

COEXISTÊNCIAS NAS MARGENS:  
REFLEXÕES SOBRE *DOURO, FAINA FLUVIAL*  
A PARTIR DE DELEUZE E GUATTARI

Talitha Ferraz (Universidade Federal do Rio de Janeiro/NOVA)

## 1. INTRODUÇÃO

Encadeamentos, engrenagens e possibilidades de “tornar-se outro” sem, contudo, anular o que há de alteridade; “coexistência de ‘durações’ muito diferentes”<sup>1</sup> entre termos que não querem a correspondência ou a equivalência, mas a comunicação por aliança. Esse breve relance analítico, que, em linhas gerais, se remete a alguns conceitos propostos por Gilles Deleuze e Félix Guattari, parece já indicar, mesmo apressadamente, a ordem das conexões engendradas entre homem, natureza/animal e máquina em *Douro, Faina Fluvial*, documentário que Manoel de Oliveira realizou entre 1929 e 1931, com fotografia de António Mendes, cujo lançamento, ainda com uma versão não sonorizada, ocorreu em 1931, durante o V Congresso da Crítica de Lisboa.

Na esteira de *Berlim, Sinfonia de uma Capital* (*Berlin, Die Sinfonie der Großstadt*, 1927), de Walter Ruttmann, e sob as influências de uma câmera-olho do cinema soviético de Vertov — heranças temáticas e estéticas assumidas pelo próprio Oliveira —, o filme não foi bem aceito pela crítica portuguesa, mas causou impacto entre os analistas internacionais no momento de sua *avant première*. Poucos anos mais tarde, em 1934, o diretor revisitou a obra, que, então, ganhou banda sonora, com música assinada pelo maestro Luís de Freitas Branco.

Por meio de imagens que se detêm nas 24 horas da vida de trabalhadores e *habitués* da margem direita do Rio Douro, na cidade do Porto, norte de Portugal, o filme mostra a coexistência de elementos de categorias humana e não-humana (maquinais e animais), no contexto histórico da primeira metade do século XX.

Analiso esta primeira versão do filme *Douro, Faina Fluvial*, no que concerne à possibilidade de haver, na narrativa da obra, planos que trabalhem com as questões da alteridade e do cofuncionamento entre homem, máquina e natureza/animal. Perscruto os aspectos da “cartografia” produzida pela câmera documental e formalista do realizador.

Nessa empresa, faço uso da ideia deleuzeana de “cartografia” — oposta à atitude de apreensão e interpretação de determinado campo de ação/objeto — para pensar a apropriação do cotidiano à beira do Douro que Oliveira executa ao desenvolver o *plot* de seu documentário. A cartografia aproxima-se de formas de observação que preveem uma espécie de rastreamento, de interação com os “dados do campo” a partir de uma postura que supera o dualismo sujeito-objeto. Nela, sujeito e objeto habitam de maneira compartilhada o mesmo território existencial.

Nas leituras que faz acerca da noção de cartografia, a pesquisadora brasileira Virgínia Kastrup explica que o termo é um método formulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari, cujo objetivo é “acompanhar um processo, e não representar um objeto. Em linhas gerais, trata-se sempre de investigar um processo de produção.”<sup>2</sup> Portanto, neste artigo, avalio a maneira conforme Oliveira passeia com sua câmera pelas margens do Douro de forma a rastrear a faina diária dos homens e mulheres que ali tecem relações entre si, conectando-se a elementos como animais, natureza e máquinas.

