



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

PAMELA ZACHARIAS

(DES)ENCONTROS EM UM LUGAR QUALQUER

**CAMPINAS
2017**

PAMELA ZACHARIAS

(DES)ENCONTROS EM UM LUGAR QUALQUER

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Doutora em Educação, na área de concentração de Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte.

Supervisor/Orientador: Antonio Carlos Rodrigues de Amorim

O ARQUIVO DIGITAL CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA TESE DEFENDIDA PELA ALUNA
PAMELA ZACHARIAS, E ORIENTADA PELO
PROF. ANTONIO CARLOS RODRIGUES DE
AMORIM

CAMPINAS
2017

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): FAPESP, 2013/11945-6

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca da Faculdade de Educação
Rosemary Passos - CRB 8/5751

Z118d Zacharias, Pamela, 1983-
(Des)encontros em um lugar qualquer / Pamela Zacharias. – Campinas, SP
: [s.n.], 2017.

Orientador: Antonio Carlos Rodrigues de Amorim.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de
Educação.

1. Coppola, Sofia Carmina, 1971-. 2. Deleuze, Gilles, 1925-1995. 3.
Bergson, Henri, 18590-1941. 4. Cinema. 5. Educação. I. Amorim, Antonio
Carlos Rodrigues de, 1968-. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade
de Educação. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: (Dis)encounters in any given place

Palavras-chave em inglês:

Coppola, Sofia Carmina, 1971-

Deleuze, Gilles, 1925-1995

Bergson, Henri, 18590-1941

Cinema

Education

Área de concentração: Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte

Titulação: Doutora em Educação

Banca examinadora:

Antonio Carlos Rodrigues de Amorim [Orientador]

Davina Marques

Fabiana de Amorim Marcello

Júlia Scamparini Ferreira

Silvio Donizetti de Oliveira Gallo

Data de defesa: 23-02-2017

Programa de Pós-Graduação: Educação

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

TESE DE DOUTORADO

(DES)ENCONTROS EM UM LUGAR QUALQUER

Autor : Pamela Zacharias

COMISSÃO JULGADORA:

Prof. Dr. Antonio Carlos Rodrigues de Amorim

Prof.^a Dr.^a Fabiana de Amorim Marcello

Prof.^a Dr.^a Júlia Scamparini Ferreira

Prof.^a Dr.^a Davina Marques

Prof. Dr. Silvio Donizetti de Oliveira Gallo

A Ata da Defesa assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no processo de vida acadêmica do aluno.

2017

Aos encontros de agora, de antes e aos que virão.

AGRADECIMENTOS

Agradecer. Poderão palavras escritas nestas páginas dar conta de expressar a imensa gratidão que sinto? Acredito que não. Pois essa gratidão é de uma ordem que ultrapassa o poder das palavras. É um sentimento que me conecta à vida e que me emociona. Estou muito feliz com esta tese, pois o caminho percorrido para fazê-la foi cheio de intensidades que me modificaram profundamente. E esta tese só foi possível por conta dos encontros que a mobilizaram, encontros que me guiaram nesse caminho. Por isso agradeço imensamente:

Ao meu orientador, Antonio Carlos Rodrigues de Amorim, que me ensina e orienta desde o mestrado, que foi sempre disponível, que não desistiu de mim, que teve paciência com minha falta de saber, com minha arrogância de quem achava que sabia; que me apresentou a filosofia de Gilles Deleuze, tão crucial para meu pensamento hoje em dia, que me incentivou no encontro com o cinema, que me encorajou a fazer este doutorado e o estágio de pesquisa no exterior.

Ao Lucas, que sempre me encorajou em meus sonhos, que foi essencial para realização de tantos deles, em especial, deste doutorado; que nesta vida, despertou em mim um amor profundo, com a potência de cristalizar-se de formas múltiplas e de continuar existindo sempre, além e apesar de nós mesmos.

Aos meus pais, pelo cuidado que me tiveram, pelo estudo que me propiciaram e, principalmente, por esse amor que consegue ultrapassar as diferenças. Aos meus irmãos, por tudo o que vivemos e pelo o que hoje somos. Ao meu sobrinho, por ter trazido um novo sentido às relações.

A todos os amigos queridos, que deram um apoio afetivo à construção desta tese, àqueles que dividiram suas horas de estudo comigo, me encorajando sempre, aos amigos que também foram interlocutores essenciais e me ajudaram a compreender os autores que mobilizaram a escrita desta tese.

Ao grupo de pesquisa humor-aquoso, pelas trocas de longa data, pela generosidade de sempre.

Aos professores da banca do exame de qualificação, Davina Marques, Julia Scamparini e Edson Teles, cujas orientações foram determinantes para o desenvolvimento da tese.

Aos professores Silvio Gallo e David Lapoujade, pelas aulas e pelos textos que mediaram meu encontro com a filosofia de Gilles Deleuze, Félix Guattari e Henri Bergson.

À professora Anne Sauvagnargues, por ter aceitado supervisionar meu estágio no exterior, essencial para construção deste doutorado, e também por suas aulas.

À FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pela bolsa de doutorado no país e também pela bolsa BEPE – bolsa de estágio de pesquisa no exterior, que financiaram a pesquisa e possibilitaram a construção desta tese.

*“Não sei quem sou, que alma tenho.
Quando falo com sinceridade não sei com que sinceridade falo.
Sou variamente outro do que um eu que não sei se existe (se é esses outros)...
Sinto crenças que não tenho.
Enlevam-me ânsias que repudio.
A minha perpétua atenção sobre mim perpetuamente me aponta
traições de alma a um carácter que talvez eu não tenha,
nem ela julga que eu tenho.
Sinto-me múltiplo.
Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos
que torcem para reflexões falsas
uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas.
Como o panteísta se sente árvore e até a flor,
eu sinto-me vários seres.
Sinto-me viver vidas alheias, em mim, incompletamente,
como se o meu ser participasse de todos os homens,
incompletamente de cada,
por uma soma de não-eus sintetizados num eu postiço.”
(Fernando Pessoa)¹*

¹ PESSOA, 1966, p. 93

RESUMO

A presente tese tem como objetivo pensar a obra da cineasta Sofia Coppola a partir dos conceitos sobre cinema desenvolvidos pelo filósofo Gilles Deleuze. As personagens do cinema de Sofia Coppola, em especial as de *Encontros e desencontros*, *Maria Antonieta*, e *Um lugar qualquer*, três filmes analisados nessa tese, possuem similaridades com a personagem-vidente, da qual Deleuze trata ao falar da imagem-tempo, à medida em que rompem com o encadeamento sensório-motor. As personagens desses três longas representam um modelo de sucesso, beleza e consumo na sociedade na qual estão inseridas. No entanto, elas não parecem estar satisfeitas com sua posição, pelo contrário, vivem melancólicas e deslocadas em suas vidas, como se não quisessem preencher o papel ao qual foram designadas. Dessa maneira, o cinema de Sofia Coppola apresenta um questionamento dos modelos propagados por um cinema que reproduz padrões e clichês, corroborando para manutenção de círculos fechados que aprisionam. Suas personagens, ao não se adequarem a esses círculos nem aos esquemas sensório-motores que os mantêm, são atravessadas por encontros intensivos que dão a ver virtualidades, fazendo emergir uma nova imagem que cristaliza sensações. Percorre-se essas sensações no cinema de Sofia Coppola, buscando-se destacar os perceptos e afectos que se cristalizam no intervalo, na quebra do sensório-motor. Quebra promovida por suas personagens, tanto desconectando-se da narrativa orgânica, por meio da perambulação e falta de reação, quanto conectando-se ao todo vital através dos encontros intensivos que vivenciam. Para isso, faz-se uma retomada de alguns pensamentos de Gilles Deleuze sobre cinema e de Henri Bergson, que demonstram como a humanidade cria sociedades fechadas, presas em círculos representacionais, obrigações e hierarquias e como esses círculos mantêm-se através de esquemas sensório-motores. São esses mesmos esquemas que se materializam nas fórmulas do cinema hollywoodiano e funcionam como grandes produtores de clichês. A partir da fabulação de suas personagens é que o cinema, como identifica-se na obra de Sofia Coppola, pode levar à criação e desempenhar um papel político, conforme afirmava Gilles Deleuze, que ajuda a romper com os padrões opressores e dá a ver um povo-por-vir.

Palavras-chave: Sofia Coppola, Gilles Deleuze, Henri Bergson, Cinema, Educação.

ABSTRACT

The present thesis aims to think of the work of filmmaker Sofia Coppola from the concepts of cinema developed by the philosopher Gilles Deleuze. The characters of the cinema of Sofia Coppola, especially those of *Lost in translation*, *Marie Antoinette*, and *Somewhere*, three films analyzed in this thesis, have similarities with the character visionary, of which Deleuze treats when speaking of the image-time, as they break with the sensory-motor chain. The characters of these three films represent a model of success, beauty and consumption in the society in which they are inserted. However, they do not seem to be satisfied with their position, since they live melancholic and displaced in their lives, as if they did not want to fill the role to which they were assigned. In this way, the cinema of Sofia Coppola presents a questioning of the models propagated by a cinema that reproduces patterns and clichés, corroborating for the maintenance of closed circles that imprison. Their characters, by not conforming to these circles nor to the sensory-motor schemes that keep them, are crossed by intensive encounters that open to virtualities, giving rise to a new image that crystallizes sensations. These sensations are traced in Sofia Coppola's cinema, seeking to highlight the percepts and affects that crystallize in the interval, in the breakdown of the sensory-motor, that their characters promote, both disconnecting from the organic narrative, by means of perambulation and lack of reaction, and connecting to the vital whole through the intensive encounters they experience. For this, a return to some of Gilles Deleuze's thoughts on cinema and Henri Bergson, showing how humanity creates closed societies, stuck in representational circles, bonds and hierarchies and how these circles remain through sensory-motor schemes. It is these same schemes that materialize in the formulas of Hollywood's cinema and function as major producers of clichés. From the fabulation of her characters is that the cinema, as can be identified in the work of Sofia Coppola, can lead to the creation and play a political role, as stated by Gilles Deleuze, who helps to break with the oppressive patterns and builds people to come.

Keywords: Sofia Coppola, Gilles Deleuze, Henri Bergson, Cinema, Education.

SUMÁRIO

1. PRÓLOGO	12
2. APRESENTAÇÃO.....	13
3. INTRODUÇÃO.....	15

PARTE I

4. O ENCONTRO COM HENRI BERGSON	22
4.1 A atenção à vida e o apego à vida.....	22
4.2 A Fabulação Bergsoniana	26
4.3 A emoção criadora e a imagem do místico.....	29
5. O ENCONTRO COM GILLES DELEUZE.....	34
5.1 A imagem-movimento	36
5.2 A imagem-tempo	42
5.3 A personagem-vidente:	46
5.4 A personagem-vidente e a fabulação.	53
5.5 A personagem-vidente: o falsário.	57
5.6 A personagem-vidente: o polifônico.....	63
5.7 A personagem-vidente e o poder do místico.....	66

PARTE II

6. O ENCONTRO COM OS FILMES	70
6.1 UM LUGAR QUALQUER	78
6.1.1 Tédio e vazio existencial	79
6.1.2 O encontro com Cléo.....	83
6.2 MARIA ANTONIETA	89
6.2.1 A estrangeira.....	91
6.2.2 A extravagante.....	95
6.2.3 A bucólica.....	99
6.2.4 A prisioneira	102
6.3 ENCONTROS E DESENCONTROS	107
6.3.1 O encontro	112
6.3.2 A despedida	117
7. OUTROS ELEMENTOS:	121
8. DESFECHOS	126
9. BIBLIOGRAFIA	129
10. FILMOGRAFIA.....	131
11. MUSICOGRAFIA.....	132

1. PRÓLOGO

O que fazer frente ao vazio da existência, em meio à solidão de ver e enxergar que não há escapatória, que de nada serve reagir? Um ser vaga e nada mais o pode ferir. Ele não almeja mais. Foi atravessado por aquilo que não podia aguentar; seguiu um caminho sem volta e nem foi por escolha. Tropeçou e caiu em um buraco sem fim, tornou-se vidente da dor e da verdade. Perambula entediado. Cansou-se de reagir e de prender-se na ilusão de que suas ações são frutos de suas escolhas, que podem levá-lo aonde deseja ir. Aonde deseja ir? Deseja? Percebeu-se marionete, boneco moldado, manipulado dentro de um circo. De um círculo fechado. Buscou tanto uma existência ideal que, quando a alcançou, viu que não restava mais nada. E que de tanto preencher-se, ficou vazio. Esse é um dos paradoxos que o compõem; outro é a potência que há na impotência e a impotência que há na potência. Explico: quando reagia, numa busca incessante, cheia de “potência”, a potência em si, não existia, porque não era potência de vida; porque reação não era criação. Quando ele viu-se vazio e impotente, pôde, enfim, encontrar-se em sua perda; na perda de si esvaziou-se; no vazio (r)existiu. E encheu-se de potência vital, criativa. Rasgou a lona do circo e entrou na abertura. Todo doído, sem anestesia, lançou-se para não mais se fechar; sem mediação e sem remédio, mergulhou na crueza. Na força bruta e violenta da verdade. Assim, já não busca, apenas entrega-se aos acontecimentos fugidios, vaga por brechas sem rastros, sempre no entre, em não lugares; eterno nômade, para não mais ser capturados pelas garras do rótulo e do padrão. Não ter mais em suas entranhas demandas incessantes, mas apenas a plenitude do fluxo. Não mais criado ou criatura: pura criação.

2. APRESENTAÇÃO

Antes de começar, é preciso situar o leitor. É preciso afirmar: esta não é uma tese de cinema. O jargão cinematográfico passa timidamente por estas páginas. Tampouco há nelas referências a críticos diversos ou teorias variadas a respeito do cinema. O diálogo teórico que se faz aqui com este tema dá-se quase que exclusivamente através das reflexões que o filósofo Gilles Deleuze desenvolveu nos dois livros nos quais tratou do assunto. Porém, esta é uma tese suscitada pelo cinema. Nascida dos encontros com os filmes que a compõem.

Contudo, antes que se possa imaginar que por partir de reflexões de um filósofo seja esta uma tese de filosofia, adianta-se: esta também não é uma tese de filosofia. Apesar de haver muitos conceitos filosóficos ao longo dela e de referências a outros filósofos além de Gilles Deleuze, ela provavelmente não atende aos critérios usados para defini-la como uma tese de filosofia. No entanto, foram também os encontros filosóficos que permitiram a construção desta tese. A beleza da filosofia, de suas reflexões sobre a vida e a existência humana, atravessam e movimentam estas páginas.

Esta tese foi construída dentro de uma Faculdade de Educação. Mas também não se parece, a princípio, com uma tese de Educação. Ao menos não da maneira mais tradicional como se costuma pensar uma tese de educação. Esta tese não fala de teorias da educação, não analisa salas de aulas e professores, materiais didáticos e tantas outras coisas comuns às teses de educação. No entanto, se considerarmos que é também do campo da Educação refletir sobre as formas como os comportamentos e os padrões se formam e se propagam nas sociedades humanas; se consideramos interesse da Educação refletir sobre formas de aprisionamento e de libertação, refletir sobre formas de criação, então podemos considerar que o problema central desta tese é, antes de tudo, um problema da Educação.

O fato de esta tese não ocupar claramente nenhum dos lugares acima apontados não faz dela melhor – nem pior, espera-se – que as teses que por ventura os ocupam. Isso apenas demonstra que ela foi tomada pelo pensamento com o qual trabalha. Ela ocupa a zona de indiscernibilidade, está no entre. No não lugar? Desencontros em um lugar qualquer? Talvez mais valha dizer encontros em muitos lugares. Desterritorialização das áreas: do cinema, da educação, da filosofia. Área: território? Que seja menos da terra e mais do ar. Menos área e mais aérea.

Essa tese se faz de encontros... Nasceu do encontro com Charlotte, com Sofia Coppola, com Gilles Deleuze, com John Marco, com Henri Bergson, com Antonio Carlos Rodrigues de Amorim, com David Lapoujade, com Maria Antonieta, com Cléo, com Anne Sauvagnargues, com Robert Harrys e com tantos outros nomes. Encontros na faculdade de Educação. Encontros na faculdade de Filosofia. Em salas de cinema. Em bibliotecas e museus. Encontros em mesas de bares e em mesas de cafés. Encontros com novos países, novas paisagens e novos costumes. Com novos e velhos amigos. Encontros com a solidão, com o amor, com a dor e com o terror. Encontros com a coragem e com o medo. Encontros em lugares diversos, em lugares quaisquer. Encontros desespacializados, em temporalidades virtuais. Encontros com o passado. Encontros com um nome abandonado. Encontros com intensidades múltiplas, agenciadas nesse emaranhado do qual se faz a vida. Encontros repletos de desencontros. Seria clichê citar Vinícius. Mas sim. Ele tinha razão.

3. INTRODUÇÃO

Os filmes de Sofia Coppola têm similaridades que compõem a marca de sua autoria. Captam momentos banais, enfadonhos, nas repetições do dia-a-dia. Suas personagens se parecem todas: possuem fama, dinheiro, beleza. Atendem aos padrões. Mas vivem tristes e melancólicas. A vida é um fardo pesado para todas elas. Sentem-se limitadas, dominadas, são marionetes em mãos alheias. Suas imagens já não lhe pertencem e não correspondem à verdade que seus momentos de solidão revelam: vazio e tédio.

