

EM IMAGENS, TEMPO E PERSONAGEM DO CINEMA PÓS-MODERNO

Alda Regina Tognini Romaguera*

Pamela Zacharias Sanches Oda**

Antonio Carlos R. Amorim***

RESUMO: Dos tempos pós-modernos, escolhemos a ausência do sujeito como o movimentador da estrutura de significação do real e do mundo, e encontramos as teorizações de Gilles Deleuze sobre o cinema, em especial os conceitos de imagem-movimento e imagem-tempo. Com esses conceitos e as imagens de duas produções audiovisuais, realizamos a composição de um plano de pensamento extraído com/de o cinema. Perder de vista o real é imprescindível em uma condição de dissolução do mundo, melancólica e para a qual a realidade é incompreensível. Há perda de contato, perda de significado cujos efeitos são sentidos pela montagem e por uma narratividade sem limites, com imagens justapostas, que multiplicam as ações e as dispersam. Os encontros possíveis estão no intervalo entre imagens, no vazio e no silêncio. Em ambas as produções audiovisuais analisadas, a manutenção do mundo no momento em que ele está escapando trabalha com uma dimensão do olhar como prática de entrever, e, neste ponto, é esperançoso. Tenta capturar um pouco do real, como um caçador fugidio.

PALAVRAS-CHAVE: Imagem-tempo. Imagem-movimento. Incorporéio. Gilles Deleuze.

* Doutoranda FE/UNICAMP. Universidade Estadual de Campinas. Av. Bertrand Russell, 801. Cidade Universitária Zeferino Vaz. 13083-865 - Campinas / SP. "Zeferino Vaz".
E-mail: aldaromaguera@gmail.com

** Mestranda FE/UNICAMP. Universidade Estadual de Campinas. Av. Bertrand Russell, 801. Cidade Universitária Zeferino Vaz. 13083-865 - Campinas / SP. "Zeferino Vaz".
E-mail: Sanches.pam@gmail.com

*** Dr. em Educação. Prof. Assistente da Universidade Estadual de Campinas. Av. Bertrand Russell, 801. Cidade Universitária Zeferino Vaz. 13083-865 - Campinas / SP. "Zeferino Vaz".
E-mail: acamorim@unicamp.br

Recebido em: 08/01/2010

Avaliado em: 22/01/2010

IN IMAGES, TIME AND CHARACTER OF POSTMODERN CINEMA

ABSTRACT: From the postmodern times, we've chosen the absence of subject that puts into motion the structure of the meaning of real and of the world, and found Gilles Deleuze's theorizations about the cinema, in special the concept of image-movement and image-time. With these concepts and the images of two audiovisual productions, we achieved the construction of a plan of thought extracted with/from the cinema. It's indispensable to lose sight of the real in a condition of dissolution of the world, melancholic and for which the reality is incomprehensible. There is a lost of contact, lost of meaning which effects are felt by the montage and for a narrative without limits, with images superposed, that multiply the actions and disperse them. The possible meetings are between the images, in the emptiness and in the silence. In both analyzed audiovisual productions, the maintenance of the world in the moment that it's escaping works with a dimension of the glance as a practice of the foresee, and, in this point, it's hopeful. It tries to capture a little of the real, as a runaway hunter.

KEY WORDS: Image-time. Image-movement. Incorporeal. Gilles Deleuze.

Em uma belíssima conferência de abertura do curso '10 lecciones transversales sobre el estado del cine en el CaixaForum', na cidade de Barcelona, em janeiro de 2008, o estudioso de cinema Francesco Casetti da Università Cattolica del Sacro Cuore, apresentou algumas das principais características do cinema na transição para a pós-modernidade. Para ele, o cinema efetua-se, culturalmente, como a fábula do mundo, uma vez que a realidade se esvaiu. Na tela, o grande compromisso do cinema seria juntar a perda e a conquista da realidade.

Em uma primeira fase - nos primeiros 90 anos - o cinema reuniu duas sensações: a perda de contato com a realidade e o desejo de ter uma relação direta com as coisas. Geraram-se imagens sensíveis sem consistência com a realidade e que restituíram o mundo. Já com suas potências intensificadas nestas últimas décadas, o cinema conseguiu nos indicar que a imagem pode ser um prolongamento da realidade e, mais ainda recentemente, que a imagem vem antes do real; modela-se a realidade, após a imagem; desfruta-se da imagem para se ter a realidade.

Com essas potencialidades das imagens, nos educamos em fluxos de experiências que, por exemplo, controlam nosso medo da perda, e nos fazem sentir que não é possível encontrar a realidade, apenas realizar pequenas aproximações com ela. Atualmente, talvez no que se possa chamar de ênfases da pós-modernidade, encontramos, segundo o mesmo autor, imagens cujo jogo de forças perturba-se entre a melancolia e a narrativa cíclica. Perder de vista o real é imprescindível em uma condição de dissolução do mundo, melancólica e para a qual a realidade é incompreensível.

Há perda de contato, perda de significado cujos efeitos são sentidos pela montagem e por uma narratividade sem limites, com imagens justapostas, que multiplicam as ações e as dispersam. Os encontros possíveis estão no intervalo entre imagens, no vazio e no silêncio. Todavia, há imagens do cinema que persistem em gerar a sensação e o desejo de seguir jogando, mesmo com o *nonsense*, ou a abstração em seu máximo. Há imagens que lutam politicamente pelo desenvolvimento e a preservação do sujeito, do humano, num mundo ‘pós-humano’ ou ‘in-humano’.