Os planos indicam que Oliveira busca mais “senti-los,” de forma háptica, do que “representá-los,” de forma puramente objetividade e ótica, se aqui aplicarmos os conceitos de “percepção háptica” e “percepção ótica,” os quais se ligam ao método cartográfico, conforme coloca Kastrup:

Deleuze distingue a percepção háptica da percepção ótica. A percepção ótica se caracteriza pela organização do campo em figura e fundo. A segregação autóctone faz com que a forma salte do fundo e instala uma hierarquia, uma profundidade no campo. Além do dualismo figura-fundo, faz parte da percepção ótica a organização cognitiva no dualismo sujeito-objeto, que configura uma visão distanciada, característica da representação. O ótico não remete apenas ao domínio visual, mas este, em função de suas características, é aí dominante. Já a percepção háptica é uma visão próxima, onde não vigora a organização figura-fundo. Os componentes se conectam lado a lado, se localizando num mesmo plano igualmente próximo. O olho tateia, explora, rastreia, o mesmo podendo ocorrer com o ouvido ou outro órgão. De todo modo, a distinção mais importante aqui é entre percepção háptica e percepção ótica, e não entre os diferentes sentidos, com a visão, a audição e o tato. Para Deleuze, o movimento da percepção háptica se aproxima mais da exploração de uma ameoba do que do deslocamento de um

corpo no espaço. O movimento da ameba é regido por sensações diretas, por ações de forças invisíveis como pressão, estiramento, dilatação e contração. Não é o movimento que explica a sensação, mas, ao contrário, é a elasticidade da sensação que explica o movimento.<sup>3</sup>

No entanto, mesmo crendo que o resultado das tomadas organizadas pela câmera documental empreende um rastreamento dos espaços e tempos desenvolvidos pelas personagens num movimento contra a representação, atentamos para o fato de que espaço, tempo, composição dos quadros e narrativa de *Douro, Faina Fluvial* interligam-se por meio de um planejamento de filmagem que procede de forma bastante direta e intencional. Isso parece, sim, indicar que há nesta obra um caminho autoral (e imagético) rumo à representação. O que nos leva até essa problematização é o próprio posicionamento formalista de Manoel de Oliveira ao ressaltar, em uma entrevista concedida a João Bénard da Costa, de 1989, o valor essencial do planejamento operado por meio da decupagem, o que, segundo o diretor, alicerçou o documentário e fundamentou o tratamento dado aos planos e ângulos, aos elementos/personagens em cena e, em última análise, o que pode organizar a própria montagem-rei.

Estava já tudo na *découpage*. Estava escrito. Sempre improvisei muito pouco. Nada foi resultado da montagem. Foi uma provocação premeditada. Tinha já uma noção muito precisa do que deveria ser a construção cinematográfica. Como a deviam compor. Disso, tinha uma noção muito precisa. [...] Basta ver, para se perceber que tudo está estruturado, que há uma intenção [...].<sup>4</sup>

Assim, nesta investigação, verifico as relações imagéticas de *Douro, Faina Fluvial*, tendo em vista mais a aplicação dos conceitos deleuzeanos do que um exame baseado em conceitos cinematográficos e suas escolas paradigmáticas. No entanto, não desprezo o que há de sedimentado acerca do documentário e das intenções de seu diretor. A proposta, portanto, é aplicar os conceitos aos momentos que considero profícuos no que tange às possibilidades de existência de vetores que funcionam para além da representação, mesmo que para isso seja feita a aposta em observações, em algum grau, desligadas das análises sobre o filme até então concretizadas pelas críticas acadêmica e cinematográfica.

Ao optar pelo trabalho com a primeira versão de *Douro, Faina Fluvial*, em vez de lidar com a versão mais recente do filme — que, remontado e reeditado por Oliveira, em 1994, acabou por receber um novo tratamento sonoro com a introdução de outra música, a “*Litanie du feu et de la mer*,” composta por Emmanuel Nunes —, a intenção foi destacar a originalidade do primeiro documentário, no que concerne à sua contextualização histórica (à época dos anos 1930) e à combinação entre cortes e cadências da trilha musical de Luís de Freitas Branco.