São personagens entregues a uma existência sufocante, à medida que não conseguem reagir ao contexto de opressão no qual se inserem. Mas é justamente nessa fraqueza, nesse estado quase moribundo de suas personagens, que está um dos elementos potentes da obra de Sofia Coppola. Um corpo que não mais pode reagir, como observa David Lapoujade, pode exprimir a potência de resistir do corpo:

O “eu não aguento mais” não é, portanto, o signo de uma fraqueza da potência, mas exprime, ao contrário, *a potência de resistir do corpo*. Cair, ficar deitado, bambolear, rastejar são atos de resistência. É a razão pela qual toda doença do corpo é, ao mesmo tempo, a doença de ser agido, a doença de ter uma alma-sujeito, não necessariamente a nossa, que age nosso corpo e o submete às suas formas. (LAPOUJADE, 2002, p. 11)

Desassociar reação de resistência a um contexto opressor não é algo imediato. Por isso, talvez, a tristeza e a falta de reação das personagens frente a esse sentimento incomode a tantos telespectadores cinematográficos. Isso porque estamos acostumados a uma indústria de entretenimento que nos leva a crer que tudo é passível de resolução. Que nos apresenta heróis corajosos frente a seus dramas e problemas, os quais reagem para resistir e, quase sempre, possuem um final feliz.

Contudo, como nos aponta o filósofo Gilles Deleuze, aquilo que impele e ajuda as personagens a lidarem com conflitos em busca de um fim é um esquema sensório-motor. É um produtor de clichê. “Assim também a representação é de forma bem semelhante à definição que Deleuze faz do clichê, um esquema, um invólucro sensório-motor que criamos para habitar com garantia de alguma segurança, ou talvez, eventualmente, de algum conforto e/ou prazer.”²

² GUERÓN, 2011 p.81

A questão é que esses esquemas não se restringem aos enredos cinematográficos, mas estão fortemente presentes nas nossas vidas. Estamos presos a cadeias representativas que nos mostram como devemos ser, como devemos agir e reagir. Isso é visível se compreendermos, primeiramente, que o sensório-motor se dá através de encadeamentos. Um encadeamento de ações e reações – uma ação que desencadeia uma reação. Ligações causais e lógicas que criam estruturas e representações.

Dessa forma, o encadeamento organiza linguagem, imagens, conceitos; encadeamos linearmente uma coisa na outra gerando uma organicidade motora, na qual cada parte possui uma função específica, que se liga ao todo, formando um uno. Esse tipo de relação cria hierarquias, limites e identidades. É principalmente a essa fórmula que se direcionam as críticas da filosofia de Gilles Deleuze e de Félix Guattari. Em suas diversas obras, os autores refletem sobre como este tipo de estrutura orgânica (no sentido de organizada) nos aprisiona em uma existência cheia de limites, cercos, territórios fechados, que nos dizem como ser, como agir, e mantém a miséria, o sofrimento, a exploração de uns sobre os outros.

Essa organização sensório-motora é tão presente na vida humana que se configura, também, como base para estrutura narrativa de uma forma geral. Ao longo da história, as narrativas reproduzidas em obras de arte, cumpriram um papel pedagógico fundamental de reconhecimento do espectador. Esse lugar da arte narrativa, no entanto, obedece aos limites de uma cultura, de uma moral, de uma política, e cumpre um papel educacional na constituição de determinados sujeitos.

Percebe-se que ordinariamente nossos objetivos estão atrelados à obtenção de elementos que nos possibilitem adentrar um padrão. A alcançar uma imagem irreal de corpos, de sucesso, de felicidade. E que os conflitos humanos, por vezes, estão relacionados à falta engendrada na busca desses padrões.

Os filmes de Sofia Coppola, porém, denunciam que, mesmo no alcance desse padrão, o vazio permanece. Não que suas personagens tratem do clichê “pobre menina rica”, mas cristalizam de forma sensível signos que remetem à crueza da dor e da solidão. Possuem um olhar afetado pelo espaço e pelas circunstâncias que remetem a imagens puras em significação, a hiatos que compõem uma narrativa disruptora do clichê sensório-motor. “A pessoa em transição, que está entre coisas e indecisa sobre o que fazer é o que

interessa à Sofia Coppola”³⁴. Assim como Gilles Deleuze observa nos filmes a partir dos quais elabora seu conceito de imagem-tempo, no cinema da diretora as personagens vagam por situações que:

(...) 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. 323s)

A quebra no encadeamento sensório-motor causada por esse tipo de personagem, que se entrega às sensações provocadas pelo que percebem ao invés de reagirem a elas, engendra uma abertura. Porém, ao mesmo tempo, lega às personagens um estado de vazio, de melancolia. Elas se sentem desconectadas do todo a sua volta.

Os esquemas sensório-motores, como aponta Gilles Deleuze, agem como ferramentas que restauram o equilíbrio quando a ordem é afetada. Eles são amenizadores das cargas sensíveis, contribuindo para que as sensações demasiadamente fortes sejam elaboradas para que o ser humano não se entregue à dor, à tristeza, ou mesmo ao maravilhamento, elementos que poderiam enfraquecer seus vínculos vitais.

É isso que nos aponta Henri Bergson. Segundo o autor, as relações sensório-motoras fazem parte do próprio instinto humano e estão relacionados a um estado de atenção à vida. A adaptação ao meio se dá por esses esquemas que ajudam o ser humano a agir por antecipação, a prever sua próxima ação. “A atenção à vida se caracteriza por uma tensão quase constante que garante nosso interesse pelo mundo exterior e nos obriga a responder aos seus incessantes imperativos.”⁵ É a mesma relação que as personagens que compõem à imagem-movimento possuem com o meio no qual se inserem.

(...) as qualidades e as potências se atualizam ou se efetuam em um meio, isto é, em estados de coisas em espaços-tempos determinados, geográficos, históricos, sociais, e os afetos se encarnam em comportamentos, isto é, em ações que se fazem passar de uma situação a outra, que respondem a uma situação para tentar modificá-la. (MACHADO, 2009, p. 265)

³ ROGERS, 2007

⁴ It is the person in transition, who is in between things and is undecided about what to do, that interests Coppola. (tradução minha)

⁵ LAPOUJADE, 2013, p.75

São caminhos complexos que levaram esse tipo de comportamento a servir de base estrutural para narrativas em geral e também para enredos cinematográficos. Esta tese tenta fazer uma retomada, ainda que recortada, deste caminho. A partir da filosofia que Gilles Deleuze constrói acerca do cinema, buscou-se mapear alguns de seus conceitos oriundos de Henri Bergson. Comumente, os trabalhos que recorrem a Deleuze para pensar o cinema apresentam as origens de seu pensamento no encontro com Bergson e, em sua maioria, focam-se nas questões relacionadas ao tempo – como virtualidade e duração – que são, sem dúvidas, aspectos que fundam o conceito que Gilles Deleuze desenvolve de imagem-tempo.

Contudo, a partir do interesse sobre as personagens cinematográficas que caracterizam a imagem-movimento e a imagem-tempo, o caminho que esta tese percorre em seu encontro com Bergson dá-se por outros meios, apesar de não se desconsiderar as questões apontadas acima, fundamentais, como afirmado, para os conceitos que Deleuze cria. Porém, conforme Deleuze demonstra em seu livro *Cinema II – a imagem-tempo*, é na quebra do sensório-motor que a imagem-tempo emerge. Essa imagem é engendrada pela paralisação das personagens que já não reagem às situações que lhes são impostas.

É nisso que se localiza o interesse dessa tese, nas personagens fílmicas e, conseqüentemente, na narrativa cinematográfica, que ao ter suas bases subvertidas, abre-se para o surgimento de um novo tipo de imagem. Por isso, buscou-se entender, a partir do pensamento de Henri Bergson, como as relações sensório-motoras, que servem de estrutura para o enredo do cinema clássico, fundamentam os comportamentos humanos. Essa busca, levou às problematizações que Bergson faz acerca da inteligência humana, demonstrando como ela cria sociedades fechadas, presas em círculos representacionais, obrigações e hierarquias e como esses círculos mantêm-se através de esquemas sensório-motores, ao mesmo tempo que os cria.

O sensório-motor, a princípio, fazia parte de uma relação instintiva do ser humano com o meio que o ajudava a adaptar-se. Esse tipo de relação com o meio garantiria à humanidade seu vínculo vital. Porém, Bergson observa que, ao desenvolver a inteligência, o ser humano afrouxou esse vínculo, pois adquiriu ciência dos perigos que corre. A reflexão, como nos mostra o autor, abre espaço para escolha e faz com que o humano tenha consciência de sua finitude, de que suas ações podem levá-lo à morte e que essa morte, em algum momento, é inevitável.

Por isso, foi preciso encontrar novas formas que fixassem o ser humano à vida. O problema é que essas soluções foram encontradas através da própria inteligência: como já não era possível sobreviver de forma puramente instintiva, a razão permitiu ao ser humano achar formas de atribuir sentido a sua existência. Contudo, essas formas acabaram por aprisionar a humanidade em sistemas fechados. A inteligência criou imagens padrões, modelos a serem seguidos, lugares a serem alcançados, e manteve o sensório-motor através do hábito.

Isso incorporou-se ao cinema. Rodrigo Guerón observa que:

O fato é que, de alguma maneira, a fórmula do cinema clássico funciona como ideal para operação disciplinar e biopolítica que caracteriza as mobilizações de guerra. É como se o tempo representado apenas por intermédio do movimento tivesse se tornado um grande instrumento de controle do próprio tempo. E controle do tempo compreendido aqui como controle do acontecimento, ou melhor, como forma de esvaziar a potência de ruptura, de quebra de uma ordem de casualidades, que a potência inventiva da imagem pode ter. (...) O cinema clássico, que se caracteriza por uma estrutura em que a história está organizada na forma de um processo com um “fim moral” em que cada uma das passagens do filme será justificada, seria então uma parte de operação de poder que buscaria estabelecer esta experiência como a única possível para a história em geral. (GUERÓN, 2011, p. 97)

Assim, a ruptura desse tipo de estrutura cria aberturas que ressoam na vida humana. Gilles Deleuze demonstra como o cinema pode levar à criação e desempenhar um papel político, que ajuda a romper com os padrões opressores. E isso está relacionado, principalmente, à fabulação de suas personagens. Por isso, buscou-se entender melhor a ideia de fabulação de Gilles Deleuze, fazendo também uma retomada da maneira como ela é tratada, primeiramente, por Henri Bergson.

É, em especial, nesses dois pensadores que esta tese busca ressonância para pensar o cinema de Sofia Coppola. Um cinema que nos lança a seguinte questão: como libertar-se das prisões construídas pelo padrão? Como lidar com o vazio e com a melancolia? O que fazer se, mesmo quando já se consegue tudo o que se poderia para se ter uma vida feliz: fama, luxo, riqueza, prestígio, ainda resta a ausência? Essa ausência é denunciada pelos afectos que os olhos melancólicos de suas personagens emanam.

Apesar dos diálogos dos filmes contribuírem para a expressão do quanto essas personagens se sentem despertentes do contexto que habitam e desconectadas daqueles que as rodeiam, são nas imagens de sua solidão, nas quais quase não há interação, que acessamos suas percepções e sensações. Essas cristalizam-se em cenas em

que elas apenas observam o lugar em que estão, seja através de janelas de carros, de carruagens ou de quartos de hotel, seja andando na rua em meio à multidão. Em ambas situações há um vidro, visível ou não, que as separa do meio, que as isolam em si mesmas.

Porém, além da denúncia à ilusão do padrão, que se faz por meio desse despertencimento e solidão das personagens, há uma outra força nos filmes abordados nesta tese: a possibilidade de abertura, de escape. Aposta-se que é isso que suas personagens fabulam. De que forma? Os caminhos aqui percorridos levaram à seguinte resposta: por meio do encontro. De encontros afetivos e intensivos que as permitem novamente conectar-se à vida. Encontros que geram intervalo. No entanto, por meio dos encontros, os filmes abrem possibilidades, mas não dão soluções. Pelo contrário, mantêm-se no aberto, no inacabamento.

Optou-se por dividir o texto em duas partes: em uma, as teorias que mobilizaram a tese e, na outra, os filmes que a mobilizaram. O fato de as teorias precederem os filmes não intenta hierarquizar as coisas. Porém, a primeira parte se propõe a explicar, aos leitores não familiarizados, os conceitos que são utilizados nos encontros com os filmes, além de mapear os pensamentos filosóficos por eles promovidos.

A escolha pelo enfoque na narrativa fílmica se dá por conta da vasta discussão que há no livro *Cinema II: a imagem-tempo* sobre a personagem que compõe essa nova imagem do cinema. Deleuze está o tempo todo discutindo a narrativa cinematográfica nessa obra. Ela está fortemente presente no capítulo intitulado *Potências do Falso*, mas também atravessa outras partes do livro. O autor afirma que o cinema não é narrativo em sua origem, mas que produziu narração a partir dos esquemas sensório-motores:

O primeiro estágio do cinema, portanto, é o automovimento da imagem. Aconteceu isso de se realizar num cinema de narração. Mas não era obrigatório. (...) O que levou a imagem-movimento, isto é, o automovimento da imagem, a produzir narração foi o esquema sensório-motor. A saber: um personagem na tela percebe, sente, reage. Isto supõe muitas crenças: o herói está em tal situação, ele reage, o herói sempre saberá como reagir. Isso supõe uma certa concepção de cinema. (DELEUZE, 1992, pg 157)

É, portanto, essa concepção de cinema - um cinema narrativo - que se discutirá a seguir, com o intuito de expor as formas como ele se consolida dentro de uma estrutura sensório-motora e, em seguida, as formas como ele se distancia dessa estrutura. Como afirmado, é a personagem, que ao não mais reagir, quebra o sensório-motor e

provoca o choque que faz emergir uma nova imagem. Ao fazer isso, ela abre espaço para outros signos, puramente imagéticos, que dão a ver a pureza da sensação.

Percorre-se essa sensação no cinema de Sofia Coppola, buscando-se destacar os perceptos e afectos que emergem no intervalo, na quebra do sensório-motor que suas personagens promovem, tanto desconectando-se da narrativa orgânica, por meio da perambulação e falta de reação, quanto conectando-se ao todo vital através dos encontros intensivos que vivenciam.

PARTE I

4. O ENCONTRO COM HENRI BERGSON

O sensório-motor é um alicerce para entendermos como Gilles Deleuze pensa o cinema filosoficamente, tendo em vista que ele serve como base para toda discussão que o autor faz em torno da imagem-movimento. Por esse motivo, é interessante retomar aqui, através das reflexões de Henri Bergson, a maneira como as relações sensório-motoras constituem a vida dos seres humanos.

4.1 A atenção à vida e o apego à vida

Para Henri Bergson as relações sensório-motoras estão ligadas ao nosso estado de atenção à vida⁶, que nos faz estar atentos ao meio para, conseqüentemente, nos adaptarmos a ele e, assim, preservarmos nossa existência. É sensório, porque é desperto por algum dos nossos sentidos, e motor, porque essa sensação desencadeia em nós uma reação de movimento. Se a mão toca o fogo, por exemplo, nossa reação motora é afastá-la dele rapidamente para não nos machucarmos. Concernente a esse estado de atenção à vida, David Lapoujade observa que:

(...) inerente à espécie; ela se define como uma faculdade de antecipação e de adaptação às exigências do mundo exterior. Adaptação porque se trata de responder às exigências do momento presente. Antecipação, porque só nos interessamos pelo presente em vista do futuro imediato. Adaptar-se é antecipar-se. A atenção à vida submete nossa relação com o mundo exterior a um esquema do tipo pergunta/resposta. De um lado, o presente faz uma pergunta à nossa atividade sensório-motora; de outro, a memória traz uma resposta exata que esclarece o futuro imediato sob a forma de ação a ser feita. Tudo se passa como se o mundo (material, social) estivesse nos perguntando: e agora, o que fazer?(...) (LAPOUJADE, 2013, p. 75).

Ou seja, trata-se de um mecanismo através do qual tentamos nos antecipar aos acontecimentos a nossa volta, para, assim, sabermos o que fazer, sabermos como agir em relação a eles. Tendo sentido uma vez que o fogo pode queimar, reagimos a ele antecipadamente, evitando tocá-lo. Esse mecanismo foi de extrema importância para a sobrevivência da espécie humana, pois permitiu que ela se adaptasse ao mundo.

⁶ BERGSON, 2011.

Contudo, essa organização sensório-motora foi se tornando mais complexa à medida em que a humanidade evoluiu e desenvolveu a inteligência. Se, a princípio, ela estava ligada à questão da sobrevivência instintiva, por ligar-se à antecipação dos movimentos como uma forma de adaptar-se ao meio, com o tempo foi sendo incorporada às mais diversas instâncias da vida humana, como uma forma de automatizar comportamentos e fornecer-nos, ilusoriamente, um certo tipo de controle sobre nossa própria existência. Dessa forma, a maneira como a organização sensório-motora mantém-se presente nas relações humanas dá-se por caminhos também traçados pela inteligência.

Primeiramente, como observa Bergson, agindo pelo desenvolvimento do instinto, a humanidade poderia garantir um agrupamento, assim como ocorre nas colmeias e formigueiros: as abelhas e formigas agem em prol de um coletivo. É o instinto que garante os agenciamentos necessários à manutenção dessas espécies. Assim ocorreria também com os seres humanos. Porém, ao desenvolvermos a inteligência, a reflexão abriu espaço para possibilidade de escolha e também para o individualismo.