Essas ideias de Francesco Casetti são linhas importantes para compreendermos as suas argumentações, em um artigo publicado na revista *Cinemas*, n.7, no qual discute os movimentos entre a teoria, a pós-teoria ou a não-teoria cinematográfica em tempos de pós-modernidade. Ele considera que as teorias não têm desaparecido completamente das análises fílmicas, e cita como exemplo, três trajetos. Um deles, referido por Bordwell e Carroll (1996), articula-se a duas grandes áreas: a história do estilo (que estuda como o cinema representa) e a psicologia cognitiva (que estuda o cinema da maneira como produz significados). Um outro trajeto é derivado dos estudos culturais de que herdariam entre outros discursos os aspectos da semiótica e da ideologia crítica. Focaliza-se, conseqüentemente, a maneira como a representação relativa aos filmes é socialmente construída e apropriada/usada; toma-se como central a análise das maneiras como temáticas sociais são apropriadas nos filmes por semelhança aproximada a várias culturas funcionando distintamente, e por vezes ao contrário, que as ‘ordens do texto’. O terceiro trajeto, segundo Casetti (2007), é devido aos estudos de Gilles Deleuze sobre o cinema, que o definem teórica e historicamente a partir dos conceitos de imagem-movimento e imagem-tempo.

Neste artigo, especificamente, dialogaremos com esses conceitos de Gilles Deleuze na apreciação de duas produções audiovisuais. Compõe o plano de pensamento com imagens que interessa ao grupo de estudos *Humor Aquoso*, parte integrante do Laboratório de Estudos Audiovisuais (OLHO) da Faculdade de Educação da Unicamp, e que, no referente ao trabalho com imagens do cinema, são expressões os textos de Amorim (2007; 2009a, 2009b, 2009c) e Spieglich e Andrade (2007).

LIMITES DO IN(CORPÓREO), DO (IN)ORGÂNICO NA NARRATIVA

Aos olhos do espectador, o tempo é percebido como vivido à medida que a representação deixa de ser o suporte de uma ação imediatamente interpretável: aparecem então as diversas maneiras próprias ao tempo de passar sobre os seres, conforme as diversas maneiras próprias aos seres de passar no tempo. (Marie Claire ROPARS-WUILLEUMIER Apud RAMOS, 2005, p. 276).

Neste texto, a vontade de conversar com a linguagem fílmica pós-moderna se deixa atravessar pela criação de conceitos deleuzeanos que pensam imagem, movimento e tempo no cinema. O conceito de imagem-tempo, concebido para pensar o cinema na modernidade, ainda pode persistir? Que deslocamentos provoca nas produções do cinema na contemporaneidade?

Para Deleuze, o cinema clássico narrativo trabalha com imagens e signos; é o cinema das imagens orgânicas, que atua no esquema sensório-motor por ações e reações, e está inserido no campo da reconhecimento. O cinema moderno, das imagens inorgânicas ou cristalinas, opera em situações ópticas e sonoras. Será a partir da montagem que o cinema se tornará narrativo, incorporando as imagens indiretas do tempo, da duração. Se a montagem promove a articulação das imagens, imprimindo-lhes movimento, é a narrativa não-orgânica, da imagem-tempo, que permitirá a passagem da montagem para a “mostragem”. Dirá Deleuze (2006, p. 86), a respeito dos regimes de imagem:

[...] Não creio numa especificidade do imaginário, mas em dois regimes de imagem: um regime que se poderia chamar de orgânico, que é o da imagem movimento, que opera por cortes racionais e por encadeamentos, e que projeta ele mesmo um modelo de verdade [a verdade é o todo...]. E o outro é um regime cristalino, o da imagem-tempo, que procede por cortes irracionais e só tem reencadeamentos, e substitui o modelo da verdade pela potência do falso como devir.

Imagens eletrônicas digitais operariam em regime-silício? - indagou Deleuze - ou em tantos outros regimes quantos pudermos pensar... Perguntamos: na pós-modernidade, que outros regimes se instauram?

O desejo é o de conversar com imagens a partir do cinema; a intenção, a de buscar entre as referências de um pensamento do cinema, pelo que dele ainda persiste na linguagem narrativa fílmica neste início de século. A escolha de cenas do filme *A Casa Vazia*, de Kim Ki-Duk (2004), aguça a vontade de saber se, pelo silêncio, pela ausência e pela ocupação silenciosa das casas (elemento estruturante), encontraremos ecos para pensar os limites do incorpóreo na narrativa...

Afecções são produzidas pela beleza das cenas e pela delicadeza com que se narra. Por entre silêncios que vibram nas melodias e na lentidão dos gestos, personagens nos convidam a ocupar com eles o vazio das casas¹; imagens suaves

1 Para situar o leitor que ainda não assistiu ao filme, transcrevemos breve sinopse disponível na capa do DVD: “Um jovem chamado Tae-Suk vive solitário à margem da sociedade. Habilidade, invade casas vazias para passar a noite. Come, dorme, vê televisão e curiosamente, faz pequenos serviços domésticos. Numa dessas visitas, encontra uma linda mulher chamada Sun-wha, vítima de abusos no seu casamento. O encontro mexe com os dois e Tae-Suk decide resgatá-la, correndo grande risco.”

nos levam a passear pela intimidade de habitantes em trânsito, como quem viola e invade o espaço alheio em temporária ocupação, em anárquica hospedagem. Ou em filosófica ocupação, já que para Deleuze (2006) “o filósofo pode habitar diversos Estados, frequentar diversos meios, mas como um eremita, uma sombra, viajante, inquilino de quartos mobiliados”.