Nesse caso, acredito que a montagem e, três anos depois, a inserção da música (colocada sobre um filme originalmente não-sonoro), podem se aproximar da ideia vertoviana de “montagem musical das imagens.” Oliveira destaca que: “Procurava fazer do cinema um meio de expressão. Pus em prática teorias da época, a especificidade da montagem, a montagem por contraste, por analogia.”<sup>5</sup>

Mesmo tendo sido criado como uma obra não sonorizada, o que se nota no documentário de 1934, depois da colagem da banda sonora aos fotogramas animados, são o realce que esta música terá (com seus graves, intervalos bem definidos e acelerações e desacelerações pontuais) e o papel que ela desempenhará na complexificação do discurso documental ali construído.

Creio que a música desta versão marca tanto as intenções previstas na decupagem, como também abre possibilidades para reforçar o entrelaçamento que há entre os elementos homem, natureza/animal e máquina, que seguem no filme lado a lado. Ou seja, a música original, assim reflito, vem em auxílio à história social da época — atrelando-se aos aspectos modernos — e às singularidades desses elementos, os quais cofuncionam em ritmos específicos (que nos remetem a uma sinfonia moderna). Mantêm-se em suas particularidades, mas permanecem abertos à mistura, a outrem, ao agenciamento com a alteridade. Portanto, a escolha desta análise pela versão de 1931 se deve também ao tipo de sonorização efetuada em 1934 e mantida até os anos 90 do século passado.

Dando sequência ao exame aqui proposto, a conexão que percebo existir entre os elementos mostrados pelo filme — homem, natureza/animal e máquina — se dá não por relações de correspondência, imitação, identificação ou filiação, mas por um *tornar-se outro*, por uma sugestão de simpatia entre cada um dos termos. Deste modo, a montagem passa a conceber “blocos de devires,” isto é, parece trabalhar unindo cada quadro de forma com que, em contágio, um componha com o outro uma narrativa que antes de estabelecer níveis de correspondência entre os elementos basilares do filme (homem, natureza, animal, máquina),

abre-se para leituras clandestinas desses elementos, eles também, por sua vez, em aliança. O conceito de “devir,”<sup>6</sup> pensado por Deleuze e Guattari, não propõe a multiplicação identitária ou a fragmentação de identidades em partículas menores, nem mesmo se aplica às ideias de imitação, progressão (regredir-progredir), evolução e produção de laços por filiação. O “devir” do homem (devir-animal, devir-mulher, devir-criança, etc.) é “um verbo tendo toda sua consistência; ele não se reduz, ele não nos conduz a ‘parecer,’ nem ‘ser,’ nem ‘equivaler,’ nem produzir’.”<sup>7</sup>

Portanto, ao buscar amparo nesse vasto conceito para refletir sobre a natureza das conexões entre os termos que Oliveira destaca em *Douro, Faina Fluvial*, creio que nos deparamos com um “jogo de reinos diferentes,” no qual há os homens que se aliam ao rio, aqueles que se associam ao barco e os que se conectam à máquina (aos carros, às rodas, roldanas, carroças, mesmo que, nesse caso, se reencontrem com forças que os apaziguem e os aprisionem em representações majoritárias ligadas ao Capital, ao Estado, ao Avanço). Os homens também se agenciarão aos animais, quando, por extensão corporal, um boi ou um peixe confere a eles determinados graus de continuidade de seus corpos e ações. E é nesse ponto que lhes é permitido o acesso a clivagens de si mesmos, não para imitar ou se fundirem com o animal, mas para conviverem ali, às margens e ao longo do Douro, sem ignorar a alteridade que um sempre será para o outro.