Segundo o autor, o ser humano, ciente do papel que exerce, percebendo o sacrifício que faz pela comunidade, poderia desviar sua reflexão do bem comum em função de seu próprio conforto:

Que aconteceria se o indivíduo desviasse a reflexão do objeto para o qual é feito, quero dizer, da tarefa a cumprir, para aperfeiçoar, renovar, para a dirigir sobre si mesmo, sobre o tormento que a vida social lhe impõe, sobre o sacrifício que ele faz em prol da comunidade? (...) Dotado de inteligência, desperto para a reflexão, ele se voltará para si mesmo e só pensará em viver prazerosamente. Sem dúvida um raciocínio segundo as regras lhe demonstraria que é de seu interesse promover a felicidade de outrem (...) A verdade é que a inteligência aconselhará em primeiro lugar o egoísmo. (BERGSON, 1978, p. 100s)

Dessa forma, ao perceber que está preso em automatismos que o fazem sacrificar-se em prol do grupo, o ser humano, segundo Bergson, passaria a focar-se primeiramente em si mesmo, para viver em função de seu próprio prazer. Assim, se de um lado a inteligência, por permitir a reflexão e a invenção, poderia, a princípio, permitir que a sociedade se desenvolvesse, de outro poderia levar a raça humana à extinção. Como observa o filósofo: “para que a sociedade progrida, ainda é preciso que subsista. Invenção significa iniciativa, e um apelo à iniciativa individual já ameaça pôr em risco a disciplina social”.⁷

⁷ BERGSON, 2011, p. 102

Esse é, então, um dos motivos pelos quais a inteligência enfraquece a atenção à vida, um mecanismo sensório-motor, através do qual os seres humanos estão prontos para reagir aos imperativos do mundo, para atuar de forma automática. A inteligência confere uma quebra a esse automatismo, pois permite a reflexão e, conseqüentemente, a escolha. Dessa forma, o fato de poder agir de maneira distinta daquela à qual a atenção à vida nos levaria, coloca em ameaça o funcionamento estrutural que permite a manutenção da vida em grupo.

Um outro motivo apontado por Henri Bergson pelo qual a inteligência seria uma ameaça à sobrevivência humana é o fato de ela enfraquecer nosso estado de atenção à vida também por nos ter dado consciência de nossa finitude. Isso paralisaria o ser humano, pois, afinal, como reagir aos perigos do mundo ciente do risco que se corre? Sabendo-se da possibilidade de morte? Ainda mais: sabendo-se, na verdade, que essa morte é um fim inevitável? “(...) a inteligência concebe uma ordem que nos exclui ou que contesta o lugar que ocupamos: a morte inevitável e a margem de imprevisto que frustra nossos projetos”.⁸ Assim, a inteligência quebra a zona de conforto do sensório-motor, que nos dá sensação de previsibilidade, pois ela permite ver que essa previsibilidade é falsa e que a morte é uma ameaça constante.

Por isso, para Henri Bergson, o ser humano precisou desenvolver outras formas de manter-se conectado ao mundo, já que a reflexão fragilizou os mecanismos de sobrevivência atrelados ao instinto. É, contudo, a própria inteligência que lhe fornecerá novos recursos para isso: desenvolvem-se formas de “apego à vida”. Elas se materializam, segundo o autor, principalmente através da tendência humana a obedecer – relacionada à obrigação; e tendência humana a crer – relacionada à fabulação. “Essas duas formas de apego à vida (obediência e crença) circunscrevem os limites da espécie humana. Inteligência, obediência e crença são as três faculdades que fixam esses limites, ao mesmo tempo em que determinam no homem a sua humanidade.”⁹

A primeira delas responde justamente ao fato de que a inteligência levaria o ser humano a uma atitude egoísta, de não preocupação com os demais membros de sua espécie. Para vencer esse comportamento e garantir sua perpetuação, a humanidade desenvolveu a vida em sociedade e todas as regras e normas implicadas nesse sistema. Nele, cada ser humano exerce um papel determinado e determinante para o todo, agindo

⁸ LAPOUJADE, 2013, p. 82

⁹ IDEM, Ibidem, p. 83

em função de um coletivo por obrigação, mas sem dar-se conta dessa obrigatoriedade, isso porque ela torna-se um hábito. O modelo da colmeia ou do formigueiro se reestabelece nesse esquema. As regras da vida social que o ser humano constrói através da inteligência são, portanto, um novo meio através do qual o automatismo pode se firmar e restaurar uma relação sensório-motora que fixa a humanidade à vida. Assim, é possível, mais uma vez, que o indivíduo tenha conforto, à medida que este sabe exatamente como agir e o que lhe é esperado. Além disso, a obrigação também lhe atribui pertencimento, pois faz com que se sinta parte da sociedade, o que não deixa de parecer seguro e confortável.

Em tempos normais, ajustamo-nos a nossas obrigações mais do que pensamos nelas. Se em cada oportunidade tivéssemos de evocar a ideia da obrigação, enunciar a fórmula, seria muito mais fatigante cumprir o dever. Mas basta o hábito e, no mais das vezes, basta-nos ir a esmo para dar à sociedade o que ela espera de nós. Ademais, ela facilitou singularmente as coisas ao intercalar intermediários entre nós e ela: temos família, exercemos um ofício ou uma profissão; pertencemos à nossa comunidade, à nossa vizinhança, ao nosso bairro; e onde a inserção do grupo na sociedade é perfeita, basta-nos a rigor, cumprir nossas obrigações para com o grupo para estarmos em dia com a sociedade. (BERGSON, 2010, p. 15)

Nessa estrutura, portanto, a existência, apesar de aparentemente “confortável”, configura-se dentro de uma cadeia de determinações e opressões – um sistema fechado. Hierarquias se fundam e o coletivo se estabelece de forma que uns têm mais direitos e privilégios em relação a outros. A multiplicidade, os atravessamentos sensíveis, a criação, que leva ao movimento e ao novo, por exemplo, são sufocados em nome da identidade.

Assim, em geral, não nos questionamos sobre nossa rotina, à qual as regras da vida social levam, pois, na maioria das vezes, agimos por hábito, o que gera uma mesmice existencial: um aprisionamento que causa uma estagnação, que delega funções aos seres humanos, por vezes submissos e por vezes opressivos, perpetuando um regime de injustiças e desigualdades. Dessa forma, temos uma percepção de mundo e possibilidades de vir-a-ser limitadas em uma cega obediência.

Dessa primeira perspectiva, a vida social nos aparece como um sistema de hábitos mais ou menos fortemente enraizados que correspondem às exigências da comunidade. Alguns deles são hábitos de mandar; os demais, em maioria, são hábitos de obedecer, e obedecemos ou à pessoa que manda em vista de uma delegação social, ou à própria sociedade, da qual emana certa ordem impessoal confusamente percebida ou sentida. Cada um desses hábitos de obedecer exerce certa pressão sobre

nossa vontade. Podemos nos esquivar dessa pressão, mas somos então arrastados a ela, levados de novo a ela, como o pêndulo afastado da vertical. Certa ordem foi perturbada, e tinha de ser restabelecida. Em suma, sentimo-nos obrigados, como acontece com todo hábito. (BERGSON, 2010, p. 08)

Através, então, desses hábitos de mandar e de obedecer, limitamos nossa existência em um círculo no interior do qual cria-se para nós uma identidade, uma função, uma “determinação” ou “ações determinadas”. E isso tudo, muitas vezes, acaba por ser justificado em nome de um “bem maior”, não apenas social, mas também espiritual. Assim, um outro recurso que o ser humano encontrou para se fixar ao mundo é a crença, que se desenvolve, segundo Bergson, pela capacidade humana de fabular.

4.2 A Fabulação Bergsoniana

Como já foi afirmado, um dos motivos pelos quais a inteligência enfraquece o estado de atenção à vida que liga a humanidade ao mundo é o fato de ela fazer com que saibamos da nossa morte inevitável. Além disso, ela faz com que percebamos nossa irrelevância frente ao mundo, visto que morreremos de qualquer forma. Por isso, a crença – a religião – compensa esse déficit instaurado pela inteligência. “(...) a religião é uma reação defensiva da natureza contra a representação, pela inteligência, da inevitabilidade da morte”.¹⁰

Através da capacidade fabuladora, criam-se religiões e seres superiores que justificam a existência humana, e a preservam, considerando-se que a partir de então os mortos são cultuados e se assemelham aos deuses. Ou seja, continuam a existir.

Além disso, a religião coloca o ser humano no “centro do mundo”. “Aquilo que a crença fabula é um lugar privilegiado. Ora, esse lugar privilegiado é o centro. A fabulação nos coloca no centro do mundo, na medida em que o conjunto das forças da natureza se organiza para nós.”¹¹ A espécie humana acredita que a natureza, o “cosmos”, ou o universo conspiram a seu favor, ajudam-na a superar os desafios que lhe aparecem, a manter-se viva. Restaura a confiança humana em suas próprias ações. Assim, a ajuda a preencher, conforme aponta Bergson, seu déficit de apego à vida:

A própria pausa do impulso criador que se traduziu pelo aparecimento de nossa espécie, deu ensejo com a inteligência humana, no interior da inteligência humana, à função fabuladora que elabora as religiões. Tal

¹⁰ BERGSON, 1978, p. 109.

¹¹ LAPOUJADE, 2013, p. 82

é, pois, o papel, tal é o significado da religião que chamáramos de estática ou natural. A religião é aquilo que deve preencher, nos seres dotados de reflexão, um déficit eventual do apego à vida. (BERGSON, 1978, p. 174)

As religiões criadas pela fabulação humana, então, geram segurança, criam um contexto no qual o ser humano se sente relevante. Porém, aquilo que se fabula é um universo de seres superiores e fantasmáticos semelhantes à humanidade. Essa semelhança é necessária para que haja verossimilhança nesse sistema, possibilitando a consolidação da crença. Esses seres perpetuam um sistema fechado de regras e obrigações que interferem diretamente nas relações sociais. Dessa forma, a crença valida o produto da fabulação:

É por isso que nossas fabulações devem se inserir no mundo para se tornarem reais. Fabulamos na medida exata em que as representações imaginárias ou delirantes podem se fazer passar por reais. Essa é a própria definição da crença. Crer é tomar por real. Isso significa que nossas representações fantasmáticas adquirem a mesma eficácia sensório-motora que as representações do real, segundo as quais estamos habituados a agir. O homem insere suas fábulas no mundo real, mas também envolve o mundo real nas suas fábulas. (LAPOUJADE, 2013, p. 80)

“Crer é tomar por real”. Isso nos ajuda a entender como os imperativos impostos pelas religiões interferem diretamente nas sociedades humanas, mantendo sistemas sensório-motores. Para Bergson, a fabulação não é ficção. Para os que creem em Deus, por exemplo, Deus não é um ser ficcionado, mas um ser realmente existente; ele faz parte do mundo real. A fabulação cria uma realidade. Além disso, a religião criadora de dogmas é necessariamente antropomórfica e antropocêntrica, pois se espelha na humanidade e a coloca no centro do mundo.

Por isso, a capacidade fabulatória, propiciada pela inteligência, cria seres que aprisionam tanto quanto a vida em sociedade, porque se espelham nessa existência e também fazem parte dela. Para que essa “proteção”, esse “privilégio” que as crenças dão ao ser humano sejam garantidos, é necessário que ele se adeque a mais um sistema de regras e obrigações imposto pelas religiões. Novamente a liberdade propiciada pela possibilidade de reflexão e escolha será reprimida “(...) diante da barreira aberta surgirá um guardião, proibindo a entrada e empurrando o contraventor. Aqui, será um deus

protetor da cidade que defenderá, ameaçará, reprimirá”¹². O ato de crer, dessa forma, assemelha-se ao ato de obedecer, nos prendendo à vida também por um certo tipo de obrigação:

O que nos prende à vida não é mais o ato de obedecer, mas o ato de crer. Essa segunda forma de apego se constrói, entretanto, sobre o mesmo modelo da primeira. O apego à vida permanece inseparável do apego a um grupo. Só que esse grupo se confunde, a partir de então, com uma sociedade de “seres fantasmáticos” que vivem uma vida análoga à nossa, solidária com a nossa, porém acima da nossa. (LAPOUJADE, 2013, p. 80-81)

Por isso, Henri Bergson chama de estáticas as religiões que perpetuam este modelo. Religiões que promovem um suporte moral para as relações sociais. Pois a religião estática contribui também para que o ser humano não se renda ao egoísmo ao qual a inteligência poderia levá-lo. Ela ajuda a manter o corpo social.

Por meio das obrigações sociais e morais, portanto, pessoas ligam-se a outras de um mesmo grupo, o que implica, porém, que estão desligadas do conjunto da humanidade. Cada sociedade desse tipo é fechada em si mesma. Há, então, para Bergson, uma tendência ao fechado. Um círculo em cujo interior nos prendemos sobre nós mesmos, construindo nossa bolha, dentro da qual o ar é restrito, as escolhas limitadas, a liberdade tolhida.

O autor chega a utilizar o termo “doente” para caracterizar a espécie humana, pois ela não poderia sobreviver da mesma maneira que as demais, por ter desenvolvido a inteligência. E, nesse sentido, ele defende que é a própria inteligência aquilo que configura a doença da espécie, já que ela enfraquece os vínculos humanos com a vida. Mas, mais grave que isso, seria o fato da humanidade buscar, em sua própria doença, formas para se curar dela. Ele se refere aos subterfúgios propiciados pela inteligência acima descritos: a obediência e a crença; formas através das quais o ser humano tenta refazer sua conexão com o mundo. Além disso, como observa David Lapoujade¹³, essas duas formas de apego à vida dão-se de forma indireta porque, na verdade, estamos apegados aos seres, a um grupo, e não diretamente à vida. O ato de crer, portanto, em muito se assemelha ao ato de obedecer.

¹² BERGSON, 2011, p. 102

¹³ LAPOUJADE, 2013, p. 81.

Contudo, Bergson aponta um terceiro imperativo relacionado ao ser humano, além do obedecer e do crer: o criar. Em seu livro *As duas fontes da moral e da religião*¹⁴, o autor destaca a criação como possibilidade de escape aos círculos que prendem os seres humanos. Porém, para ele, a criação é algo raro e não se relaciona à inteligência, mas sim à emoção.

4.3 A emoção criadora e a imagem do místico

Então, conforme exposto, para Henri Bergson, os círculos dentro dos quais o ser humano se fecha, são mantidos por suas tendências a obedecer e a crer. A primeira se insere no todo da obrigação, que nos fixaria à vida por fixar-nos uns aos outros. A segunda está relacionada à disposição fabuladora da raça humana. A crença, então, nos liga à vida através da confiança: nos ajuda a enfrentar a margem de imprevisto que a inteligência nos faz perceber. E, como a inteligência também nos faz ver que o mundo não se dá conta de nós, que somos insignificantes perante sua imensidão, a fabulação, por consequência, cria um lugar para o ser humano, que é o centro. De uma forma ou de outra, tanto fixado à vida por conta de suas obrigações sociais, quanto por conta de suas crenças religiosas, o ser humano sente-se confortável e pertencente; ele sente sua existência como algo indispensável, seja pelo papel que exerce em função do grupo, seja pelo papel que exerce pelos desígnios divinos.

Contudo, em ambos os casos, ele se mantém preso aos círculos fechados da obrigação, sem grandes possibilidades de escolha, fadado a um papel social e/ou religioso que lhe é imposto. Como já afirmado, são estruturas que prezam a identidade, as hierarquias, e as formas de opressões, repressões e perseguições daí derivadas. Por isso, pode-se dizer que é sempre em nome do fechado que a guerra se faz: em nome de territórios e religiões; em nome dos círculos apontados por Bergson; em nome de uma identidade, de um padrão.

Mas, se, através da inteligência, a humanidade buscou lidar com o desligamento da vida que a própria inteligência lhe impôs e acabou presa nela mesma, qual seria a saída, então? Como libertar-se dos círculos e ainda manter-se conectado à vida? A resposta de Bergson está em um terceiro imperativo, que é criar. Para o autor, há algo mais profundo que a intuição (primeiramente responsável pelos esquemas sensório-

¹⁴ BERGSON, 1978.

motores) que é a emoção, inserida no plano dos afectos. Ele não se refere a uma emoção que deriva de uma representatividade material, ou seja, provocada por objetos. Não se trata, por exemplo de uma emoção sentimental, como alegria ou tristeza, despertadas pela representação de algo considerado triste ou alegre. Por exemplo, a emoção provocada por um filme no qual algo “triste” aparece representado é uma emoção criada por um objeto (filme), derivada de uma representatividade material. Mas se trata de uma emoção que produz seus próprios objetos ao invés de ser produzida por eles. Ela não é determinada pela representação, nem é fruto da inteligência, mas de algo inefável, intangível. Fruto do próprio devir¹⁵.