Procedimentos contidos e situações inusitadas expressam a força que pulsa na dor, no silêncio e nos gestos de amor extremo. Lentidão de gestos que se traçam em um tempo outro, que captam das ações cotidianas um ritmo desacelerado: o do tempo vivido que nos envolve e aquele que nos devolve, pela narrativa, os jeitos de passar no tempo. Tempo que vai se impregnando, como que se película fosse. Impregnados, buscamos por relações entre o apagamento da corporeidade enquanto acompanhamos o movimento de resistência da personagem, apreendendo na sua fuga, escape, o esvaziamento do controle. Que resiste e controla.

Se “o olho não é a câmera, é a tela” como nos ensina Pasolini (DELEUZE, 2006, p.72) logo nas primeiras cenas as imagens convidam a nós, espectadores, a perambular por ruas ocupando a garupa de um jovem motoqueiro, Tae-Suk; acompanhamos seus gestos de prender folhetos em portas de casas que visitará mais tarde.

Se a primeira visita se anuncia por gestos que avisam, em intenção de, a segunda revela o propósito, a ação, que invade, viola fechaduras e abre portas e faz passar para o lado de lá. Vamos juntos, adentrando espaços e esquadrinhando cantos; agora já conhecemos nosso oriental motoqueiro e o sabemos meticuloso, homem de minúcias, de pequenos cuidados e perfeições. Aqui sofremos um primeiro estranhamento, provocado pelo deslocamento de papéis que naturalizam a fraude, revelando o falsário que se ocupa do lugar outro: o do desconhecido, do ausente, do que agora se tornou... Inquilino.

Sua solidão se interromperá pelo silêncio da mulher-dor, Sun-hwa, presença ausente que o acompanhará e nos apresentará à intensidade de corpos que prescindem da fala e do toque. Corpos que, no entanto, se atraem e parecem vibrar na superfície da tela em gestos lentos e leves... Até que o homem-ira, Seung Yeon Lee, marido, os surpreenda: tacadas de golfe, feridas. Tae-Suk, o visitante, inquilino violador, violentado, passará a infrator: detido...

Imagens dentro da imagem: ilusionismo, potências do falso², efeitos ópticos em camadas de tempo: desdobramento dos picos de presente... Aqui os impossíveis de Leibniz já podem coexistir, neste tempo, como um todo, que tem duas funções: coexistência de camadas do passado e simultaneidade de picos do presente - nos ensina Deleuze, a partir de Bergson. O passado virtual seria esta dimensão singular, na

² Expressão que nomeia um capítulo do livro “Cinema 2” de Deleuze, em que o autor trabalha com o par conflitante verdade/falsidade, extraindo do último termo o conceito de virtualidade.

qual todo acontecimento coexiste. “Série do tempo que reúne o antes e o depois num devir; paradoxo: introduzir um intervalo que dura no próprio momento”. (DELEUZE, 2007, p.188)

Na concepção deleuzeana de tempo, o presente pode ser visto por dois aspectos: se olharmos externamente veremos um ponto na linha do tempo ou nas ocorrências passado-presente-futuro; relação de tempo longitudinal, horizontal; olhando internamente, o que se tem é o presente *des-atualizado*, ou uma visão puramente ótica, vertical, ou em profundidade. Suspende-se a noção de tempo cronológico para emergir um tempo virtual, onde nada acontece... Aqui se funda o acontecimento virtual - o que acontece no presente vertical, não cronológico, sem relação com a linha horizontal, atual, do tempo cronológico. Aqui as três dimensões do presente: presente/presente, presente/passado e presente/futuro estão imbricadas, são concomitantes e inseparáveis... Mas não coexistem, não acontecem num mesmo momento. Compossibilidade leibnizeana...

Fotografar-se, multiplicar as camadas de imagem da foto, na foto, no filme; mosaico-espelho, cristais de tempo; presença que se quer ausência no presente... *Eu é outro* roubado de Rimbaud para pensar na formação de uma narrativa simulante.



Capturamos no segundo tempo do filme as cenas de Tae-Suk enquanto ocupa uma cela, em prática ascética, controlando suas vontades, numa série de tentativas cujo objetivo é a regulagem dos desejos e das pulsões da carne. O que se vê é um homem recluso que treina, em silêncio, exercitando a disciplina que o leva ao controle dos movimentos, da dor e das emoções que se manifestam no corpo.

As tomadas de imagens em plano sequência e os cortes de montagem mostram pela repetição do sorriso irônico que outra organicidade vai se configurando, como que resultante da economia de gestos em um corpo que não mais esboça reações, mas potencializa a força de controle, corporeidade esculpida para movimentar-se no vazio, no silêncio.

[...] Um corpo não se define pela forma que o determina, nem como uma substância ou sujeito determinados, nem pelos órgãos que possui ou pelas funções que exerce. No plano de consistência, um corpo se define somente por uma longitude e uma latitude: isto é, pelo conjunto dos elementos materiais que lhe pertencem sob tais relações de movimento e de repouso, de velocidade e de lentidão (longitude); pelo conjunto dos afectos intensivos de que ele é capaz sob tal poder ou grau de potência (latitude). Somente afectos e movimentos locais, velocidades diferenciais[...]. (DELEUZE, 1997, p. 47)

As imagens nos *affectam*, posto que provoquem um incômodo, nos convidam a suportar, no limite do insuportável, nos expõem ao proposital silêncio da personagem que se expressa no espaço vazio de palavras, no esboço de um sorriso, como quem rompeu com a comunicabilidade e escolhe resistir, sem reagir a apelos e provocações.