O devir pode e deve ser qualificado como devir-animal sem ter um termo que seria o animal que se tornou. O devir-animal do homem é real, sem que seja real o animal que ele se torna; e, simultaneamente, o devir-outro do animal é real sem que esse outro seja real.<sup>8</sup>

Plano a plano, os homens e as mulheres de Oliveira entrelaçam-se com elementos “de uma ordem outra que a da filiação.”<sup>9</sup> Estão constantemente nos limites de suas primeiras identidades, incessantemente perante os seus devires, sem, no entanto, se transmutarem no outro, porque o “devir,” ainda nas palavras de Deleuze e Guattari,

não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos, ou somos. O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais se passaria aquele que se torna. [...] [U]m devir não tem sujeito distinto de si mesmo; mas também como ele não tem termo, porque seu termo

por sua vez só existe tomado num outro devir do qual ele é o sujeito, e que coexiste, que faz bloco com o primeiro.<sup>10</sup>

Há também nas composições dos quadros outras possibilidades de combinações e coexistências entre corpos, que não se fundem e nem dialogam de forma dialética, mas se estabelecem no documentário de modo complementar, comunicando-se. Homem que amalgama sua boca à boca de um boi. Mulher que tem como prolongamento do próprio braço, conectado à sua mão, um peixe. Homem que se articula a cabos e correntes, tal como se fizesse parte da estrutura desses objetos inumanos.

As concatenações entre esses três elementos basilares da obra de Manoel de Oliveira foram observadas pelo poeta José Régio, cuja reflexão é mais um ponto que fundamenta esta hipótese acerca dos agenciamentos profícuos entre aspectos humanos e não-humanos tratados pela narrativa documental a partir do registro cartográfico da câmara e das composições dos planos, cortes e música do filme.

É uma pequena obra de arte. A moderna poesia de ferro e aço, o encanto da natureza nos seus vários aspectos e nuances, a tonalidade das horas a alegria e a miséria do homem sócio do animal na luta pelo pão de cada dia — tudo, ao longo de um dia de actividade na margem do Douro, é-nos dado com verdadeira grandeza.<sup>11</sup>

Percebo ainda que os planos de Oliveira captam as “territorializações” e “desterritorializações”<sup>12</sup> dos elementos que se agenciam às margens do Douro (homem, máquina, animal) — e com o Douro —, sendo possível observar na concatenação realizada pela montagem (e nas opções de enquadramento que o realizador faz) uma contínua tradução da “superfície” do Douro: ora se aproximando de um “espaço liso,”<sup>13</sup> ora se aproximando de um “espaço estriado,”<sup>14</sup> conceitos que serão aprofundados adiante.

## 2. HOMEM, NATUREZA / ANIMAL, MÁQUINA

Em cada plano de *Douro, Faina Fluvial*, o que se nota é uma espécie de sinfonia entre elementos heterogêneos, que são pontuados pela câmara neorrealista nos passeios à beira do Douro.

Manoel de Oliveira leva a sua câmera para a margem direita do Rio Douro, no Porto, sua cidade natal e lá filma as atividades de trabalhadores. A circulação, a carga e a descarga dos barcos, o rio e seu ambiente, a ponte e o bairro operário ganham um tratamento poético.<sup>15</sup>

Logo na tomada inicial do filme, após breves cenas com o farol que pisca em meio a uma imensa escuridão, vê-se a menção a paisagens aquáticas, as quais se interpõem, ombro a ombro, com imagens que capturam as estruturas físicas que margeiam o rio: o porto, o farol, o concreto onde batem as ondas fluviais. Em *fade*, surge um barco, que rasga o ambiente aquático e logo sai de quadro, já mostrando um estriamento, uma marcação precisa, num processo cirúrgico que cruza o rio, abrindo-o para a presença do homem e suas “máquinas.” É um anúncio do que vem a seguir: uma cartografia da relação natureza, homem, máquina e das possibilidades de abertura e cruzamentos que ali se desenrolam efetivamente ou se mantêm em latência.

A paisagem diurna vai aparecendo e, pouco a pouco, a composição dos quadros apresenta ao espectador as personagens humanas, animais e materiais ligadas à faina que subsiste na superfície e às margens do Douro. As misturas entre naturezas e ordens diversas de existentes, entre temporalidades e espacialidades heterogêneas, são percebidas já de partida.