É preciso distinguir duas espécies de emoção, duas variedades de sentimento, duas manifestações da sensibilidade, que nada têm em comum senão serem estados afetivos distintos da sensação e não se reduzirem, como esta, a uma transposição psicológica de uma excitação física. Na primeira, a emoção é consecutiva a uma imagem ou ideia representada; o estado sensível resulta de um estado intelectual que nada lhe deve, que se basta a si mesmo e que, se sofre o seu efeito por meio de um ricochete, perde, com isso, mais do que ganha. É a agitação da sensibilidade por uma representação que nela recai. Mas a outra emoção não é determinada por uma representação a qual ela seria consecutiva e da qual ela permaneceria distinta. Ela seria antes, em relação aos estados intelectuais que sobrevirão, uma causa e não mais um efeito; ela está carregada de representações, nenhuma das quais propriamente formada, mas que ela tira ou poderia tirar de sua substância através de um desenvolvimento orgânico... trata-se de uma anterioridade no tempo, e da relação daquilo que engendra àquilo que é engendrado. (BERGSON, 1978, p. 36-37)

A segunda emoção a qual Henri Bergson se refere é a emoção criadora¹⁶, uma emoção que cria representações ao invés de ser criada por elas. A emoção criadora, então – e não a razão – configura-se como a causa de engendramento de objetos. Nos sistemas fechados e representacionais, espera-se que a inteligência gere essa criação, quando, na verdade, ocorre o contrário: é essa emoção criadora que gera o novo, e a inteligência exerce aqui o papel de limitação ao tentar enquadrar essa criação em relações lógicas, em uma estrutura racional, em interpretações e em categorizações.

Porém, o que significa criação? Para Henri Bergson, criação é aquilo que é criado e, conseqüentemente, desperta no outro a vontade de criar. Criação gera criação. Criação é aquilo que movimenta vida, que a coloca em um fluxo constante e a tira de seu

¹⁵ Conceito desenvolvido na página 51.

¹⁶ LAPOUJADE, 2013, p. 89 - 90

estado estático. Na verdade, como nos aponta David Lapoujade¹⁷, o termo emoção foi escolhido por Henri Bergson também porque etimologicamente a palavra se relaciona ao movimento.

A emoção criadora é, portanto, uma força que impele o ser a movimentar-se, a criar, a sair dos círculos fechados. A pensar o impensável; a transformar-se em algo novo, a desligar-se do todo representacional que o cerca. Mas como isso seria possível fora dos domínios da inteligência – já que em seus domínios, segundo o filósofo, é notadamente impossível? A emoção criadora surge quando se rompe com o aprisionamento gerado pela inteligência e a percepção se abre para além dos muros da razão. Quando o humano consegue saltar para além de sua humanidade. Para Bergson, conseguir dar esse salto é algo raro e, em sua visão, o místico é alguém que consegue tal feito ao ser atravessado pela emoção criadora.

O místico ao qual Bergson se refere é aquele presente dentro da simbologia cristã, católica: “O misticismo completo é, com efeito, os dos grandes místicos cristãos”¹⁸. Figuras como o próprio Cristo, ou Joana d’Arc e outros santos que, segundo a mística católica, ouviam vozes ou tinham visões e, por isso, foram capazes de grandes feitos, foram capazes de afetar e gerar mudança, movimento, criação. De dar a própria vida pelo que defendiam, pois estariam apegados a algo maior que sua existência individual: à vida como um todo, como movimento que não se finda. Para Bergson, essas figuras viram algo que os demais humanos não puderam ver, foram capazes de enxergar o sistema que os prendiam, por isso se desfixaram completamente da materialidade, criando algo novo – aquilo que ainda não somos, aquilo que não temos como saber ou imaginar o que é, pois não está mais no campo das representações. Não está mais no campo do humano, à medida em que o humano está preso nos círculos fechados de tudo o que o representa.

Assim, o místico afrouxa o muro que nos prende, chega a uma desterritorialização total. Ele é aquele que se desfixa de todo o material, de toda representatividade e se fixa somente ao movimento, ao movimento da vida que gera transformação. Quando ele se liga a esse fluxo, ele sente uma emoção que lhe permeia o ser. Bergson descreve da seguinte maneira esse processo:

Quando são agitadas as profundezas obscuras da alma, o que sobe à superfície e chega à consciência, nela assume a forma de imagem ou de um sentimento, se a intensidade for suficiente. A imagem é, na maioria

¹⁷ IDEM, *Ibidem*, p. 23-24.

¹⁸ BERGSON, 1978, p. 187.

das vezes, agitação pura, como o sentimento não passa de agitação vã. Mas uma e outra podem exprimir que a subversão é um arranjo sistemático em vista de um equilíbrio superior: a imagem é então símbolo do que se prepara, e a emoção é a concentração da alma à espera de uma transformação. (BERGSON, 1978, p. 189)

O místico é aquele que tem acesso a uma percepção mais ampla, que o leva para fora de seu estado normal de consciência. Dessa forma, ele tem uma visão de uma possibilidade de existência fora das cadeias representacionais. Isso legaria à pessoa a sensação de liberdade e de bem estar sem limites. Contudo, passado esse atravessamento sensível, e tendo que voltar à realidade cotidiana, aquele que ultrapassou os cercos da razão não pode mais submeter-se a eles e tentará de tudo para que essa nova realidade que pôde perceber seja algo permanente e ao qual todos tenham acesso. Por isso, ele tentará transmitir essa emoção aos demais viventes.

O místico, então, já não age por obrigação, mas por amor à vida e a todos os viventes e fará de si mesmo uma espécie de conexão entre Deus e a humanidade. Por isso, ao falar da emoção criadora e do místico, Henri Bergson cria o conceito de religião dinâmica, que, ao contrário da religião estática, não cria um círculo fechado que prende o ser humano, mas o liberta.

A experiência do místico, segundo Bergson, é capaz de afetar às demais pessoas, por isso liga-se ao movimento, pois gera transformação. Segundo o autor “O místico, por sua vez, fez uma viagem que outros podem fazer de novo, de direito, senão de fato”¹⁹. Para demonstrar que essa experiência mística estaria ao alcance de todas as pessoas, ele cita o psicólogo Willian James²⁰, que “declarava não haver jamais experimentado estados místicos; mas acrescentava que, se ouvia falar disso a um homem que conhecesse esses estados por experiência, 'alguma coisa ressoava nele.’”²¹

Esse “ressoar” é algo essencial neste processo, pois o místico, para Bergson, pode gerar naqueles que o cercam uma emoção que reverbera. Ele compara esse fenômeno ao efeito que a música tem naqueles que a ouvem. É como se em um estado de transe, a pessoa se deixasse movimentar por ações sugeridas pela música, gerando uma congruência entre o que se ouve e a sensação daquele que ouve:

Somos a cada instante o que a música exprime, seja a alegria, a tristeza, a piedade, a simpatia. Não apenas nós, mas também muitos outros, mas

¹⁹ BERGSON, 1978, p. 203

²⁰ Um dos fundadores da psicologia moderna

²¹ BERGSON, 1978, p. 203

todos os outros também. Quando a música chora, é a humanidade, é toda a natureza que chora com ela. Na verdade, ela não introduz esses sentimentos em nós; antes, ela nos introduz neles, como transeuntes que se compelissem em uma dança. Assim procedem os iniciadores em moral. A vida tem para eles ressonâncias de sentimento insuspeitas, como as que produziria uma nova sinfonia; eles nos fazem entrar com eles nessa música, para que nós a traduzamos em movimento. (BERGSON, 1978, p. 33-34)

Através das experiências e visões que compartilham, os místicos seriam capazes de também tocar os demais, de levá-los a novos estados de emoções e sensações, a gerarem transformação. Portanto eles criam e despertam no outro a vontade de criar. Sentem a necessidade de espalharem o que receberam, de transmitir aos outros a sensação de liberdade e plenitude à qual tiveram acesso. De fazer com que todos se lancem no fluxo de amor.

Assim, se o crer e o obedecer circunscreve o ser humano em mundos fechados e lhe permitem um apego indireto à vida, o criar o leva à abertura, e o liga diretamente ao movimento vital.

5. O ENCONTRO COM GILLES DELEUZE

A criação é pensada por Gilles Deleuze e Félix Guattari nos campos filosófico, artístico e científico. Para os autores, a criação está associada ao pensamento que, por sua vez, relaciona-se ao novo, e opõe-se àquilo que os autores chamam de opinião. A opinião é composta apenas por reconhecimento, por repetição daquilo que já foi pensado, criado. Portanto, um pensamento necessariamente configura uma potência criativa, um estado de devir, algo que se difere em essência. Em uma breve síntese, poderíamos dizer que a opinião não produz pensamento, não leva à criação; já o pensamento produz pensamento e, conseqüentemente, criação. Aquilo que se produz com a potência de produzir é pensamento e o que se produz para gerar certezas é opinião. Em *O que é a filosofia?*²², os autores tensionam essa diferença entre pensamento e opinião e pensam a criação na filosofia, na ciência e nas artes.

A filosofia, segundo os autores, é a responsável pela criação de conceitos. Um conceito, por sua vez, é a própria criação. Ele não se configura por uma proposição fechada. Um conceito é um composto, uma multiplicidade, não a representação de uma coisa, mas uma abertura que carrega em si o próprio pensamento. Um conceito é suscitado pelo caos e é criado a partir de um recorte que o filósofo faz do caos, do plano de imanência que ele traça para criar um conceito.

No que diz respeito às artes, os autores dizem que o artista é aquele capaz de criar afectos e perceptos²³. Os perceptos e afectos, por conseguinte, reverberam uma emoção, possibilitando também a criação. De qualquer forma, para que a criação aconteça ela precisa ser suscitada por um atravessamento sensível. A criação só ocorre, segundo os autores, através de um mergulho no caos. Por um choque; por algo que mobilize o pensar. Nesse sentido, o artista também foi atravessado por algo muito forte, uma emoção que gerou a possibilidade de criar.

Sobre o processo criativo da literatura, por exemplo, Gilles Deleuze afirma:

De maneira tal que uma obra literária tanto traça conceitos, de forma implícita, quanto traça perceptos. Isso é certo. Mas não cabe ao literato,

²² DELEUZE & GUATTARI, 1992.

²³ “Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais que sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si.” (IDEM, Ibidem, p. 213)

pois ele não pode fazer tudo ao mesmo tempo. Está tomado pela questão do percepto, em nos fazer ver e perceber e em criar personagens! Imagine o que é criar personagens! É uma coisa impressionante! (...) eles viram alguma coisa grande demais para eles. Eram visionários. Viram algo grande demais e não foram capazes de suportá-lo. Deixou-os arrasados. (...) Filósofos e literatos estão no mesmo ponto. Há coisas que se consegue ver e das quais não se pode mais voltar. Que coisas são estas? Varia muito de um autor a outro. Em geral, são perceptos no limite do suportável ou conceitos no limite do pensável. É isso. Entre a criação de um grande personagem e a criação de um conceito, eu vejo muitas ligações. É como se fosse a mesma empreitada. (DELEUZE, s/d, p. 47)

Nas palavras de Deleuze encontramos uma aproximação entre o processo criativo do literato e do filósofo com o do místico bergsoniano. Todos eles viram algo forte demais que não puderam suportar. O literato cria, com essa visão, suas personagens, o filósofo, seus conceitos. A diferença essencial, no entanto, entre o místico e o artista ou filósofo, como observa David Lapoujade, é que o primeiro conseguiu liberar-se de todo e qualquer obstáculo humano que o prendia; por isso ele é tomado de certeza em relação àquilo que cria. Os dois últimos, por sua vez, não dão o salto de uma vez, mas:

(...) tenta sempre outra vez, para ver e sentir, para ter a sensação da verticalidade e percorrer seus diferentes níveis, como se estivesse sempre acavalado sobre a diferença de natureza que sua própria criação constitui, sempre deslocado pela experimentação que faz dela, livrando-se a cada vez, da sua humanidade para tentar realizar o irrealizável. (LAPOUJADE, 2013, p. 92)

A tentativa dos filósofos e artistas é materializar a sensação desperta pela visão que tiveram. Dar a ver o atravessamento sensível que os abalou, nisso consistem suas criações. O cineasta compõe pelo enquadramento, fotografia, som, movimento, etc. Cria signos imagéticos e sonoros que revelam o intolerável de sua visão. Porém, assim como o literato, cria também personagens que compõem afectos e perceptos. As personagens, tomadas por uma visão, podem ultrapassar os limites afetivos do vivido. As personagens, por serem elas próprias criação, talvez possam acessar o estado perceptivo do místico.

Gilles Deleuze pensa o cinema como possibilidade de abertura que pode restaurar os vínculos humanos com a vida através da arte. Que pode restaurar a crença no mundo. “O fato moderno é que já não acreditamos neste mundo. (...) Restituir a crença no mundo: este é o poder do cinema moderno (quando deixar de ser ruim)”²⁴. Para

²⁴ DELEUZE, 2007, p. 207.

compreendermos como, segundo o autor, o cinema possui esse poder, retoma-se, a seguir, suas principais reflexões a respeito do assunto.

5.1 A imagem-movimento

Nas narrativas, o herói constrói seu percurso através do sensório-motor. De forma geral, nessa estrutura, a história é focada em uma personagem central que vivencia um conflito que precisa resolver. Para isso, ela busca estratégias, ela reage aos acontecimentos a sua volta, lançando-se contra eles, tentando prevêê-los, controlá-los, vencê-los para, enfim, alcançar seu grande objetivo. Esse modelo clássico, presente nas grandes epopeias, possui um enredo claro, cheio de representações, especialmente na construção de suas personagens. Elas são definidas com base em grandes arquétipos, possuem uma identidade fechada, marcada, inclusive pelos epítetos que recebem. “Aquiles, o de pés ligeiros”, “Odiseu, o engenhoso”, por exemplo. Nesse sentido, elas são sempre comparadas a algo, se parecem com algo, distanciando-se do devir. E servem, sobretudo, como exemplos daquilo que deveria ou não ser seguido pela humanidade; criam zonas de identificação e constroem padrões. Esses modelos narrativos atuam, nesse sentido, de forma pedagógica, à medida em que ensinam aos seres humanos como devem ou não agir.

Erich Auerbach, no livro *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*²⁵, tece um percurso histórico e social de como a literatura ao longo dos séculos tomou formas que consolidaram, através de diferentes recursos, visões sobre o homem e o mundo. Para Auerbach a literatura é o meio através do qual “um povo de alta civilização toma consciência dessa civilização e deseja preservar dos estragos do tempo as obras que lhe constituem o patrimônio espiritual”²⁶. O estudo de textos literários é, portanto, o estudo de como a humanidade ao longo dos séculos registrou em palavras os valores que julgava fundamentais para sua sociedade, e como tentou preservá-los através de histórias. Ou seja, nessa visão, os textos literários fornecem exemplos de valores e imagens a serem seguidas e preservadas.

São histórias que tratam, quase sempre, de uma luta do “bem” contra o “mal”; narrativas que se desenvolvem a partir de personagens cujas identidades são fechadas e definidas. Nos poemas homéricos, como em toda literatura de padrão clássico, as

²⁵ AUERBACH, 2001.

²⁶ AUERBACH, 2001, p.12.

narrativas seguem princípios que haviam sido identificados por Aristóteles em sua poética: parte-se do princípio em direção ao fim, sem deixar partes que se tornem obscuras e abertas a ambiguidades. Encontramos nesse tipo de narrativas um herói, com um objetivo e são narradas, uma a uma, as ações que constituem a aventura que o leva a atingir ou não esse objetivo. Obviamente que há muito a literatura já expandiu esse tipo de personagem, tão clichê e representativo, mas isso não significa que esse seja um modelo narrativo menos presente nas sociedades contemporâneas e tão pouco que exerça menos influência sobre elas. Esse modelo se mantém ativo, visível, por exemplo, nas salas de cinema que seguem faturando milhões com a exploração do mesmo clichê. Não à toa, atualmente, as adaptações dos heróis dos quadrinhos para o cinema fazem tanto sucesso.

Além disso, a evidência de que a estrutura épica é a base da narrativa cinematográfica é o fato de que a maioria dos manuais de roteiro se baseia no livro de Joseph Campbell, intitulado, *O herói de mil faces*²⁷. Nele, o autor explica como deve ser a jornada do herói, que precisaria passar por doze etapas para concluí-la. Este livro foi escrito a partir de um estudo feito sobre as estruturas de lendas e mitos.

A figura de herói que Campbell apresenta-nos surge de um arquétipo que ele percebe por de trás de todos os mitos que analisa. Seu livro apresenta um estudo detalhado sobre a mitologia universal, buscando semelhanças entre diversas religiões e apontando como os percursos de vida de diferentes heróis religiosos e mitológicos, de Apolo a Buda, assemelham-se.

Interessante perceber, através da análise do autor, como distintas religiões visam definir uma identidade aos indivíduos e lhes atribuir um papel determinado dentro do corpo social no qual estão inseridos. Ao analisar a função do mito arquetípico, Campbell afirma que:

Do ponto de vista da unidade social, o indivíduo que se apartou é um mero nada, um refugio, ao passo que o homem ou a mulher que possa dizer honestamente que desempenhou o papel – de sacerdote, prostituta, rainha ou escravo – é alguma coisa, no pleno sentido do verbo *ser*. (CAMPBELL, 2007, p. 369)

Além disso, o *Herói de mil faces* detalha as etapas pelas quais os heróis mitológicos passam em sua jornada, através da qual, na verdade, transformam-se em

²⁷ CAMPBELL, 2007.

mitos, em heróis. “O herói, por conseguinte, é o homem ou a mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas, humanas”.²⁸ Os manuais de roteiro, portanto, baseados no Livro de Campbell, buscam ensinar o que seria a “fórmula do sucesso” para o enredo de um filme, e isso implica em personagens que enfrentam desafios. Fórmula esta, extremamente explorada pela indústria de entretenimento cinematográfico, da qual Hollywood é o maior expoente.