Com *Bartleby*, parece dizer, naquilo que não diz: “*Preferiria não*”: possibilidade de dizer, e impossibilidade de dizer, potência e impotência. Vozes em silêncio. Possibilidade de que a língua aconteça através de sua dimensão de infância, de contingência, de potência (de não), de subjetividade. O seu “preferiria não” manifesta-se na cena de sua mão em giro, revelando na palma o desenho de um olho. Mãos que olham - gestos de ver - dançando invisíveis, olhando. Desta dança resultará o disciplinamento de um corpo cujo poder de resistência se manifesta no absoluto controle de si.

No terceiro tempo do filme, vemos um corpo que se molda pela vontade maior de presença-ausência, que se move no passo-dança de um desafiante balé. Contingência e possibilidade. Nos dizeres de Agamben, a mídia nos oferece os fatos desprovidos de sua possibilidade: “a mídia gosta do cidadão indignado, mas impotente”, o homem do ressentimento; para ele o cinema é o veículo que des-cria a realidade, na contramão da mídia e da publicidade. Nesta dança, imprimem-se ritmos inesperados que podem provocar ímpares rodopios e giros, e possibilidades de encontro e de deslocamentos de corpos... Passo-caminhada que se desdobra em dança, quase uma conseqüência do andar, quase espontaneidade de dois seres em sintonia, instalando ritmos no encontro de corpos. Nos dizeres de Agamben sobre o amor: “viver na intimidade de um ser estranho, e não para aproximá-lo, para fazê-lo conhecido, porém para mantê-lo estranho, distante, e mais: inaparente - tão inaparente que seu nome o contenha inteiro” (AGAMBEN, 1989, p. 43). Aceitando a possibilidade de correr riscos, de dançar no trapézio, sem rede; de transmutar corpos /filósofos/guerreiros/artistas/falsários - híbridos no grandioso espetáculo da vida -, em aprendizagens de ousadia; de exercitar movimentos e de observar:

deslocar, sair do confortável lugar; ensaiar passos para propor uma dança sem prévia coreografia, para dançarinos que se movem em compassos cadenciados, de corpo inteiro, mergulhados em imanências. Subjetividade inscrita na superfície do corpo. Segundo Deleuze (2000, p. 106),

[...] Tudo se passa na superfície em um cristal que não se desenvolve a não ser pelas bordas. Sem dúvida, não é o mesmo que se dá com um organismo; este não cessa de se recolher em um espaço interior, como de se expandir no espaço exterior, de assimilar e de exteriorizar. Mas as membranas não são aí menos importantes: elas carregam os potenciais e regeneram as polaridades, elas põem precisamente em contacto o espaço exterior independentemente da distância. O interior e o exterior, o profundo e o alto, não têm valor biológico a não ser por esta superfície topológica de contacto. É, pois, até mesmo biologicamente que é preciso compreender que o mais profundo é a pele.

Se cinema é movimento, instiga-nos a pensar movimentos, razão pela qual trazemos trechos do poema “*Parolagem da Vida*” de Carlos Drummond de Andrade para compor esta conversa. Com ele e Espinosa, perguntamos:

O que pode um corpo?³



Resistir.

³ Expressão roubada de Espinosa, (DELEUZE, 1968).

Agamben pergunta:

Mas o que significa resistir? É antes de tudo ter a força de des-criar o que existe, des-criar o real, ser mais forte do que o fato que aí está. Todo ato de criação é também um ato de pensamento, e um ato de pensamento é um ato criativo, pois o pensamento se define antes de tudo por sua capacidade de des-criar o real. (PELBART, 2007)

Calar. Desaparecer. Surgir no lugar improvável. Persistir no silêncio. Ocupar espaços alheios, adentrar a casa vazia. Criar registros ao fotografar-se.

*Como a vida é isto
misturado àquilo.*

Vestir-se de, comportar-se como, servir-se: experimentar outras vidas, posse transitória, troca de personagens; sair de si e morar nos espaços suspensos pela ausência; roubar por instantes a certeza de posse; movimentar-se no cotidiano alheio.

Como a vida é senha
de outra vida nova
que envelhece antes
de romper o novo.

Ninguém é de ninguém. Des-pertença. Andar atrás de, sem deixar ver-se; dissolver-se; desaparecer.

Viver.
Como a vida muda.
Como a vida é muda.
Como a vida é nula.
Como a vida é nada.
Como a vida é tudo.

À revelia, ocupando margens, nomadizando espaços, sem se fixar. Andar e, de repente, dançar. Dançar e retomar o compasso da caminhada; parar, dobrar-se, e pular. Agarrar-se às paredes, ao teto; esconder-se, retirar-se.

Como a vida é vida
ainda quando morte
esculpida em vida.

E voltar, surgir em silêncio, movimentar-se como se bicho, como se em impulsos: movimentos nem sempre previsíveis. Sem vontade de controle, controlando-se, criando campos de força. Arriscar-se. E se?

Sonho? Realidade?

Gestos silenciosos quebram certezas. Desestabilizam o oponente, convidando-o à luta.

Como a vida é forte
em suas algemas.

Lutar. Apanhar e usar a surra como escalada para a perfeição. Treinar, até atingi-la. E tornar-se sombra.