Um dos aspectos a se destacar em Douro é a maneira como podemos perceber a passagem do tempo, paradoxalmente expressa na permanência do passado no presente, como na arquitetura do lugar, no envelhecimento (corpos marcados pelo cansaço e pelas intempéries), ou no embrutecimento do corpo fustigado pelo duro cotidiano. Isso nos parece remeter a uma situação que inscreve essas três dimensões do tempo — o da faina fluvial, o da vida na labuta e o da natureza — não apenas nas pedras, nas máquinas e nas construções, mas também nas pessoas — sejam elas homens, mulheres ou crianças. E isso não como uma vida cotidiana que se perfaz num ciclo que se repete, sob a regra de um trabalho repetitivo, mas como um cotidiano recheado de chances para a repetição da diferença.<sup>16</sup>

Além da conexão entre alteridades, que sugere a prevalência da diferença e da não-homogeneização dos elementos do *plot* do documentário, verifico, em uma série de cenas, referências a tramas — cujos pontos se encontram, marcando o espaço da tela — e a movimentos de linhas transversais — que, não se cruzando, caminham para fora do quadro. São as redes de ferros das pontes; o entremeado dos balaios de palha; os peixes, lado a lado, todos voltados para uma direção específica, orientada para fora do quadro; pedaços de madeira e ferro, que antes de se direcionarem para cima ou para baixo, visam à diagonal, por um enquadramento de câmera que nos sugere uma linha de fuga, pelo meio, uma chance de escape que não se organiza pelo norte, nem pelo sul.

Na composição de alguns quadros do filme, nosso olhar é convocado a examinar as linhas formadas pelos elementos apresentados, que parecem se mover sem orientação para cima ou para baixo. A saber, encontramos essas imagens em *takes* como aqueles que mostram o entrelaçamento da palha no cesto de peixe, naqueles onde ferros lineares, em diagonal, são colocados sob um enquadramento pelo qual as pontas das vigas parecem furar a tela. Há, do mesmo modo, as sequências que trabalham com a justaposição dos peixes: amontoados para a venda no mercado, seus corpos formam linhas, elas também em escape, procedendo pelo meio, rumo a uma direção que anuncia outro plano que já não cabe mais ali.

Tais imagens compõem-se em mapas de não-localização, desajustáveis, onde há a abertura para o “devir” e a entrada de novos vetores com naturezas várias (significantes e a-significantes). Assim, a lógica deste jogo de diagonais é da multiplicidade, da combinação entre elementos heterogêneos que passeiam e se misturam quadro a quadro, promovendo uma espécie de rompimento com as suas estruturas identitárias, onde residirá menos a representação e mais as “multiplicidades de devir, ou de transformações.”<sup>17</sup>

Recorro a outro conceito-chave de Gilles Deleuze e Félix Guattari, “agenciamentos coletivos,”<sup>18</sup> já que essa ideia parece pertinente à análise das conexões estabelecidas entre os elementos homem, máquina e natureza/animal na narrativa documental de “Douro, faina fluvial.” Para esses autores, “agenciamentos coletivos” é uma noção que pressupõe a articulação de elementos heterogêneos, da ordem do discursivo e do não-discursivo. A natureza dos agenciamentos em um primeiro eixo — nível que Deleuze e Guattari chamam de “horizontal” — comporta



dois segmentos: um de conteúdo, ou outro de expressão. Por um lado, ele é agenciamento maquínico de corpos, de ações e de paixões, mistura de corpos reagindo uns sobre os outros; por outro lado, agenciamento coletivo de enunciação, de atos e enunciados, transformações incorpóreas sendo atribuídas aos corpos.<sup>19</sup>

Há ainda um segundo eixo natural aos agenciamentos, o “eixo vertical orientado.” Nele, os agenciamentos lidam com dois aspectos. O primeiro diz respeito a “lados territoriais ou reterritorializados que o estabilizam; já o segundo aspecto refere-se aos picos de desterritorialização que o arrebatam.”<sup>20</sup>

