, 1986.

TUAN, Yu-Fu. *Space and Place. The Perspective of the Experience*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1977.