Como dói a vida
quando tira a veste
de prata celeste.

Viver no espaço aberto, desocupado, do outro. Sem permissão. Invadir para cuidar, violência invertida que empresta do outro para devolver-lhe.

Como a vida vale
mais que a própria vida
sempre renascida
em flor e formiga
em seixo rolado
peito desolado
coração amante.

Corpos mudos, silêncio quebrado apenas quando grito e quando choro. Notas musicais derramadas, preenchendo espaços do silêncio. Desafio, afronta às vozes que afirmam e às palavras que concluem. Resistência. Sabedoria de gestos, corpos que dizem pelos poros. Superação, quebra de limites, que coloca em dúvida o possível. Impor a ausência: presença invisível, quase presságio, de um oculto que observa.

Como a vida é outra
sempre outra,
outra não a que é vivida⁴

Se a arte é a mais completa expressão do poder do falso... Assumir a potência do falso. Comportar-se como o homem da verdade, filósofo; como o homem da vingança, guerreiro; como o homem da arte, falsário... Filosofar, guerrear, artistar; falsificar-se: fazer-se surgir no silêncio e no vazio.

Se o devir concebe o antes e o depois juntos, este corpo devém amante ao se apagar para aparecer, se transforma em imagem que espelha o amor.

⁴ Trechos salteados do poema "Parolagem da Vida" de Carlos Drummond de Andrade (1973).



Se subjetivação é a percepção de si, em afecção, em pulsão, em ação... E se artista é quem cria verdades que não são conseguidas, encontradas ou reproduzidas, mas sim criadas...

O que podem as imagens do cinema?



Le baiser, 2005 - do chinês **Wang Du**. Escultura em resina, poliéster, madeira e pintura em acrílico branco. Fotografias realizadas pela autora no Centre Georges Pompidou, **Juillet**, 2008.

Narrar. *Disseminar cristais de tempo, regime de signos.*

Para responder a esta questão, a filosofia da diferença deleuzeana apresenta articulações que se fazem a partir de encontros: “é o ‘de fora’ do pensamento que o faz ser” (VASCONCELLOS, 2006, p. 51). Vasconcellos, em *Deleuze e o cinema*, considera que este filósofo criou uma rigorosa e sistemática taxionomia das imagens e dos signos do cinema. *Cinema 1* e *Cinema 2* são para ele livros excepcionais de

filosofia, que apontam para uma nova teoria do cinema. Dialogam com a história do cinema entendendo-a como pano de fundo para a análise das imagens e da obra dos grandes cineastas. Para Vasconcellos, mais do que operar na classificação das imagens e signos, estas duas obras fundam o pensamento do cinema na articulação entre tempo e pensamento da diferença.

Se a verdade do cinema está na riqueza criativa de seus criadores, que são inventores de signos e de imagens, o que o cinema deve apreender, afirma Deleuze (2007, p. 183), “é o devir da personagem real quando ela própria se põe a ‘ficcional’, quando entra em ‘flagrante delito de criar lendas’ e assim contribui para a invenção de seu povo”. Para Vasconcellos, pensando com Deleuze, imagem é movimento; signos são efeitos, expressões de sentido ou de ideias, que dão conta da expressão do sentido cinematográfico; são ferramentas para a construção de um pensamento do cinema.

Parente (2005, p. 253) afirma com Deleuze que o cinema não é nem uma língua, nem uma linguagem. A narrativa fílmica, “que é acontecimento e não apenas representação”, esteve condicionada à narração enquanto objeto lingüístico e submeteu-se às análises segundo as correntes de pensamento deste campo do conhecimento. Para este autor, será o cinema a arte do tempo mais que arte do movimento. Buscará elementos para este argumento em Marie Claire Ropars-Wuilleumier, para quem “o tempo é o personagem principal do cinema, comparável a uma escritura, na medida em que se pode ler a imagem” (PARENTE, 2005, p. 277). Dirá ainda que não é através de seu caráter dramático, anedótico, representativo, que o cinema se afirma, mas sim através da narrativa, por ser nela que se afirma ...

O tempo como duração vivida.

Mas se você ver
 Em seu filho
 Uma face sua
 E retinas de sorte
 E um punhal reinar
 Como o brilho do sol
 O que farias tu?
 Se espatifaria
 Ou viveria
 O espírito santo?
 Se espatifaria
 Ou viveria

O espírito santo? (POMBO, et al., 2003)

Nosso encontro, agora, é com as narrativas liberadas pelo videoclipe “O salto” do grupo “O Rappa”. Queremos considerar os elementos éticos que o movem (que, portanto, constituem seu enredo), pois fazem mais rica a análise de elementos estéticos, dos *opsignos* e dos *sonsignos*⁵ que o constroem. Dessa forma, vale ressaltar que o enredo se passa na época do plano Collor, início dos anos noventa, que instaurou uma crise nacional, intensificando ainda mais a miséria já pré-existente no país. Porém, talvez a época em que a história se passa poderia ser qualquer uma, pois a situação apresentada se repete; ela aconteceu muitas vezes antes do contexto destacado e muitas vezes depois.