Assemelhando-se mais a um “arranjo,” ou a um “tipo de conexão,” do que a uma “estrutura”<sup>21</sup> os agenciamentos não se remetem à “produção de bens,” mas a “misturas de corpos obrigatórias, necessárias ou permitidas”:<sup>22</sup>

Em seu aspecto material ou maquínico, um agenciamento não nos parece remeter a uma produção de bens, mas a um estado preciso de mistura de corpos em uma sociedade, compreendendo todas as atrações e repulsões, as simpatias e as antipatias, as alterações, as alianças, as penetrações e expansões que afetam os corpos de todos os tipos, uns em relação aos outros.<sup>23</sup>

Trata-se de “elementos heterogêneos agenciados, funcionando como engrenagens de produção,” de onde se depreende que não há a “precessão de figuras como sujeito, significante, identidade, representação, que são resultantes possíveis no jogo dos agenciamentos e não entidades primeiras.”<sup>24</sup>

A partir desta perspectiva, percebo as afinidades e afetações entre homem, máquina e natureza/animal que ocorrem, quadro a quadro, ao longo do documentário de Oliveira. De fato, parece haver entre esses elementos heterogêneos uma combinação pela qual se agenciam, mantendo as suas próprias unidades, mas se conectando engrenados em um arranjo que, por vezes, propõe uma via diagonal.

Em vez de uma unidade ou de um somatório de forças (elementos) de onde resultem sentidos finais e unitários,<sup>25</sup> percebe-se um cofuncionamento que não quer singularizar, mas seguir numa “sinfonia” de multiplicidades.

### 3. DOURO, FAINA FLUVIAL: O RIO COMO ESPAÇO LISO E ESPAÇO ESTRIADO?

Para prosseguirmos além dos conceitos de “devir” e “agenciamentos coletivos” e, daí, propormos à luz desta via teórica algumas questões sobre o tratamento dos espaços em *Douro, Faina Fluvial*, é pertinente manejar mais duas ideias deleuzeanas, conforme havíamos anunciado acima. São elas: “territorialização” e “desterritorialização.”<sup>26</sup>

Nas cenas onde há evocação ao rio e às suas águas e, igualmente, à parte sólida da margem direita (onde se fixam estruturas mais rígidas, tais como cais, carros, guinchos, suportes de pontes, e onde se localizam de maneira sedentarizada as pessoas, os barcos parados e os animais vivos e mortos, tais como bois e peixes), penso que o filme trabalha com a convivência — arrisco dizer, harmônica — entre as chances de sedimentação e as chances de desterritorialização de todos esses elementos.

É nesse bojo que aproximamos as análises do universo do Rio Douro da ideia de “mar,” trazida por Deleuze e Guattari,<sup>27</sup> quando refletem, com base em Pierre Chaunu, acerca das demarcações do oceano à época das expansões marítimas europeias do século XIII ao XV. O mar, nessa reflexão, é visto como “não apenas o arquétipo de todos os espaços lisos, mas o primeiro desses espaços a sofrer uma estriagem que o tomava progressivamente, e o esquadrihava aqui ou ali, de um lado, depois do outro.”<sup>28</sup> Falam de uma ordem marítima, que se aproxima de um arquétipo do liso, o qual, por sua vez, não exclui as possibilidades de estriagem.

Seguindo esse pensamento — e validando-o em relação a outros espaços, que não sejam propriamente o mar — entendo que as águas de *Douro, Faina Fluvial* são fluidas, estrutura desterritorializada, mas se deixam estriar, marcar e organizar, mesmo que depois venham incidir novamente sobre elas desmarcações e acidentes, os quais, por sua vez, provocarão pequenos escapes das ordens homogeneizantes. A estriagem, no sentido dado por Deleuze e Guattari, ordena o “mar,” mas o “mar” restitui uma espécie de espaço liso — onde sempre haverá uma potência de desterritorialização.