Nesse modelo, as situações, nas quais a personagem se encontra, geram nela uma reação que dá origem a uma nova situação, diferente da anterior; essa série de situações a levaria, através de suas reações, a alcançar seu objetivo, a finalizar o enredo de forma vitoriosa. Syd Field, por exemplo, em seu *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*²⁹, indica que a última etapa pela qual a personagem deveria passar é o “retorno transformado”. Assim é possível dizer que o cinema baseado na narrativa sensório-motora é um cinema que se faz por ação e reação e impele o herói a se modificar, quase sempre de uma maneira cuja representação social que essa mudança possui é positiva. Seguindo a estrutura sensório-motora, também há exemplos de filmes cujas transformações pelas quais as personagens passam possuem representações degradantes e decadentes.

A transformação é algo também visível nas personagens da Imagem-tempo, analisadas adiante, que escapam do modelo de ação-reação. A diferença crucial, no entanto, é o fato de que os meios responsáveis pela transformação da personagem na Imagem-movimento são dados previamente, são modelos. E esses roteiros, no geral, apresentam respostas aos problemas, dão soluções prontas, acabadas. Na imagem-tempo, como veremos, a transformação da personagem leva à abertura e não ao fechamento e não se faz por um encadeamento de ações e reações.

Na imagem-movimento, independentemente do papel que exerçam, as personagens são representativas e, assim como as narrativas épicas, configuram-se como modelos daquilo que deveria ou não ser seguido.

A imagem-movimento é formada pela tríade imagem-percepção, imagem-afecção e imagem-ação. Trata-se de uma imagem na qual a percepção da personagem e a

²⁸ CAMPBELL, 2007, p. 28.

²⁹ FIELD, 2011.

forma como essa percepção a afeta prolongam-se em ação. Assim, a imagem-movimento constitui-se a partir do encadeamento sensório-motor em um filme.

O cinema formado pela imagem-movimento é centrado em uma personagem que precisa resolver um conflito. Este conflito pode ser de ordem social, psicológica, familiar. Pode desenvolver-se em um drama ou em um filme de ação. A questão é que a personagem estará de qualquer forma respondendo ao meio no qual está inserida, ocupará um espaço bem definido, atuará em uma temporalidade cronológica atrelada ao movimento. Mesmo que nesse tipo de enredo haja rupturas, inserção de imagens que representem sonhos ou lembranças, estes se dão dentro do mesmo campo de força que envolvem as tensões da personagem e não altera a relação de espaço e tempo da narrativa.

Constatamos apenas que o esquema sensório motor se manifesta concretamente em um “espaço hodológico” (Kurt Lewin), que se define por um campo de forças, oposições e tensões entre essas forças, resoluções das tensões de acordo com as distribuições dos obstáculos, meios, desvios...” (DELEUZE, 2007, p. 157)

Então, o sensório-motor é um dos elementos centrais da narrativa cinematográfica, em especial, a hollywoodiana. Os grandes *blockbusters*, os campeões de bilheteria, são, em geral, filmes que seguem a lógica sensório-motora herdada da tradição narrativa clássica. A montagem desenvolvida por um dos precursores dos filmes de ação americanos, D. W. Griffith, já apostava no tensionamento dos conflitos e nas estratégias para solucioná-los. Essa montagem, conhecida como montagem orgânica, se constitui através da alternância de duas sequências que tendem a convergir no final, como, por exemplo, as cenas de perseguição, altamente exploradas por Hollywood até hoje.

Nesse campo de forças em que se encontra, a personagem vale-se daquilo que Gilles Deleuze chama de esquemas sensório-motores para resolver o(s) conflito(s) que enfrenta(m). Esses esquemas nada mais são que os subterfúgios aos quais a personagem recorre e que a ajudam a lidar com a situação. Podem ser, por exemplo, os discursos motivadores, que em momentos de desânimo, ajudam o herói em sua jornada, dando-lhe forças para continuar. Esses esquemas possuem uma carga representativa muito forte, são fórmulas repetidas à exaustão, ainda assim esperadas por um determinado público, pois atendem a um modelo de vida imposto, que configura um padrão, e, por isso mesmo, gera identificação.

Nesse sentido, os esquemas sensório-motores são clichês geradores de outros clichês e, para Gilles Deleuze, eles estão presentes o tempo todo, não apenas no cinema,

mas também em nossa vida diária, corrente. Eles atuam, segundo o autor, como mediadores que visam amenizar a carga sensível dos acontecimentos. São recursos que nos ajudam a suportar as situações mais difíceis, mais fortes. Mas isso, ao contrário do que poderia parecer em um primeiro momento, não é algo assim tão positivo, justamente porque nos causa resignação e aceitação daquilo que não poderia ser aceito, como a miséria, a opressão, a exploração, os tantos aprisionamentos de cada dia, que de tão arraigados, não são, na maioria das vezes, sequer percebidos.

Vemos sofremos, mais ou menos, uma poderosa organização da miséria e da opressão. E justamente não nos faltam sistemas sensório-motores para reconhecer tais coisas, suportá-las ou aprová-las, comportamo-nos como se deve, levando em conta nossa situação, nossas capacidades, nossos gostos. Temos esquemas para nos esquivarmos quando é desagradável demais, para nos inspirar resignação quando é horrível demais, nos fazer assimilar quando é belo demais. (DELEUZE, 2007, p. 31)

Assim, dentro da lógica sensório-motora, suportamos, aprovamos e nos comportamos como se deve; a resignação não é percebida, justamente porque essa lógica nos dá a ilusão de controle. Ela nos faz crer que somos seres que, por agirmos e lutarmos em prol de um objetivo, somos donos de nossa própria existência. O problema é que, na verdade, estamos inseridos em uma estrutura orgânica, que nos fornece um papel bem definido, que faz com que o objetivo a ser alcançado seja um determinado padrão que nos é imposto dentro desse modelo. Assim, podemos pensar os termos padrão, clichê, representação, quase como sinônimos dentro da filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari e que os sistemas sensórios-motores são fundamentais para suas criações e perpetuações. Isso porque eles nos fazem perceber somente clichês, justamente porque não nos mostram nada além do que queremos ver.

“(...) percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, ou melhor, o que temos interesse em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas. Portanto, comumente, percebemos apenas clichês.” (Deleuze, 2007, p. 31).

Os esquemas sensório-motores mascaram os acontecimentos, amenizam sua intensidade e nos protegem dos atravessamentos sensíveis. Dessa forma, mantêm-nos presos aos círculos e às repetições circulares. Nesse sentido, eles agiriam todas as vezes em que somos atravessados por algo muito intenso, seja uma sensação de alegria e liberdade, momento em que a potência criadora da vida abre brechas pelas quais se pode

sentir o ar fresco, a infinidade de possibilidades para além da realidade que se conhece. Seja a intensidade de uma dor, da dor da perda, que despedaça, que não toca feito brisa, mas chega feito vendaval e destrói tudo, destrói o mundo em que até então se vivia. Nesses momentos, há sempre esquemas para tentar nos colocar novamente no círculo: esquemas clínicos, psicológicos, ideológicos, culturais, religiosos. Uma infinidade de discursos e métodos que nos dizem como ser e o que ser.

Dessa forma, o sensório-motor, primeiramente relacionado a uma característica instintiva da espécie humana, expandiu-se para as diversas maneiras como nos relacionamos com o mundo e consolidou, inclusive, um modelo narrativo, incorporado também pelo cinema. Isso, contudo, é compreensível, pois, apesar de ter efeitos mais nocivos do que podemos perceber em uma primeira instância, não podemos desconsiderar como esse mecanismo de fato age como um facilitador, pois através dele as ações são automatizadas. Segundo Henri Bergson, esse fenômeno está relacionado também à maneira como a consciência e a memória humana agem. Para o autor, nossa percepção do mundo retém e internaliza os objetos-imagens com os quais interage, criando assim a nossa consciência e representação do mundo.

Quando escolhemos o que vamos perceber, estamos escolhendo com o que vamos interagir. O que há nesse momento é uma ação imediata e também uma retenção, quer dizer, um movimento que se interioriza e vai constituindo a memória. A memória, para Bergson, é então, uma retenção de movimento que, quando evocado por um movimento sofrido pelo corpo no presente (a percepção) literalmente se reincorporará: irá se representar no limite entre memória e matéria (entre passado e futuro), que vem a ser o próprio corpo. (GUÉRON, 2011, p. 78)

É o processo que observamos, segundo o exemplo do próprio Bergson, quando nos encontramos pela primeira vez em uma nova cidade. A princípio, sem conhecermos o lugar, nos sentimos inseguros, andamos devagar e, por vezes, nos perdemos, pegamos o caminho mais longo, etc. Mas, à medida em que nos familiarizamos com o espaço, vamos retendo na memória os caminhos, interiorizando-os e criando nossas rotas. A partir disso, o movimento todo é feito de forma automática e já não prestamos tanta atenção nele. Isso ocorre nas mais diversas atividades humanas: como dirigir, cozinhar e até no processo de aquisição de um novo idioma. Dessa forma, nossa experiência configura-se, na memória, como uma imagem-movimento, e a ela relaciona-

se nossa relação sensório-motora com o mundo: antecipamos nossa ação com base naquilo já vivenciamos antes.

O problema, contudo, é a necessidade humana de construir esse tipo de relação nos mais diversos campos do viver e proteger-se de tudo aquilo que foge dela. O sensório-motor é confortável porque lida com o previsível, com a rota conhecida, com um encadeamento lógico e linear. Ele age por representações e atribuição de sentido e, assim, torna suportável, inclusive, o que não deveria ser suportado. É com esta consideração, que Gilles Deleuze aponta, em seu livro *Cinema 2: a imagem-tempo*³⁰, a necessidade da quebra do sensório-motor para o rompimento da cadeia de representações que nos aprisionam, para a possibilidade de uma existência mais livre.

5.2 A imagem-tempo

*É este o primeiro aspecto do novo cinema:
a ruptura do vínculo sensório-motor (imagem-ação,
e mais profundamente do vínculo do homem e do mundo
grande composição orgânica)*³¹

Em momentos de intensidade, percebemos a possibilidade de viver de outra forma, percebemos a cadeia que nos cerca. As representações criadas pela inteligência para manter nosso vínculo com o mundo, nesses contextos, perdem o sentido. Assim como a ideia sensório-motora, que nos faz perseguir, sem quase questionar, objetivos criados para nós. Cercados por clichês, não percebemos que esses objetivos não são frutos de nossa vontade, mas sim construções da ordem da falta, que mascaram o desejo real pulsante em todo ser humano: desejo de vida. Para Deleuze e Guattari, o desejo é aquele ao qual nada falta.³² O desejo é aquele com o qual se produz, com o qual se cria. Segundo os autores, as vontades construídas pela representação não são desejos. São territórios que aprisionam.

Através de acontecimentos que nos desestabilizam, que engendram novos espaços e novas temporalidades, é possível perceber esses cercos e não querer voltar a eles. Não querer mais pertencer. Entregar-se ao desejo pulsante que promove criação. Abrir mão dos subterfúgios que a inteligência cria para nós e preferir ficar à deriva a ficar fixado ao mundo por meio dessas estruturas que limitam a vida. É assim que se encontram

³⁰ DELEUZE, 2007.

³¹ IDEM, Ibidem, p. 209.

³² “Nada falta ao desejo, não lhe falta o seu objeto”. (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p. 43)

as personagens cinematográficas de obras apontadas por Gilles Deleuze em seu livro *Cinema 2: a imagem-tempo*.

Essas são personagens que romperam seu vínculo com o mundo, desafixaram-se do encadeamento de ações sensório-motor, porque desenvolveram uma capacidade de vidência – que será discutida adiante – que provocou uma quebra na ordem da narrativa cinematográfica e que permitiu a ascensão de um novo tipo de imagem: a imagem-tempo.

Nessa nova imagem, as percepções não mais se prolongam em ações, mas em sensações, que são materializadas através dos sonsignos e dos opsignos, situações sonoras e óticas puras. Esses signos não existem em função da narrativa cinematográfica, em seu sentido sensório-motor, mas funcionam como materializadores de percepções, afecções, são construtores de afectos e perceptos – blocos de sensações. Sonsignos e opsignos são: “uma imagem ótico-sonora pura, a imagem inteira e sem metáfora”.³³ Ou seja, não se configuram, por exemplo, como representações de uma sensação, mas como a própria sensação.

Sendo assim, quando a imagem-tempo ocorre, a percepção que a personagem tem de algo não desencadeia uma ação imediata por parte dela, ao invés disso, cristaliza-se na sensação que aquela percepção lhe causa. Isso ocasiona uma quebra no encadeamento sensório-motor através do qual a narrativa cinematográfica costuma estruturar-se. A ascensão da imagem-tempo está, então, intimamente ligada a uma subversão da estrutura fílmica majoritariamente vigente e à consequente mudança de personagem que o rompimento com o modelo narrativo clássico acarreta.

Essa mudança estrutural se dá porque os conflitos com os quais a personagem se depara não desencadearão uma ação imediata por parte dela, mas antes, irão se prolongar na sensação que lhe ocasionam. Essa sensação, por sua vez, não será representada através de uma metáfora, de uma comparação, mas aparecerá por si só, por meio dos sonsignos e opsignos que a materializam e que se constroem, justamente, no intervalo entre uma ação e uma reação. Quanto maior este intervalo, maior a liberdade da personagem, visto que assim, ela e, consequentemente, o próprio filme, distanciam-se de um automatismo perpetuador de clichês e abrem-se para algo novo.

³³ DELEUZE, 2007, p. 31

Uma vez que isso ocorre, temos a quebra do sensório-motor e os elementos cinematográficos, de forma geral, como enquadramento, montagem, luz, sonoplastia, etc., são amplamente explorados em função da sensação e não mais apenas da ação. Além disso, o tempo nesta nova narrativa também se difere de o da clássica; um tempo que não resulta do movimento, mas que, ao contrário, origina-o e que se liga diretamente aos sonsignos e opsignos.

Ao desprender-se da estrutura de ação e reação, a personagem abre-se para outras possibilidades e funções, dentre elas, como nos aponta Gilles Deleuze, a fabulação. Em seu sentido deleuziano, a fabulação está ligada à criação, à abertura, a possibilidades de rompimento com os cercos nos quais estamos presos. Porém, antes de nos aprofundarmos nessas características da imagem-tempo, é necessário compreender melhor a maneira como ela ocorre.

Primeiramente, é importante considerar que imagem-tempo e imagem-movimento são dois regimes distintos de imagem, mas isso não significa que sejam plenamente opostos; há uma diferença de natureza entre os dois, mas eles se atravessam, coexistem, e se confundem. “É possível passar de um regime ao outro”³⁴, por exemplo. Um filme dificilmente é constituído apenas por um desses tipos de imagens. Porém, há, na maior parte das obras, a predominância de um deles. E é notável também que a gama de filmes que são feitos quase plenamente (ou plenamente) na imagem-movimento é muito maior do que aqueles que se constituem predominantemente pela imagem-tempo. Contudo, na maioria deles, os dois regimes estão presentes. Tanto que, nos exemplos que Deleuze nos dá, a imagem-tempo acontece em momentos específicos dos filmes e não o tempo todo.

Logo no início do livro *Cinema 2: a imagem-tempo*, Deleuze cita uma cena do filme *Umberto D*³⁵, de Vittorio de Sica:

A jovem empregada entrando na cozinha de manhã, fazendo uma série de gestos maquinais e cansados, limpando um pouco, expulsando as formigas com um jato d'água, pegando o moedor de café, fechando a porta com a ponta do pé esticado. E, quando seus olhos fitam sua barriga de grávida, é como se nascesse toda a miséria do mundo. Eis que, numa situação comum ou cotidiana, no curso de uma série de gestos insignificantes, mas que por isso mesmo obedecem, muito, a esquemas sensório-motores simples, o que subitamente surgiu foi uma

³⁴ DELEUZE, 2007, p. 155

³⁵ UMBERTO D. Direção: Vittorio De Sica. Roteiro: Vittorio De Sica, Cesare Zavattini. Itália, 1952. 1 DVD (1h 29 min).

situação ótica pura, para qual a empregadinha não tem resposta ou reação. (DELEUZE, 2007, p. 10)

Na cena descrita por Gilles Deleuze, fica claro que a imagem-tempo irrompe em um momento específico, devido a um atravessamento em meio aos gestos maquinais e rotineiros; um encontro: dos olhos com a barriga. A personagem depara-se com uma realidade para qual não está preparada, depara-se com algo não planejado, e isso interrompe o automatismo de suas ações. Daí o surgimento de uma situação ótica pura: a percepção que a moça tem do objeto barriga-gravidez não se prolonga em uma reação motora, mas em uma sensação que lhe paralisa.

A paralisação, a falta de reação, a perambulação dessas personagens é algo importante para caracterização da imagem-tempo, justamente porque interfere diretamente na temporalidade do filme. A personagem paralisada, cria um intervalo entre a ação e a reação que nos distancia do encadeamento automático de ações que nos prendem aos círculos representacionais já discutidos. Neste intervalo, abrem-se brechas para a virtualidade, de forma que virtual e atual não possam mais ser discernidos.

O virtual está relacionado a uma noção de multiplicidade temporal coexistente, que define a consciência humana. Ele opõe-se ao atual, ou seja, àquilo que se dá como representação. O fato de algo não estar conscientemente representado na vida de alguém, não significa que este algo não seja real, mas que apenas não tenha se atualizado.