O que, de fato, movimenta as reflexões acerca dessa obra audiovisual são as imagens e sons que a compõem e que podem dar-lhe a característica de uma produção de imagem-tempo. “O que a constitui é a situação puramente ótica e sonora, que substitui as situações sensório-motoras enfraquecidas.” (DELEUZE, 2007, p. 12)

Gilles Deleuze, ao analisar o neo-realismo italiano, mostra que a diferença mais fundamental que este movimento apresenta com o realismo cinematográfico que o precedeu é com relação às reações dos personagens. Antes, os personagens agiam e reagiam às situações de maneira ativa, e esse sequenciamento de ações é que determinava o tempo da estrutura narrativa: as situações sensório-motoras é que determinavam o encadeamento das ações. Com o surgimento de neo-realismo, os personagens, frente a um mundo que ruía sob seus pés através de imagens de seu contexto histórico, não conseguiam colocar-se mais como agentes de suas narrativas, mas como meros espectadores impassíveis de um mundo que se apresentava a eles naquele instante, em todas suas imprevisibilidades: “Por mais que se mexa, corra agite, a situação em que está extravasa, de todos os lados, suas capacidades motoras, e lhe faz ver o ouvir o que não é mais passível, em princípio, de uma resposta ou ação” (DELEUZE, 2007, p. 11). Essa personagem atônita, calada e congelada torna-se um espectador das mesmas imagens e sons que observamos, que constituem um mundo novo da narrativa, a imagem-tempo, onde o tempo escapa das ações sendo legado a outros signos: *sonsignos* e *opsignos*, situações sonoras e óticas puras que envolvem tanto espectador quanto personagens.

Da imagem-tempo emerge uma nova narrativa onde o tempo não é mais determinado pela sequência de ações dos personagens, mas por *sonsignos* e *opsignos* que possibilitam os “personagens a viverem não mais uma história linear, mas devires, acontecimentos disruptores que transbordam uma apreensão linear ou causalista do tempo” (DINIS, 2005, p. 73). Do videoclipe “O Salto”, do grupo “O Rappa”, podemos extrair algumas significações sobre imagem-tempo.

5 Apresentaremos mais à frente as significações destes conceitos propostos por Gilles Deleuze.

Um tubo pelo qual passam cabos e fios nos transporta ao local da cena. Como em matrix (WACHOWSKI, A.; WACHOWSKI, L), chegamos ao mundo das imagens e observamos. Na TV, um homem fala. O reflexo na tela nos deixa ver o quarto pobre e o outro homem preparando-se para alimentar o bebê, enquanto ouve o discurso vindo da TV. *Minhas senhoras e meus senhores*. O olhar foca-se na tela atento. *Recebo o direito com a honra que só a legitimidade do voto proporciona*. O bebê choraminga, ruídos emanam de todos os lados: latidos e sirenes. *E assumo o dever, como o desafio de um novo tempo*. Nossos olhos vêem sobreporem-se os dois homens enquanto eles se olham. *O desafio de um Brasil novo, que prometi*. O homem no quarto olha a TV com desconfiança. *E haveremos, juntos, de construir*. A sirene se intensifica, abafando o som do discurso. *Muito obrigado*. Aplausos.

O homem, que há pouco via a TV vai trabalhar. Usa um uniforme. Enquanto ajuda um senhor de terno e gravata, é chamado pelo colega. Na sala do chefe, a carteira de trabalho em mãos e o desespero no rosto.

Inundaram os vilarejos
 E minha casa se foi
 Como fome em banquete
 Na rua, segurando a mala e a
 filha.
 Então sentei sobre as ruínas
 E as dores como o ferro a brasa e
 a pele
 Ardiam
 Senha. Cansaço. Mais um
 multidão.
 Como o fogo dos novos tempos
 Senha 0720/0719. Guichê B2/B4.
 Preocupação. Espera
 Ardiam como o fogo dos novos
 tempos
 Tempos. Espera.



Senha. Cansaço. Mais um multidão.

Como o fogo dos novos tempos

Senha 0720/0719. Guichê B2/B4.

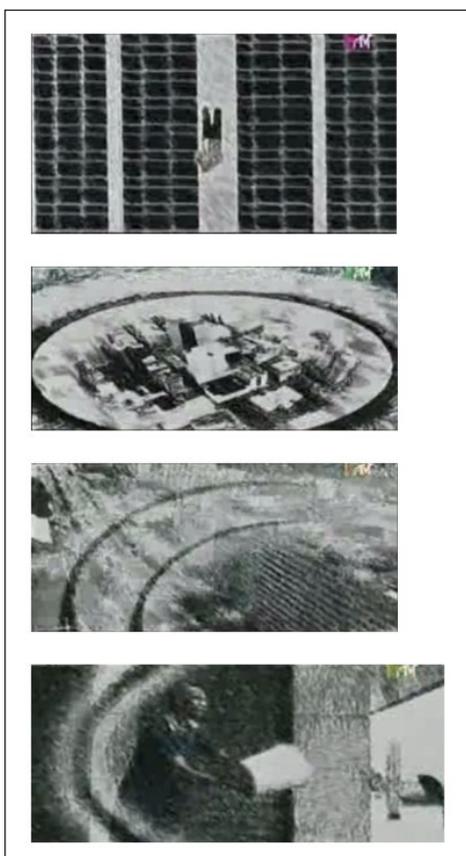
Preocupação. Espera

Ardiam

Como o fogo dos novos tempos

Tempos

Espera



Tempos

Espera

Tempos

Espera

Tempos

E regaram as flores do deserto

E regaram as flores com chuva
de insetos

E regaram as flores do deserto



E regaram as flores do deserto

E regaram as flores com chuva de insetos

E regaram as flores do deserto

E regaram as flores com chuva de insetos. (MURTINHO, et al., 2009)