Sem dúvida, é por isso que o mar, arquétipo do espaço liso, foi também o arquétipo de todas as estriagens do espaço liso: estriagem do deserto, estriagem do ar, estriagem da estratosfera (que permite a Virilio falar de um “litoral vertical” como mudança de direção). É no mar que pela primeira vez o espaço liso foi domado, e se encontrou um

modelo de ordenação, de imposição do estriado, válido para outros lugares. O que não contradiz a outra hipótese de Virilio: ao término de seu estriamento, o mar restitui uma espécie de espaço liso, ocupado pelo *fleet in being* [...]. O mar, em seguida o ar e a estratosfera ressurgem como espaços lisos, mas para melhor controlar a terra estriada, na mais estranha das reviravoltas. O espaço liso dispõe sempre de uma potência de desterritorialização superior ao estriado.<sup>29</sup>

A cartografia de Oliveira sobre as margens do Douro (e a superfície desse espaço aquático) indica a existência de determinadas relações com a terra, além de trocas entre as pessoas, dinâmicas comerciais e profícua vida construída naquelas adjacências. Tudo isso aponta uma gama de elementos formadores de um território que não se deixa sedentarizar por completo. Há no tratamento “documental” da câmera de Oliveira uma potência de desterritorialização nas conexões entre tais elementos. O espaço liso do rio é evidente, mas haverá aí oportunidades de estriamento das margens, por onde, então, se realizarão controles e marcações, tal como ocorre nos *takes* em que a figura do guarda, face do Estado e da Ordem, surge para apaziguar e reestabelecer um breve momento de conflito entre natureza, animal, máquina e homem. Não concorrendo com a potência de desterritorialização, esses componentes da faina fluvial irão se territorializar às margens do Douro, estriando o rio, marcando-o, definindo-o como *locus* do trabalho e também como lugar de descanso e, até mesmo, de namoro, se aqui for lembrada a sequência dos flertes entre um jovem casal que se afaga discretamente durante a pausa para o almoço.

Portanto, as imagens do filme lidam com espaços lisos e estriados. Para Deleuze e Guattari, essas noções não são facilmente distinguíveis e só existem, de fato, “graças às misturas entre si: o espaço liso não para de ser traduzido, transvertido num espaço estriado; o espaço estriado é constantemente revertido, devolvido a um espaço liso.”<sup>30</sup>

O liso e o estriado se distinguem em primeiro lugar pela relação inversa do ponto e da linha (a linha entre dois pontos no caso do estriado, o ponto entre duas linhas no caso do liso). [...] No espaço estriado, fecha-se uma superfície a ser “repartida” segundo intervalos determinados, conforme cortes assinalados; no liso, “distribui-se” num espaço aberto, conforme frequências e ao longo dos percursos [...].<sup>31</sup>

Há redes, estriamentos, marcações ponto a ponto, mas o que vemos a todo o instante, em quadros que dão continuidade às imagens de redes e “sedentarismos” à beira do rio, é a aposta em algo que escapa, que sai dos entremeados e abre possibilidades de fuga, ainda que depois disso ocorra uma reterritorialização.

#### 4. BREVES CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste exame, propus que o documentário *Douro, Faina Fluvial* desenvolve uma série de articulações entre os elementos que apresenta ao longo de seus planos, através de um encadeamento que se aproxima do conceito de “agenciamentos coletivos” de Deleuze e Guattari, tanto pelo viés dos enquadramentos da câmera documental de Oliveira, como pelo viés da montagem.