(...) o "virtual" se distingue do "possível". Com efeito, de um certo ponto de vista, o possível é o contrário do real, opõe-se ao real; porém, o que é totalmente diferente, o virtual opõe-se ao atual. Devemos levar a sério esta terminologia: o possível não tem realidade (embora possa ter uma atualidade); inversamente, o virtual não é atual, mas possui enquanto tal uma realidade. (DELEUZE, 1999, p. 77s)

Na imagem-tempo, o virtual pode ser acessado, sem, no entanto, de fato atualizar-se. A imagem revela uma indiscernibilidade entre atual e virtual, quando isso ocorre, Deleuze aponta para o surgimento da imagem-cristal, um desdobramento ou aprofundamento do conceito de imagem-tempo:

Distintos, mas indiscerníveis, assim são o atual e o virtual, que não param de se trocar. Quanto a imagem virtual se torna atual, então é visível e límpida, como no espelho ou na solidez do cristal terminado. Mas a imagem atual também se torna virtual, por seu lado, remetida a outra parte, invisível opaca e tenebrosa, como um cristal que mal foi retirado da terra. (DELEUZE, 2007, p 90)

Nesse sentido, a imagem-cristal é a um só tempo atual e virtual; é uma imagem atual que remete a um virtual que lhe corresponde. Dessa forma, esse virtual torna-se visível, ainda que de uma forma opaca e pouco clara.

Assim, a quebra do sensório-motor remete a outras imagens e a outras temporalidades fílmicas, na medida em que abre brechas para a construção de afectos e também para a imagem-cristal, na qual atual e virtual coexistem, atravessam-se, não se discernem.

Contudo, para que haja a quebra do sensório-motor em uma narrativa fílmica, é preciso que exista um outro tipo de personagem, distante daquele herói épico que reage aos conflitos a sua volta em busca de solucioná-los. É preciso uma personagem que se desligue dos esquemas sensório-motores, que possa enxergar o mundo sem mediadores, de forma crua.

5.3 A personagem-vidente:

*“um novo tipo de personagem,
para um novo cinema”.*³⁶

A personagem da Imagem-tempo é chamada por Gilles Deleuze de personagem vidente. Essa nomenclatura deve-se a dois motivos: primeiro à sua capacidade de ver as coisas como realmente são, sem mediadores, sem elementos que mascaram sua real natureza. Segundo: por enxergarem com maior clareza, podem também enxergar mais longe; elas veem possibilidades imprevisíveis àqueles presos aos círculos enganosos dos esquemas sensório-motores.

Justamente, é sua capacidade visionária que lhe permite o afrouxamento desses esquemas. E essa capacidade é despertada por algum atravessamento sensível, por algo muito forte, que lhe desfixa do real. Ela é evidenciada pelo filósofo, por exemplo, nos filmes desenvolvidos pelo neorrealismo italiano.

O que define o neorrealismo é essa ascensão de situações puramente óticas (e sonoras, embora não houvesse som sincronizado no começo do neorrealismo), que se distinguem essencialmente das situações sensório-motoras da imagem ação no antigo realismo. (DELEUZE, 2007, P. 11)

³⁶ DELEUZE, 2007, p. 30

Nesse contexto, do período pós II Guerra Mundial, as personagens compreendiam que não havia o que fazer, não havia como reagir. Frente à destruição causada pela guerra e à morte de milhares de pessoas, não havia subterfúgio possível, nada capaz de amenizar a violência da situação. Elas percebem-se incapazes de lidar com o que se passa, impotentes demais para resolverem o que não é passível de ser resolvido por um único ser humano. O que os homens e mulheres, sem abrigo e sem comida, podiam fazer contra os tanques de guerra nazistas? Com que armas poderiam lutar? Ao contrário dos heroicos filmes americanos, que exploram artifícios, por vezes inverossímeis, na luta de um “bem” contra um “mal”, os filmes neorrealistas propunham-se apenas a mostrar a realidade de pessoas comuns afetadas por aquele contexto. Estas não conseguiam colocar-se mais como agentes de suas histórias, mas como meros espectadores do mundo que se apresentava a elas naquele instante:

(...) a personagem muda de caráter. Ela deixa de valorizar o movimento para perceber realmente, mas também intensivamente, o sentimento virtual do tempo. Para que se opere essa passagem do espectador sensório-motor ao visionário da imagem-tempo, a réplica, a resposta ou a reação tornam-se radicalmente impossível [sic], de forma que a personagem não pode se esquivar ao impacto do sentimento fazendo em reação. Em suma, a via causal e psicológica do movimento deve ser bloqueada de forma que a violência irruptiva do evento enquanto clarividência seja ativada. (Sauvagnargues, 2009, p. 69)

A personagem, vítima da guerra, não é passível de uma resposta ou ação imediata. Frente a essa impossibilidade, ela, atônita, calada e congelada, torna-se uma espectadora das mesmas imagens e sons que observamos; ela própria assiste conosco ao que se passa a sua volta impotente demais para reagir a qualquer situação. Assim, por mais que protagonize a história, não é mais a agente que encadeia as ações do filme, que dava sequência e linearidade ao enredo. Ela não antecipa o movimento e, dessa forma, o movimento de antecipação do espectador, habituado aos enredos cinematográficos já clichês, é um movimento frustrado: suas expectativas certamente não serão correspondidas. A personagem está entregue ao acaso e à banalidade de seu próprio cotidiano, que, assim como o das pessoas em geral, normalmente é monótono e repetitivo, sem grandes acontecimentos que demandem uma intensa mobilização na resolução de um conflito.

Além disso, a questão da vidência da personagem também se relaciona à capacidade que adquire de enxergar o mundo e as coisas como realmente são, sem a

mediação dos esquemas sensório-motores; sem o excesso de representações que amenizam sua carga sensível. Sua percepção é plena e tomada por forças que a atravessam e imobilizam, isso porque ela pode perceber “a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois ela não tem mais de ser ‘justificada’ como bem ou como mal...”³⁷.

No Neorealismo, talvez esse estado perceptivo da personagem talvez se torne possível, dentre outros fatores, porque esse é um tipo de cinema quase documental, feito, na maior parte das vezes, com atores não profissionais:

Parece que a adesão comum deles [atores não profissionais] a um roteiro, que sentem profundamente, e que exige deles o mínimo de mentira dramática, seja a origem de uma espécie de osmose entre intérpretes. A ingenuidade técnica de alguns se beneficia da experiência profissional dos outros, enquanto estes aproveitam a autenticidade geral. (BAZIN, 1991, p. 241)

Além disso, o cinema italiano daquela época tinha, como um de seus objetivos, denunciar ao mundo o que o nazismo e o fascismo haviam causado à Europa, em especial à Itália; mostrar como o país estava devastado por conta da guerra, como as pessoas se encontravam em um estado de fome e miséria. Nesse contexto, os atores, profissionais ou não, viam-se atravessados por aquela situação, afetados pelas imagens que seus olhos visualizavam. Assim, eram filmes com roteiros que apresentavam pouca ação e poucos diálogos, mais interessados na captura da imagem.

Interessante notar que Deleuze observa o rompimento do sensório-motor em um cinema que se faz em um contexto de pós-II Guerra Mundial, assim como a morte da narrativa clássica, apontada por Walter Benjamin³⁸ também se dá após uma grande guerra do século XX. Para Benjamin, a narrativa clássica e o papel que desempenhava era possível apenas a um mundo do passado, um mundo de feitos heroicos e grandiosos, pois o autor considerava que a narrativa estava estritamente ligada à experiência; a algo vivido que poderia ser transmitido ao outro. Em sua visão, o mundo contemporâneo seria escasso de experiências narráveis, pois a propagação do horror, da miséria e da opressão não são elementos a serem compartilhados. Por isso ele destaca a Primeira Guerra Mundial como fator determinante para o fim da narrativa:

No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos dos campos de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em

³⁷ DELEUZE, 2007, p. 31.

³⁸ BENJAMIN, 1994.

experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheira, a experiência econômica pela inflação. A experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrente e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano. (BENJAMIN, 1994, p. 198)

Os soldados que voltavam da guerra não conseguiam transmitir suas experiências às demais pessoas, voltavam mudos, calados, impossibilitados de narrar. Isso, segundo Walter Benjamin, porque o que haviam vivido era demasiadamente violento, traumatizante, sem sentido. Morriam e matavam em campo de batalhas, em uma guerra de trincheira, sem saberem ao certo por qual razão faziam aquilo. Não havia heroicidade nas atrocidades que tinham vivenciado; não se tratava de uma aventura épica, passível de ser transmitida às gerações futuras como histórias que continham exemplos de coragem e bravura, mas sim algo sem sentido que os havia levado a fazerem coisas das quais se envergonhavam. Tampouco os soldados tinham um lar inalterado que os esperava. A Europa destruída não guardava paisagens que não houvessem sofrido transformações devido à guerra.

O mesmo demonstra o cinema neorrealista: um cenário de destruição e personagens que vagam incapazes de reagir como heróis, incapazes de travar uma epopeia contra aquilo que se passa a sua volta. Isso talvez nos mostre que, em situações extremas, em que a fragilidade da vida humana é escancarada por inúmeras mortes, em que o ser humano se vê apartado de sua própria humanidade, não há esquemas que lhe valham e que o ajude a lidar com as situações ou antecipá-las. Os recursos que a inteligência lhe fornece para que ele lide com a morte perdem a força. Os soldados que, segundo Benjamin, voltavam calados da guerra não podiam narrar o inenarrável, o que não era encadeado por ações heroicas e lógicas, o que não visava a um objetivo claro e específico. Os soldados não sabiam o porquê das mortes que haviam presenciado e causado. No contexto do neorrealismo, a personagem não tem mais como reagir, ou aonde ir. Não há sentido na reação; resta a entrega. “Por mais que se mexa, corra agite, a situação em que

está extravasa, de todos os lados, suas capacidades motoras, e lhe faz ver ou ouvir o que não é mais passível, em princípio, de uma resposta ou ação.”³⁹

Por isso essa personagem está entregue a uma visão e não obstinada em ações que objetivem alcançar determinado fim. A visão, ligada à percepção, ao sensório, não se prolonga em uma reação da personagem; mas ao contrário, estabelece com ela outra relação sensorial que expõe sua subjetividade, que cristaliza suas sensações. Deleuze nos dá o exemplo⁴⁰ de Karen, do filme *Stromboli*⁴¹, de Roberto Rossellini. Karen é uma prisioneira de um campo de concentração na Itália e, para ter sua liberdade, casa-se com um pescador, que a leva para morar em uma ilha ao norte chamada Stromboli. Nessa ilha, Karen não se adequa, ainda se sente uma prisioneira, o que suscita o inconformismo nas mulheres do lugar que a consideram infiel, ocasionando problemas em seu casamento, culminando com a fuga de Karen da ilha, interrompida momentaneamente pela erupção de um vulcão.

A personagem acaba se cansando durante a fuga, pois está grávida e sente dificuldades para respirar devido à fumaça que sai do vulcão. Ela, então, deita-se no chão e se entrega ao choro, desespero e medo. Porém, seus olhos encontram o céu noturno estrelado e seu semblante se acalma. Ela diz olhando para o céu: “Deus, se você existe, me ajude”. Adormece e, quando acorda no dia seguinte, o vulcão parece mais calmo. Ela coloca a mão na própria barriga e a olhando diz: “Que mistério”. Talvez surpreendida por estar viva. Talvez intrigada pela forma como a vida se faz. Depois olha o cenário ao seu redor e exclama: “Como é bonito”. Por fim, levanta-se e resolve caminhar de volta para o povoado do qual fugira, mas interrompe o movimento, senta-se no chão e fala: “Eu não posso voltar, não posso!... Eles são horríveis... Tudo era tão horrível!... Eles não sabem o que fazem... Eu, pior ainda...”.

Depois de viver prisioneira pelas cercas do campo de concentração e pelo mar da ilha, depois de ver a violência da pesca do atum e a da explosão do vulcão, Karen não pode mais render-se aos esquemas que a prendiam. Ela não sabe se há saída, mas olha para o céu e vê pássaros voando. Assim termina o filme.

³⁹ DELEUZE, 2007, p. 11.

⁴⁰ DELEUZE, 2007, p. 62.

⁴¹ **STROMBOLI**. Direção: Roberto Rossellini. Roteiro: Roberto Rossellini, Renzo Cesana, Sergio Amidei, Gian Paolo Callegari, Félix Morlión, Art Cohn. Itália: RKO Radio Pictures, 1950. 1 DVD (107 min).

Portanto, nessa cena final, em que a erupção do vulcão interrompe Karen e a paisagem ao seu redor lhe causa maravilhamento, há uma série de afectos e perceptos que se materializam, desde o medo e a falta de liberdade, que remetem à sua vida na ilha, até a visão de uma possibilidade de futuro a ser inventado, que a imagem do céu, em dois momentos, cristaliza. A cena retém a grandiosidade desse momento em toda a sua violência e beleza, sem mediação. A natureza com sua força e poder - a fumaça, as explosões, o calor - denota a pequenez do ser humano, com seu frágil e minúsculo corpo, mencionado também no trecho citado de Walter Benjamin. Denota seu descontrole sobre a vida: frente a tamanho acontecimento, não há ação possível. A personagem, então: “(...) registra, mais do que reage. Está entregue a uma visão, perseguido por ela ou perseguindo-a, mais que engajado em uma ação”⁴².

Contudo, como destaca Gilles Deleuze, não é apenas nas situações grandiosas que a impossibilidade de reação se instaura: as situações limítrofes estão presentes na banalidade de nosso cotidiano. No exemplo citado, a vida cotidiana de Karen, o dia-a-dia ao lado de um marido ao qual não amava e o qual não escolhera era insuportável e mais violento que o vulcão. No filme, a personagem reagiu a esse contexto, fugindo da ilha, mas sendo impedida pela força da natureza. Contudo, o que Deleuze nos faz pensar é que muitas vezes não há saída possível para o sem sentido da vida diária. Karen foi levada, através de uma cadeia de ações e reações, àquela ilha. Ela era uma lituana, prisioneira de guerra, que se casou para conseguir ser livre, porém via-se ainda prisioneira, agora, do seu novo contexto, de uma vida à qual não se adequa. No fim, tentou mudar, sair daquele lugar, pois era capaz de ver que ali suas escolhas sempre seriam limitadas pelo papel que lhe era atribuído naquela sociedade.

É nesse sentido, portanto, que a personagem se torna uma vidente, pois consegue enxergar não somente o que lhe oprime, mas também a ineficiência dos subterfúgios dispostos para que ela rompa com essa opressão. E assim, essa vidência quebra com o sensório-motor, pois ela não reagirá contra aquilo que lhe prejudica usando as fórmulas clichês consolidadas na história do cinema pela imagem-movimento. Ao não prolongar em ação as percepções que tem da sua volta, é possível que a sensação que essa percepção lhe causa – seja dor, alegria, melancolia – cristalize-se na tela; apareça de uma forma mais potente e intensa, sem metáforas. A metáfora, uma imagem que representa

⁴² DELEUZE, 2007, p. 11

uma outra coisa, ou seja, uma imagem para representar uma sensação, por exemplo, é ainda, segundo Deleuze, uma esquiva sensório-motora.

Quando a sensação se cristaliza por si mesma, como no caso do filme *Stromboli*, em que não há uma metáfora, mas a real de impotência frente ao vulcão, o clichê composto pelos sistemas sensório-motores é rompido. Esses esquemas, por fim, visam amenizar a carga sensível dos acontecimentos, causando resignação, assimilação, inspiração. Eles, conforme Deleuze analisa, justificam nossa pequenez frente ao horror ou à beleza, justificam as injustiças e as desigualdades, e os tornam toleráveis, pois os enquadram modelos ideológicos, culturais e psíquicos.

No exemplo do filme *Europa '51*⁴³, também de Roberto Rossellini, Deleuze fala da dona de casa que, ao passar em frente a uma fábrica diz: “pensei estar vendo condenados”⁴⁴. O que o autor nos afirma é:

A fábrica é uma prisão, a escola é uma prisão, literal e não metaforicamente. Não se faz suceder a imagem de uma prisão à de uma escola: seria apenas indicar uma semelhança, uma relação confusa entre duas imagens claras. É preciso ao contrário, descobrir os elementos e as relações distintas que nos escapam no fundo de uma imagem obscura: mostrar em que e como a escola é uma prisão (...) (DELEUZE, 2007, p. 32)

A personagem vidente enxerga essa realidade, sem metáfora, sem mediação. E, por isso, desafixa-se do todo material da vida. Fica solta, perambulando, sem saber para aonde ir ou o que fazer. Percebe o autoengano em suas reações. Contudo, se já não pode e não quer agarrar-se aos subterfúgios criados para que a existência humana, ou dada situação em específico, faça sentido, é porque vê melhor. E talvez por isso seja capaz de ver mais longe, de ver(-se) fora dos círculos criados pela inteligência para reconectar o ser humano à vida. Como Karen que, ao olhar para o céu, viu uma possibilidade de existência fora da ilha. Olhou para a barriga e disse: “Eu vou lhe salvar”. Ela fabulou para si e para o filho que carregava uma vida nova. E, ao fazer isso, fabulou uma existência nova que poderia afetar toda a humanidade. Porém, uma existência ainda a ser inventada, por isso o filme acaba antes que possamos saber o que lhe acontecerá. Essa fabulação é um outro aspecto da vidência da personagem da imagem-tempo.

⁴³ **EUROPA 51**. Direção: Roberto Rossellini. Roteiro: Roberto Rossellini, Sandro De Feo, Mario Pannunzio, Ivo Perilli, Brunello Rondi. Itália: I.F.E. Releasing Corporation, 1952. 1 DVD (113 min).

⁴⁴ DELEUZE, 2007, p. 10.