E regaram as flores
com chuva de insetos

O conflito está posto, pronto para seu desenrolar. O desfecho é apontado logo no título, tanto do videoclipe, como da letra da canção. Porém, até esse momento, decisivo para a personagem, há um emaranhado de imagens que constroem uma narrativa. Pode-se, talvez, dizer que essa narrativa é linear, porque conseguimos definir nela um começo, meio e fim. O enredo possui um eixo, uma estrutura base e podemos resumi-lo assim: um homem perde o emprego em um momento de crise política nacional e, a partir disso, não consegue manter-se e nem sustentar sua filha ainda bebê. Levado pelo desespero, ele decide saltar do alto de um prédio, com sua filha nos braços, dando fim à vida dos dois. Chega-se a essa conclusão por conta de uma seqüência de imagens-movimento, que possibilitam essa representação de tempo, deveras convencional. Porém, ao analisarmos com mais cautela, perceberemos que os fragmentos espaço/tempo através dos quais esse enredo se constrói podem ser menos passíveis de uma estruturação, de uma representação, principalmente quando está perto de atingir o seu clímax.

A angústia da personagem se intensifica através de imagens rápidas e que em muitos momentos sobrepõem-se. São estas imagens que, ao mesmo tempo, nos mostram o seu contexto, nos deixam observá-lo e nos fazem olhar através do seu olhar, nos colocam em seu lugar, nos fazem perceber e sentir o que o rodeia. As próprias imagens o rodeiam: vindas da TV, dos cartazes, das placas, das pichações

do muro. Imagens que dizem o que ele deve fazer, que determinam quem ele é: “o fraco, não alcança sua meta”. Ele está na rua, pedindo esmolas com um bebê em uma das mãos e uma garrafa de bebida na outra. Nesse momento, os sonsignos e opsignos se multiplicam e não é mais possível definir uma ordem de suas ações. O mundo a sua volta com seus sons, imagens e acontecimentos já não lhe pode significar.

De repente as situações já não se prolongam em ação ou reação como exigia a imagem movimento. São puras situações óticas e sonoras, nas quais a personagem não sabe como responder, espaços desativados nos quais ela deixa de sentir e agir, para partir para a fuga, a perambulação, o vaivém, vagamente indiferente ao que lhe acontece, indecisa sobre o que é preciso fazer. (DELEUZE, 2007, p. 323-324)

Juntamente com a intensidade imagética que se apresenta, há também neste videoclipe uma intensidade sonora. Os sons do mundo, e não da música, estão nele. São os sons que a personagem ouve e que movimentam sua vida. O som da garrafa quebrando é um exemplo de um sonsigno que não faz parte da música, mas que se agrega a ela no videoclipe, assim como a fala do Collor que emana da TV que o homem vê e ouve. Dessa forma, a música d’O Rappa não é um fundo sonoro para os acontecimentos do enredo. Ela se manifesta como sonsigno somente para nós, espectadores dessa obra audiovisual, que a ouvimos juntamente com o som da garrafa se quebrando, com o som da rua, com o som da televisão.

Nesse contexto, o tempo cronológico e linear está perdido. Há apenas a manifestação dos acontecimentos que servem de devires para essa personagem. Dentro desse caos aparente, o que há é uma estrutura posta, cristalizada, dominante, sem possibilidade de mudança. As pessoas em seus carros, em seus cotidianos, afazeres robóticos, cápsulas protetoras. O que ele pode fazer para ser visto entre tantas imagens que nada ou tudo significam? O que fazer para ser ouvido? Ele se faz som e imagem gerando o caos. Tentando romper as estruturas ele rompe a própria vida. Mata a filha também. Não lhe transmite o legado de sua miséria.

O feito se inicia com a garrafa se quebrando. Uma produção sonora que marca o início do acontecimento. O videoclipe usa como recurso a paralisação dos demais elementos em cena, deixando em movimento somente o homem com sua filha nos braços. Ele quebra a garrafa, caminha sobre os cacos. Quanto tempo leva desse momento até seu salto? O tempo da água que alguém lança de um balde chegar ao chão?

Para ilustrar o salto, o recurso utilizado é o de animação. No momento mais trágico do videoclipe, ele se transforma em desenho animado, rompendo dessa

forma com algo que até então poderia querer transmitir uma possível “realidade”. Novamente: o videoclipe “O Salto” ilustra um momento de crise política bastante significativa para a história do país, o que pode fazer dele algo quase documental. Porém, apesar desse pano de fundo, desse contexto que se configura como elemento ético dessa obra, o que se coloca como foco de interesse desse trabalho é a parte estética, as formas como sons e imagens se constroem enquanto signos. É nesse momento, em que a personagem torna-se desenho, que ele deixa de existir, que se transforma em cacos. Alguém joga água para lavar os cacos da garrafa. A água lava também os cacos corpóreos? Apaga o que ninguém ousa olhar?