Quando nos deparamos com as conexões entre homem, natureza/animal e máquina promovidas pela ordenação das cenas e sugeridas pela montagem há indícios de que o documentário constrói um campo aberto em elogio às possibilidades do homem perante seus “devir-animal” e “devir-máquina.” Para Deleuze e Guattari, a noção de “devir-animal,” que pode nos valer para o entendimento da noção de devir-máquina aqui proposta, é,

precisamente, fazer o movimento, traçar a linha de fuga em toda a sua positividade, transpor um limiar, atingir um *continuum* de intensidades que só são válidas por elas próprias, encontrar um mundo de intensidades puras, em que todas as formas se desfazem assim como todas as significações, significantes e significados, em benefício de uma matéria não formada, de fluxos desterritorializados, de signos a-significantes.<sup>32</sup>

O homem do rio Douro em sua faina diária convive com animais e máquinas, vetores que se tornam, eles mesmos, parte de uma engrenagem que funciona na ausência de determinismos e sem a intencionalidade de fundar filiações, correspondências e imitações. Antes disso, o que se percebe é um funcionamento heterogêneo entre essas partes. O homem não se confunde com o animal, nem com a máquina, mas a eles se conecta e, portanto, há claro espaço para a existência da diferença.

Intensidades capturadas pela câmera. Imagens de um espaço que concebe complexas alternâncias entre o liso e o estriado e que prevê a entrada de vetores heterogêneos, os quais operam em agenciamentos coletivos. Em *Douro, Faina Fluvial*, Oliveira compõe, a partir de seus registros cartográficos, uma microssinfonia. Inaugura mais margens para a tessitura das relações entre o homem e os intercessores natureza/animal e máquina, que, no documentário, se dispõem em benefício de profícuas coexistências à beira do rio.

- 
1. Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4 (São Paulo: Editora 34, 1997), 18.
  2. Virgínia Kastrup, "O Funcionamento da Atenção no Trabalho do Cartógrafo," *Revista Psicologia e Sociedade* 19.1 (2007): 1.
  3. *Ibid.*, 18.
  4. Frederico Lopes, "Plano e corte 29." Programação da Cinubiteca de Covilhã, Universidade da Beira Interior, 7 Dez. 2004, 1. O programa deste festival inclui trecho de fala de Manoel de Oliveira sobre o roteiro de *Douro, Faina Fluvial*.
  5. Manoel de Oliveira, "Douro, Faina Fluvial," in *Manoel de Oliveira*, ed. Álvaro Machado (São Paulo: Cosac Naify, 2005), 195.
  6. Deleuze e Guattari, *Mil Platôs*, vol. 4, 4.
  7. *Ibid.*, 19.
  8. *Ibid.*, 18.
  9. *Ibid.*, 19.
  10. *Ibid.*, 18.
  11. José Régio, "Douro Faina Fluvial," *Presença* 43.XII (1934): 1.
  12. Deleuze e Guattari, *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5 (São Paulo: Editora 34, 1997).
  13. *Idem.*
  14. *Idem.*
  15. Oliveira, "Douro, Faina Fluvial," 195.
  16. Mauro Rovai, "O Douro, a Caça e o Espelho de Alice," in *Estudos de Cinema – Socine VIII*, ed. Rubens Jr. Machado (São Paulo: Annablume, 2007), 23.
  17. Deleuze e Guattari, *Mil Platôs*, vol. 5, 221.
  18. Deleuze e Guattari, *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 2 (São Paulo: Editora 34, 1995).
  19. *Ibid.*, 29.
  20. *Ibid.*
  21. Janice Caiafa, *Aventura das cidades: ensaios e etnografias* (Rio de Janeiro: FGV, 2007), 151.
  22. Deleuze e Guattari, *Mil Platôs*, vol. 2, 31.
  23. *Ibid.*
  24. Janice Caiafa, *Aventura das Cidades: ensaios e etnografias* (Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007), 152.
  25. Nesse ponto, podemos pensar em um descolamento entre Oliveira e a escola de Vertov, já que não há, em princípio, na montagem de *Douro, Faina Fluvial* a tentativa de se chegar a uma síntese ideológica.
  26. Deleuze e Félix Guattari, *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5, 5.
  27. *Ibid.*, 186
  28. *Ibid.*
  29. *Ibid.*, 187.
  30. *Ibid.*, 180.
  31. *Ibid.*, 188.
  32. Deleuze e Guattari, *Kafka: para uma literatura menor* (Lisboa: Assírio e Alvim, 2003), 34.