5.4 A personagem-vidente e a fabulação.

“Seria preciso retomar a noção bergsoniana de fabulação para dar-lhe um sentido político”⁴⁵

A personagem vidente, que pode ver além, ver de outra forma, também pode partilhar isso que vê com aqueles que estão a sua volta. Ao fazer isso, ela desenvolve uma de suas principais características que, segundo Gilles Deleuze, é a de fabular. Contudo, a fabulação criada pelo autor difere-se do seu sentido bergsoniano.

Importante lembrar que para Henri Bergson a fabulação está inserida no campo do real, isso porque ela está relacionada à crença religiosa. Retomando o exemplo que já foi dado, os que creem religiosamente não acham que os seres nos quais acreditam, como anjos, santos, demônios, ou Deus, sejam ficção, mas que existam realmente. Já, para Gilles Deleuze, o lugar da fabulação não é o real, porém, tampouco é a ficção. O autor relaciona este conceito ao devir. Para ele, a fabulação é uma forma de criação, de pensamento que faz crer em um novo real. Em um real minoritário, de um povo-por-vir. Ela é algo que possibilita a constituição de um novo corpo, de algo ainda não existente. É algo capaz de afetar e, conseqüentemente, fazer crer em um modo de existência outro, não mais relacionado aos círculos fechados dos quais Bergson fala ao tratar do todo da obrigação e da crença, mas aberto, relacionando-se ao todo da criação.

Assim, o conceito de fabulação de Henri Bergson, por ser ligado às religiões estáticas, reforça a coesão das sociedades fechadas. Deleuze, por sua vez, enxerga nele uma nova potência e lhe atribui um novo sentido: o de uma capacidade visionária, criadora. Fabular é criar lendas por vir, é criar devires. Consiste na visão de perceptos e na criação de afectos⁴⁶. A fabulação deleuziana também está ligada à crença, porém, não a uma crença religiosa e sim a uma crença na própria existência, no mundo. Uma crença-criação, uma crença-vida: “Precisamos de uma ética ou de uma fé, o que faz os idiotas rirem; não é uma necessidade de crer em outra coisa, mas uma necessidade de crer neste mundo, do qual fazem parte os idiotas.”⁴⁷

Contudo, para compreendermos esse sentido de fabulação, vale destacar que esse termo, na obra de Gilles Deleuze, aparece de forma muito solta, sendo que não há,

⁴⁵ DELEUZE, 1992, p. 219.

⁴⁶ BOGUE, 2010, p. 8.

⁴⁷ DELEUZE, 2007, p. 209.

de fato, um texto de sua autoria que o discuta maneira mais aprofundada. Por outro lado, ele está presente em vários livros do autor, inclusive os que escreve em coautoria com Félix Guattari, e atravessa pensamentos importantes, principalmente em relação à literatura e ao cinema. Por isso, o livro de Ronald Bogue, *Deleuzian Fabulation and the Scars on History*⁴⁸ nos ajuda a pensar as características da visão deleuziana de fabulação.

Para isso é importante entendermos como a personagem vivencia a fabulação e qual a importância disso para a constituição da imagem-tempo. Como veremos, encontramos na fabulação das personagens aquilo que Gilles Deleuze aponta como o caráter mais político do cinema.

Primeiramente, a ação de fabular relaciona-se à vivência da personagem, que como foi exposto, é despertada por um atravessamento de forças que ocasionam o afrouxamento dos laços motores que ligam o ser humano ao mundo. Algo que a personagem vivencia e que a faz enxergar a realidade, apartando-a da mediação dos esquemas sensório-motores. Essa experiência é necessária, portanto, para que se possa fabular.

Como o que ocorreu com a personagem Karen em *Stromboli*: sua capacidade de vivência lhe permitia perceber o aprisionamento no qual vivia. E talvez só o percebesse porque a sensação nua e crua de estar aprisionada já tivesse sido despertada antes, por um acontecimento extremamente forte e violento como, por exemplo, ter sido prisioneira em um campo de concentração. Ela, portanto, vivenciava a realidade da ilha também sem mediação. E foi apenas essa capacidade de perceber o quanto vivia de forma limitada que a levou a pensar a possibilidade de outra vida. A criar por si mesma um futuro. A fabular. Isso porque esse futuro que inventa não é composto pelos objetivos que a inteligência cria, pois não correspondem a uma vida pré-moldada – que para uma mulher naquele contexto seria, certamente, estar casada com um homem que sustentasse a ela e ao filho que nasceria.

Sua fabulação engendra uma abertura nos círculos que a prendem, gera criação e se faz em estado de devir, ou seja, em um estado de hibridismo entre o atualizado e não atualizado. Isso leva a um dos elementos que Ronald Bogue destaca enquanto essencial para a fabulação deleuziana: o devir-outro.

⁴⁸ BOGUE, 2010.

Em *Mil Platôs* (2012), Gilles Deleuze e Félix Gattari nos apontam que devir não é da ordem da semelhança, não é metafórico, não se parece com. Não é como os arquétipos, não é comparativo. Tampouco é tornar-se algo. Devir é um estado de indiscernibilidade, é estar no entre. O ser em devir é afetado por uma força-potência que o leva a habitar zonas de vizinhança, a entrar em um estado de indiscernibilidade com a potência que o afeta.

Um devir não é uma correspondência de relações. Mas tão pouco é uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação. (...) e sobretudo devir não se faz na imaginação, mesmo quando a imaginação atinge o nível cósmico ou dinâmico mais elevado, como em Jung ou Bachelard. Os devires-animais não são sonhos nem fantasmas. Eles são perfeitamente reais. Mas de que realidade se trata? Pois se o devir-animal não consiste em se fazer de animal, nem de imitá-lo, é evidentemente também que o homem não devém “realmente” animal, como tampouco o animal devém “realmente” outra coisa. O devir 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 passaria aquele que devém (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 18s)

As personagens da imagem-tempo habitam zonas de vizinhança e indiscernibilidade, elas não se parecem com, mas se confundem com, são atravessadas por. Percebemos nisso uma diferença relevante em relação às personagens clássicas discutidas anteriormente, como herói épico ou de filmes de ação, que possuem uma representação simbólica muito forte, inserida em uma correspondência de relações, em arquétipos e metáforas. O devir não é arquetípico nem metafórico. O devir é um estado engendrado por atravessamentos.

Outra coisa a ser destacada é que o devir, para Deleuze e Guattari, está sempre relacionado ao minoritário, no qual reside uma potência criadora. O padrão, ou seja, o majoritário, aquilo que é dominante, é da ordem do limite, do controle, da representação, da imposição. Nesse sentido, ele constrói os círculos que nos prendem, portanto, nos aparta da criação. Por isso o devir é necessariamente minoritário, porque o minoritário carrega em si um impulso que cria formas de existir que diferem do padrão. Aquilo que é minoritário, aquilo que é menor, não o é por conta de uma questão numérica; refere-se à resistência, àquilo que se distancia de todo e qualquer padrão da vida humana, àquilo que tem menos direitos. Por isso podemos falar em devir-negro, devir-mulher, devir-criança, devir-animal e nunca em devir-homem, devir-branco, já que se relacionam ao majoritário, ao padrão.

Ronald Bogue aponta o devir-outro como um estado necessário para fabulação acontecer. Segundo explica Ronald Bogue:

É um meio de superar conceitos e categorias que não funcionam. Porém, devir outro é mais que uma mera crítica ideológica, pois os devires atravessam as distinções entre o que é mental e material, humano e não humano, cultura e natureza. (...) a orquídea australiana *hammer* tem um padrão floral parecido com o corpo de uma vespa-fêmea; atraído por esse chamariz, o macho penetra a flor, entra em contato como pólen, e depois o carrega para uma outra flor, permitindo, assim, a reprodução desta espécie de orquídea. Neste caso, podemos observar o devir-outro de ambos, a orquídea em devir-vespa e a vespa em devir-orquídea. (BOGUE, 2011, p.23)

O devir-outro, portanto, é justamente o devir da diferença ou daquilo que difere de nós. No clássico exemplo de Deleuze que Bogue descreve, temos um inseto em devir-flor e uma flor em devir-inseto. Contudo, no caso das personagens videntes, o devir em que se encontram enquanto fabulam é ainda, um devir inominável. Por isso outro. Devir daquilo que não temos como saber o que é. Sendo assim, quando Karen olha para o céu e fabula para si uma existência fora da ilha, uma existência em que não seja prisioneira de nenhuma forma, ela está em devir-outro. Ela fabula e cria uma coisa nova, ainda sem nome.

Ao falar do que ainda não tem nome, do que precisa ser criado, Deleuze aponta para a necessidade de criação de um povo. O filósofo faz uso das palavras de Paul Klee que afirma: “o povo falta”. Para o autor, a função da fabulação no cinema é denunciar o povo que falta, é apontar o povo-por-vir. Nesse sentido, a fabulação dá voz aos silenciados e possui uma função política. Karen aponta a ausência de um povo livre, de um povo que não seja prisioneiro de nenhuma forma, nem de campos de guerra – campos de concentração – nem dos dogmas sociais. Em devir outro ela fabula, fazendo emergir o porvir desse povo.

Porém, apesar de relacionar-se à invenção de algo que não existe, a fabulação não é ficção, porque aponta para algo virtualmente já existente. Karen, ao fabular seu futuro, cria aquilo que ela e todas as mulheres poderiam ser. Ela enxerga uma existência não atualizada, mas que existe virtualmente.

Assim, percebe-se que a ideia de fabulação de Deleuze está relacionada ao virtual e, portanto, se relaciona também a uma questão de temporalidade. Daí o fato dela ser uma das características da imagem-tempo e emergir através da imagem-cristal. Como observa Roberto Machado, uma das pretensões do cinema moderno é: “apreender o futuro

e o passado que coexistem com o presente, um passado que não é um antigo presente, um futuro que não é um porvir”.⁴⁹ Assim, o cinema, ao trazer à tona, através da fabulação, um futuro que coexiste com o presente, cria uma imagem-cristal, uma representação direta do tempo. A personagem-vidente, quando fabula, o faz através dos sonsignos e opsignos que materializam seus perceptos e afectos. Quando Karen olha para o céu, na imagem, cristaliza-se uma vida que ela pode perceber, sentir e fabular. Uma vida virtual.

Contudo, se por um lado essa virtualidade que vem à tona nesse processo ajuda-nos a compreender porque para Gilles Deleuze a fabulação não é ficção, por outro, ela é também a chave para entendermos porque, tão pouco, a fabulação seria realidade. Afinal, se a personagem fabula em devir-outro, fabula aquilo que não existe, ela fabula uma invenção, ela torna-se um falsário e desconstrói a ideia de verdade do cinema. É nesse sentido que emerge a potência do falso.

5.5 A personagem-vidente: o falsário.

*“Tudo poderia ser resumido dizendo que o falsário torna-se o próprio personagem do cinema (...)”*⁵⁰

A narrativa cinematográfica, majoritariamente, buscava representar o real. Como Gilles Deleuze discute, até mesmo as imagens que representavam sonhos, lembranças ou delírios, não se desvinculavam do sensório-motor, pois tinham sua existência justificada em um universo ficcional que visava reproduzir um modelo de verdade. Tinham um espaço definido e um tempo cronológico. A imagem-tempo, por sua vez, caracteriza-se por um tempo que não mais resulta do movimento, mas que, ao contrário, origina-o e que se liga diretamente aos sonsignos e opsignos, atualiza-se na cristalização das imagens, em espaços desconexos, descronologizados:

O que caracteriza esses espaços é que seus caracteres não podem ser explicados de modo apenas espacial. São apresentações diretas do tempo. Não temos mais uma imagem indireta do tempo que resulta do movimento, mas uma imagem-tempo direta da qual resulta o movimento. Não temos mais um tempo cronológico que pode ser perturbado por movimentos eventualmente anormais, temos um tempo crônico, não-cronológico, que produz movimentos necessariamente “anormais”, essencialmente “falsos”. (DELEUZE, 2007, p. 159)

⁴⁹ MACHADO, 2009. p 279.

⁵⁰ DELEUZE, 2007, p. 205.

Sendo assim, essa apresentação direta do tempo, ou seja, a cristalização da imagem, produz uma narrativa falsificante, à medida em que não diferencia virtual e atual, real e imaginário. Não se vincula, portanto, a uma noção de verdade. Para Gilles Deleuze, a noção de verdade está relacionada a uma verdade histórica e, dessa forma, dominante, pois carrega em si a visão do colonizador, do dominador.

Essa crítica do autor à noção histórica de verdade é herdada de Nietzsche, que observa uma relação intrínseca entre verdade e moral. Então, a vontade da verdade seria, em si, uma vontade de moral, algo que se opõe à vontade de potência. Como afirma Deleuze: “o homem verídico só quer finalmente julgar a vida, ele exige um valor superior, o bem, em nome do qual poderá julgar; tem sede de julgar, vê na vida um mal, um erro a ser expiado: origem moral da noção de verdade”.⁵¹

Nesse sentido, narração orgânica do cinema clássico reforçaria os cercos que nos prendem, ao abafar a vida em função de uma representação de verdade e da propagação de um modelo. Como já foi afirmado, trata-se de enredos que disseminam clichês, estereótipos, e constroem normas e padrões que perpetuam uma visão dominante, colonizadora e opressora.

O clichê é um esquema redutor e padronizador dos afetos e das experiências da realidade, em geral, instalando-se em um processo de equivalências e compensações - sempre afetivas, sensório-motoras, físicas – e por isso funcionando exatamente como uma imagem-lei, uma imagem-moral: uma imagem padronizadora e determinadora de valores. (GUERÓN, 2011, p. 245)

Em outras palavras, a narração orgânica e seus clichês funcionam como uma imagem-verdade, que perpetua a visão colonizadora sobre a vida. Essa visão consolida-se como modelo por esse processo de compensações instauradas pelos esquemas sensório-motores. O herói, nesse sentido, comporta-se como o esperado, superando os desafios e sendo recompensado pelo seu mérito, comportando-se como homem verídico.

A personagem-vidente, por sua vez, coloca em crise essa noção de verdade - à qual a narração orgânica, sensório-motora, propunha-se representar. Pois ela fabula em devir e faz emergir a imagem-cristal. O que se fabula está ligado a um tempo não cronológico, são imagens construídas por opsignos, sonsignos, afectos e perceptos relacionados à virtualidade, a elementos que não foram pré-construídos, para os quais não se encontram modelos.

⁵¹IDEM, Ibidem, p. 168.

Dessa forma, a personagem cinematográfica não é mais:

(...) o criminoso, o cowboy, o homem psicossocial, o herói histórico, o detentor do poder, etc., como na imagem-ação, mas o falsário puro e simples, em detrimento de qualquer ação. (...) A um só tempo ele é o homem das descrições puras, e fabrica a imagem-cristal, a indiscernibilidade do real e do imaginário; ele passa para o cristal e faz a imagem tempo direta; suscita as alternativas indecisíveis, as diferenças inexplicáveis entre o verdadeiro e o falso, e com isso impõe uma potência do falso como adequada ao tempo, em oposição a qualquer forma de verdadeiro que disciplinasse o tempo. (DELEUZE, 2007, p. 205)

A personagem-vidente, ao escapar dos clichês aos quais poderia ficar presa, escapa também das armadilhas de uma imagem-verdade e se rende às potências do falso: ela fabula outras realidades.

Nisso reside a grande potência da fabulação: fabular não se resume a ficcionar – faculdade atrelada à inteligência – mas vai além; fabular é criar. Uma criação que não se propõe a inventar novos mundos, mas a construir novas possibilidades para este mundo. Fabular é criar conexões do humano com a vida a partir do próprio fluxo vital – fonte inesgotável de criação. Fabular é acessar esta fonte, é acessar a emoção criadora.

Nesse sentido, a fabulação tem uma função que também é política, à medida que se configura como uma força capaz de atravessar as paredes da representação, de abrir frestas, de desconstruir verdades dominantes. Por isso, para Gilles Deleuze, seria necessário que a ficção se libertasse de um modelo de verdade e fosse atravessada pela pura potência fabuladora. Para desenvolver essa ideia, o autor retoma a crítica que o diretor Pierre Perrault faz da ficção e utiliza seus filmes como exemplos de como a fabulação aparece no cinema com a função de romper com a narração que propagava ideias dominantes e colonizadoras:

A ruptura não está entre ficção e realidade, mas no novo modo de narrativa que as afeta. (...) Assim, quando Perrault critica toda ficção é no sentido de que ela forma um modelo de verdade preestabelecido, que necessariamente exprime as ideias dominantes ou do ponto de vista do colonizador, mesmo quando ela é concebida pelo autor do filme. A ficção é inseparável de uma “veneração” que a apresenta como verdadeira, na religião na sociedade, no cinema, no sistema de imagens. Ninguém entendeu as palavras de Nietzsche, ‘elimina tuas venerações’, tão bem quanto Perrault. Quando Perrault se dirige a suas personagens reais do Quebec, não é apenas para eliminar a ficção, mas para libertá-la do modelo de verdade que a penetra, e encontrar ao contrário a pura e simples função de fabulação. Que se opõe a esse modelo. (DELEUZE, 2007, p. 182-183)

Pierre Perrault dirigia filmes que aliavam o documental à ficção. Através de uma espécie de psicodrama desenvolvido com as pessoas que participavam do filme, incorporava, ao documentário, situações que eram propostas pelo observador e que dependiam da interação entre quem observava e quem era observado. Esse método possui similaridades com o neorrealismo italiano⁵², na medida em que este era encenado por atores não profissionais, habitantes dos lugares em que as filmagens ocorriam e que emprestavam às personagens suas próprias percepções e sentimentos em relação à situação que as envolviam.