Essa personagem, mesmo sendo a maior parte do tempo o principal foco do videoclipe, até o momento de seu “salto”, não age, não define seus próprios movimentos, ela simplesmente é levada pelas circunstâncias, desaparece em meio à multidão; ninguém a nota. Ela é mais uma imagem em meio às imagens. Uma imagem da imagem-tempo. Porém, é justamente no momento em que ela escolhe sumir, desaparecer, que age: ela escolhe. *O que farias tu? Se espatifaria ou viveria um espírito santo?*

A imagem-tempo, nesse caso, é essencial para fornecer ao espectador uma nova experiência sensorial que vai além do aprendido pela imagem-movimento, onde a personagem guia nossa interpretação dos fatos por ela vivenciados. Na imagem-tempo,

Uma situação ótica ou sonora não se prolonga em ação, tampouco é induzida por uma ação. Ela permite apreender, deve permitir apreender algo intolerável, insuportável. Não uma brutalidade como uma ação nervosa, uma violência aumentada que sempre pode ser extraída das relações sensório-motoras na imagem-ação. Tampouco se trata de cenas de terror, embora haja, às vezes, cadáveres e sangue. Trata-se de algo poderoso demais, ou injusto demais, mas às vezes também belo demais, e que, portanto excede nossas capacidades sensório-motoras.[...] uma beleza grande demais para nós, com uma dor demasiado forte. (DELEUZE, 2007, p. 29)

Ao observarmos a personagem do videoclipe que sofre desnorteado tudo que os sons e os signos lhe apresentam, compartilhamos e compactuamos com sua dor, percebendo como poderia se dar a derrocada final de um homem que poderia ser aquela personagem, uma outra ou nós mesmos. Cria-se uma experiência catártica permeada de acontecimentos que só podem ser atingidos por esse nível que vai além da racionalidade narrativa; vai além do didatismo das ações de personagens: envolve

o universo ficcional que nos é apresentado, universo que deixa perplexos todos que com ele se envolvem.

Essa experiência com opsignos e sonsignos tem uma ação direta no espectador e nas personagens promovendo uma transformação na vida dessas, transformação que pode se efetivar em outras ações ou não. No final do videoclipe, após o encerramento de todas as cenas, aparece uma narrativa em off que representa muito bem esse momento posterior à experimentação dos sonsignos e opsignos: “a memória é uma ilha de edição, câmara de egos”.

O mundo foi perdido, e não é representável! O olhar como prática e afirmação fenomenológica de interpretação do real necessitaria ser esquecido; um outro processo educativo se capilariza, cuja transformação pretende propiciar a sobrevivência do mundo sem a representação.

Em ambas as produções audiovisuais analisadas, a manutenção do mundo no momento em que ele está escapando trabalha com uma dimensão do olhar como prática de entrever, e, neste ponto, é esperançoso. Tenta capturar um pouco do real, como um caçador fugidio.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. *La Idea de la prosa*. Barcelona: Ediciones 62, 1989.

AGAMBEN, G. *Image et mémoire*. Paris: Hoëbeke, 1998.

AMORIM, A. C. R. Non-figurative narratives or life without subjects. In: SCHERTO, Gill (Org.) *Exploring selfhood: finding ourselves, finding our stories in life narratives*. Brighton: University of Brighton and Guerand Hermès Foundation, 2009a. p. 167-190.

_____. *The day after the end, becoming post*. Biopolitics, ethics, and subjectivation: questions on modernity. International conference & summer university. Hsin Chu: Editora da Graduated Inst. for Social Research and Culture Studies of National Chiao Tung University, 2009b. v. 4, p. 87 - 103.

_____. Cartas, fragmentos do tempo do amor. *Cadernos de Educação*, Pelotas, v. 3, n. 34, p. 12, 2009c. (no prelo)

_____. Fotografia, som e cinema como afectos e perceptos no conhecimento da escola. *Teias*, Rio de Janeiro, ano 8, n. 15-16, jan./dez. 2007.

_____. Invisível e não enunciável: cinema brasileiro e amnésia de identidades. *Educação e Sociedade*, São Paulo, v. 27, p. 1367-1372, 2006.

BORDWELL, David; CARROLL, Noel. (eds.). **Post-Theory: reconstructing film studies**. Madison: Wisconsin University Press, 1996.

CASSETTI, Francesco. Theory, Post-theory, Neo-theories: Changes in Discourses, Changes in Objects. **CiNéMAS**, Madrid, v. 17, n°s 2-3, p. 33-44, 2007.

DELEUZE, Gilles. Um estranho ascetismo. Disponível em: <<http://pontocinza.wordpress.com>> .

DELEUZE, Gilles, **Spinoza et le problème de l'expression**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1968. Capítulo XVI - Visão Ética do Mundo.

DELEUZE, G. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Ed. 34, 1997. v.34
_____. **Conversações**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

_____. **A Imagem-tempo**. Tradução Eloísa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DINIS, Nilson Fernandes. Educação, cinema e alteridade. **Educar**, Curitiba, n. 26, p. 67-79, 2005.

KI-DUK, Kim (Dir.). **A casa vazia**. Coréia do Sul: Cineck Asia, 2004. 1 DVD.

MURTINHO, Bruno; SCHMID, Sérgio. **O Salto**. Videoclipe. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=i_s7fGSR_e0>. Acesso em: 7 jul. 2009.

PELBART, Peter Pál. **A potência de não: linguagem e política em Agamben**. 2007. Disponível em: <www.documenta.de>

PARENTE, André. Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema. Pós-estruturalismo e filosofia analítica**. São Paulo: Senac, 2005, p. 276.

POMBO, Carlos; LOBATO, Marcelo; FALCÃO, Marcelo; FARIAS, Lauro; XANDÃO. **O Salto**, faixa 10. In: **O Rappa. O silêncio que precede o esporro**. Rio de Janeiro: Warner Music, 2003. 1 CD.

RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica**. São Paulo: Senac, 2005.

SPEGLICH, Érica; ANDRADE, Elenise. Design? Desire? Dessin? Images resound... **Deleuze Conference**. Manchester/ UK. agosto de 2007. 1 CD Rom.

VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o cinema**. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006.