Dessa maneira, talvez fosse mais fácil que as sensações cristalizassem de forma pura e sem mediação. Por exemplo, em “*Roma, cidade aberta*”⁵³, de Roberto Rossellini, quando as atrizes italianas amadoras ouviam o idioma alemão, entravam em real desespero, não dando apenas maior veracidade às cenas, mas também fazendo emergir o desespero em si. Este filme, considerado um marco do neorrealismo, foi filmado na paisagem destruída do pós-guerra, em uma Itália recém-desocupada pelos nazistas, e também se constitui pela hibridez entre ficcional e documental.

Essa hibridez não é obrigatoriamente necessária para que a fabulação aconteça. Contudo, “Deleuze funda sua concepção de narrativa falsificante sobre essa indistinção entre o documentário e a ficção, entre o real e o imaginário”.⁵⁴ Aliás, para o autor, o ficcional e o documental seriam como dois aspectos de um mesmo movimento.

Além disso, para o filósofo, o neorrealismo, apesar da grande renovação que implementou em relação ao modelo de verdade vigente no cinema clássico, ainda mantinha uma referência ao verdadeiro, em um sentido representacional. Em sua visão, foi o movimento da *nouvelle vague*⁵⁵ que “rompeu deliberadamente com a forma da

⁵² Como observa André Bazin sobre os filmes italianos do neorrealismo: “o cinema italiano caracteriza-se, sobretudo, por sua adesão à atualidade. [...] A consequência é que os filmes italianos apresentam um valor documentário excepcional, que é impossível separar seu roteiro sem levar com ele todo o terreno social no qual se enraizou. Essa perfeita e natural aderência à atualidade se explica e se justifica por uma adesão espiritual à época. A história italiana recente é sem dúvida irreversível.” (BAZIN, 1991, p. 238)

⁵³ **ROMA cidade aberta**. Direção: Roberto Rossellini. Roteiro: Roberto Rossellini, Federico Fellini, Sergio Amidei, Alberto Consiglio. Itália: Minerva Film, 1945. 1 DVD (100 min). Título original: Roma, città aperta.

⁵⁴ *Deleuze fonde sa conception de la narration falsifiante sur cette indistinction entre le documentaire et la fiction, entre le réel et l'imaginaire*. (BEAULIEU, 2003, p.180) - tradução minha

⁵⁵ Como nos esclarece Truffaut a respeito das propostas dos diretores que compunham esse movimento para o cinema: “À verdade estereotipada, marca do cinema francês, nós tentamos opor nossa própria verdade pessoal. Em nossos filmes nunca há uma moça fechando a porta, ofegante, clichê encontrado em todo o cinema dramático e psicológico. Quando não sabemos fazer uma coisa, fazemos uma elipse, só filmamos o que acreditamos ser interessante e o momento da ação que julgamos dominar. Se nossos filmes

verdade para substituí-la por potências de vida, potências cinematográficas consideradas mais profundas”.⁵⁶ Ele se refere principalmente ao cinema de Godard e seus *falsos raccords*⁵⁷, a um cinema que está o tempo todo brincando com a ideia de verdade, à medida em que rompe com uma estrutura pré-estabelecida e frustra o espectador.

Para Gilles Deleuze, o falso *raccord* possibilita uma abertura ao virtual, justamente porque quebra a noção de continuidade do filme, porque amplia o intervalo entre ação e reação, afrouxando o encadeamento sensório-motor. Dessa forma, a narrativa se falsifica, porque a imagem já não é mais uma representação de lembrança, sonho ou delírio e parece desconectada do enredo que poderia estar sendo tomado enquanto “verdadeiro” sem uma justificativa que a enquadre nesta “verdade”. Além disso, a imagem descentraliza as personagens, que não aparecem ou se perdem nas paisagens, se fragmentam.

Em resumo, o movimento da *nouvelle vague* introduziu no cinema vários elementos que romperam com a estrutura clássica vigente em Hollywood, potencializando o falso. De forma geral, podemos citar como exemplos os cortes rápidos e inesperados, ou longas tomadas de vazios e silêncios, o rompimento com a regra dos 180°, narrativas desconstruídas por divagações das personagens, lacunas de sentido, etc.

Assim, não é de forma discursiva que a fabulação se faz no cinema, mas essencialmente imagética. É na cristalização da imagem, ou seja, na materialização de sensações, nos afectos, na coexistência entre virtual e atual, que temos acesso ao que a personagem fabula. “É nesse sentido que a narração falsificante depende diretamente da imagem-tempo, dos opsignos dos cronosignos, enquanto a narração tradicional remete às formas de imagem-movimento e a signos sensório-motores”.⁵⁸

Além de todas estas características acima listadas, presentes especialmente nos filmes da *nouvelle vague*, que configuram o falso *raccord*, há outro elemento que Gilles Deleuze utiliza para discutir a narrativa falsificante, que é a ideia de “imagem

chocam, não fluem, não procuram oferecer simplesmente um momento agradável, é que tentam ser um conjunto de coisas fortes, importantes, que precisam ser ditas urgentemente.” (TRUFFAUT, 1990, p. 40s)

⁵⁶ DELEUZE, 2007, p. 165.

⁵⁷ “Raccord é a ligação das últimas imagens de um plano às primeiras imagens do plano seguinte. Existem variadíssimos tipos de *raccord*, desde os *raccords* de luz aos *raccords* de direcção e movimento, passando pelos *raccords* de câmara, de decoração, adereços, maquilhagem e guarda-roupa, a maior parte dos quais são assegurados no momento da rodagem. Um tipo de *raccord* especial, que ilustra, também o apertado sistema de regras que a continuidade fílmica clássica utiliza é, precisamente, a montagem em campo-contracampo e o seu correlato – a lei dos 180° –, que o estrutura.” (GRILO, 2007, p. 12s)

⁵⁸ DELEUZE, 2007, p. 167.

subjetiva indireta livre” desenvolvida por Pasolini a partir do conceito de discurso indireto livre de Mikhail Bakhtin.

Classicamente, convencionou-se chamar de objetivas imagens que representavam o que a câmera via e de subjetivas imagens se propunham a mostrar as visões das próprias personagens. No livro, *Cinema I: a imagem-movimento*⁵⁹, Gilles Deleuze discute sobre esses recursos ao falar da imagem-percepção⁶⁰. O autor aponta que nesses contextos a percepção que a imagem busca passar está atrelada à representação, a um modelo de verdade. Subjetivo é o que a personagem percebe e objetivo o que a câmera percebe. A imagem-cristalina, por sua vez, coloca em questão essa diferenciação entre subjetivo e objetivo.

(...) percebemos primeiramente que a personagem deixou de ser real ou fictícia, tanto quanto deixou de ser vista objetivamente ou de ver subjetivamente; é uma personagem que vence passagens e fronteiras porque inventa enquanto personagem real, e torna-se tão mais real quanto melhor inventou. (DELEUZE, 2007, P. 184)

Por isso a ideia de Pasolini lhe parece tão interessante para se pensar a fabulação na imagem-tempo. O diretor baseia aquilo que chama de cinema poesia em uma subjetividade indireta livre, ou seja, em imagens nas quais o objetivo e o subjetivo se atravessam e se transformam: “As imagens objetivas e subjetivas perdem sua distinção, mas também sua identidade, em proveito de um novo circuito onde se substituem em bloco, ou se contaminam, ou se decompõem e recompõem”⁶¹. Nesse sentido, a subjetividade indireta livre reforça a narrativa falsificadora.

A personagem-vidente, ao fabular, desestabiliza a verdade dominante, cria disjunções. Engendra espaços e temporalidades ligadas ao virtual; cria multiplicidades que se opõe à unicidade identitária da narrativa orgânica. A personagem-vidente bagunça as perspectivas, intercala pontos de vista mutantes. Ela nos (des)engana à medida que escancara a parcialidade da verdade dominante e traz à tona as potencialidades do reino do falso. A personagem-vidente, ao fabular, torna-se um falsário, portador de muitas vozes.

⁵⁹ DELEUZE, 1985.

⁶⁰ Uma imagem-percepção é uma imagem-movimento especial, uma imagem viva, que percebe isoladamente ou por subtração, por um enquadramento, o que lhe interessa numa coisa. (MACHADO, 2009, p. 256)

⁶¹ DELEUZE, 2007, p. 181.

5.6 A personagem-vidente: o polifônico

Para Gilles Deleuze é importante que o cinema possa ir além de expor as características objetivas ou subjetivas que constroem a identidade de uma personagem. É importante que possa criar uma personagem-vidente capaz de fabular, de criar lendas, de ajudar a construir um povo-por-vir:

O que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real ou fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. É o devir da personagem real quando ela própria se põe a “ficcional”, quando entra em um “flagrante delito de criar lendas”, e assim contribui para a invenção de seu povo. (DELEUZE, 2007, p. 183)

Dessa forma, a personagem-vidente rompe com os limites da identidade e, ao fabular, liga-se a algo maior que ela mesma. Sua fabulação aponta para algo que não está na nossa realidade empírica nem na ficção. A fabulação não é o oposto do real e nem o é o contrário; nela, o reino do falso sobrepõe o verdadeiro, justamente porque este “verdadeiro” corresponde à verdade do colonizador, a uma verdade dominante. Quando a própria personagem se põe a fabular ela traz à tona “a função fabuladora dos pobres, na medida em que se dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro”.⁶²

A personagem ao fabular carrega em si uma coletividade. Ela não se expressa em nome dos outros, mas sua expressão faz-se de forma indireta livre, de modo que se confunde com a expressão de um grupo, de uma classe. Félix Guattari, ao falar da subjetividade nos diz que: “A subjetividade é, de fato, plural, polifônica, para retomar uma expressão de Mikhail Bakhtin. E ela não conhece nenhuma instância dominante de determinação que guie as outras instâncias segundo uma causalidade unívoca”.⁶³ Ou seja, a subjetividade é composta por atravessamentos, acontecimentos, imprevisibilidades e por elementos múltiplos. Não há, para o autor, uma univocidade que possa determinar a subjetividade humana. É nesse sentido que ela seria essencialmente polifônica.

Gilles Deleuze, ao falar da fabulação cinematográfica, também recorre à polifonia e faz uma analogia daquilo que Mikhail Bakhtin afirmava a respeito do romance de Dostoiévski:

Bakhtin definia o romance, em oposição à epopeia ou à tragédia, como não tendo mais a unidade coletiva ou distributiva graças à qual as

⁶² DELEUZE, 2007, p. 183

⁶³ GUATTARI, 1992, p. 11.

personagens falavam ainda uma única e mesma linguagem. Ao contrário, o romance necessariamente empresta ora a língua corrente anônima, ora a língua de uma classe, de um grupo, de uma profissão, ora a língua distintiva de uma personagem. De tal forma que as personagens, as classes, os gêneros, formam o discurso indireto livre do autor, tanto quanto o autor forma a visão indireta livre deles (o que veem, o que sabem ou não). Ou melhor, as personagens se expressam livremente no discurso visão do autor, e o autor, indiretamente, no das personagens. Em suma, é a reflexão nos gêneros, anônimos ou personificados, que constitui o romance, seu plurilinguismo, seu discurso e visão. Godard dá ao cinema as potências próprias do romance. Ele se dá tipos reflexivos como se fossem, estes, intercessores, através dos quais, Eu é sempre outro. É uma linha quebrada, uma linha em ziguezague, que reúne o autor, suas personagens e o mundo, e passa entre eles. (DELEUZE, 2007, p 226)

Rompendo com a estrutura romântica que predominou no mundo ocidental na primeira metade do século XXI, Dostoiévski, segundo Bakhtin, inaugura um novo tipo de literatura e um novo tipo de personagem. O foco deixa de ser as ações das personagens e suas características, quer fossem físicas ou psicológicas, ou qualquer explicação que se poderia dar a elas. O foco de sua obra passa a ser a construção de uma outra personagem que exerce um ponto de vista particular, a partir dos valores que lhe permitem olhar para si mesma e para o mundo ao seu redor. Passa a importar, nessa nova narrativa, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma.

Nessa nova perspectiva literária, a personagem dostoiévskiana, segundo Bakhtin, se insere em um romance polifônico, no qual diferentes vozes a constituem. O conceito de polifonia, herdado da música, expressa a ideia de que no romance não são diferentes vozes homofônicas que dialeticamente constituem o enredo e as personagens. Esse tipo de personagem se constitui pela polifonia, por diferentes vozes, por vezes contraditórias, que a jogam em uma grande busca por si mesma, perante a multiplicidade e conflitos que a constituem.

A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento. (BAKHTIN, 1997, p. 21)

A personagem dostoiévskiana não permite uma leitura reducionista e simplista que tenta determinar que ela é. Sua definição se dá nos acontecimentos de sua

vida. Acompanhar os passos de Raskólnikov⁶⁴, do príncipe Míchkin⁶⁵ e do narrador de *Memórias do subsolo* não nos permite determinar quem são e a que vieram. Acompanhar seus passos nos leva à grande indefinição que é suas vidas: um processo através do qual cada personagem vai, aos poucos, tomando consciência de si e do mundo que a circunda. As explicações acerca de suas escolhas e as causas de suas ações nos são quase ocultadas. Não importa o passado, não há projeção de futuro. O presente lhes é um fardo a carregar, com toda sua amargura e peso, que as joga em uma busca interna da qual somos testemunhas.

Esse tipo de personagem polifônico, mergulhado dentro de si mesmo e à mercê dos discursos que o constituem não nos leva a um acabamento, a um final feliz. A narrativa, por vezes, é inconclusa e joga o leitor muito mais em indefinições do que em certezas. A personagem não é um herói que busca uma redenção ou glória. Jogada à sarjeta, ela procura, consciente de que sua ação é vã, a si mesma, em meio a vozes que reforçam o que pensa que é e vozes que a agredem, que a dissolvem.

Assim, pois, nas obras de Dostoiévski não há um discurso definitivo, concluído, determinante de uma vez por todas. Daí não haver tampouco uma imagem sólida do herói que responda à pergunta: “quem é ele?”. Aqui há apenas as perguntas: “quem sou eu?” e “quem és tu?” Mas essas perguntas também soam no diálogo interior contínuo e inacabado. A palavra do herói e a palavra sobre o herói são determinadas pela atitude dialógica aberta face a si mesmo e ao outro. O discurso do autor não pode abranger de todos os lados, fechar e concluir de fora o herói e o seu discurso. Pode apenas dirigir-se a ele. Todas as definições e todos os pontos de vista são absorvidos pelo diálogo, incorporam-se ao seu processo de formação. (BAKHTIN, 1997, p. 21)

É nesse sentido que a personagem-vidente é também uma personagem polifônica. Ela se faz por diversas vozes e está em permanente construção: pertence à abertura, ao inacabamento. Ao fabular, ela aponta para aquilo que ainda precisa ser inventado, que não existe. Ela contém em si uma coletividade que constrói um o povo-por-vir. Como nos afirma Ronald Bogue: “fica claro, portanto, que personagens em fabulação assumem identidades individuais e coletivas que são inseparáveis”.⁶⁶ As vozes que a constituem são as vozes da coletividade. Sua busca é a busca de todos. “A

⁶⁴ Personagem de *Crime e castigo*.

⁶⁵ Personagem de *O iditota*.

⁶⁶ BOGUE, 2011, p. 25

personagem está sempre se tornando outra e não é mais separável desse devir que se confunde com um povo”.⁶⁷

Pode-se arriscar dizer que além de outro tipo de visão ela também desenvolve um outro tipo de audição, capaz de ouvir e discernir entre as múltiplas vozes aquelas que lhe dizem como ser e o que fazer. A personagem-vidente escolhe não atender a essas vozes, mas a outras, silenciadas pelos padrões, pela razão, pelos cercos da verdade dominante. E nessa multiplicidade que carrega em si, a personagem fabula, entra em estado de devir; é capaz de criar vínculos com a vida que não estejam sob o domínio da inteligência.

Ao contrário de um herói clássico, que é arquetípico, possui uma identidade unívoca e serve como modelo, como representação, a personagem-vidente é polifônica, é múltipla. Constrói em devir sua fabulação, em um ponto de indiscernibilidade entre ela e o outro, entre presente passado e futuro, entre atual e virtual. Ela, assim, faz soar a voz dos silenciados, criando ecos que reverberam e afetam aqueles que os escutam.

5.7 A personagem-vidente e o poder do místico.

*“É que se trata de tornar a encontrar,
devolver a crença no mundo,
aquém ou além das palavras”*⁶⁸

Na imagem-tempo, os vínculos sensório-motores construídos pela narrativa orgânica se desfazem. A personagem já não pode se fixar ao mundo da forma como ele se apresenta, porque ela se torna uma vidente capaz de enxergar as amarras que a prendem e prefere desfazer-se delas.

Ora, essa ruptura sensório-motora encontra sua condição mais acima e remonta a uma ruptura no vínculo entre o homem e o mundo. A ruptura sensório-motora faz do homem um vidente que é surpreendido por algo intolerável no mundo, e confrontado com algo impensável no pensamento. Entre os dois, o pensamento sofre uma estranha petrificação, que é como se sua impotência de funcionar, de ser, como ser despossuído de si mesmo e do mundo. (DELEUZE, 2007, p. 205)

Nesse sentido, ao ser atravessada por algo intolerável – que pode ser, inclusive, sua própria banalidade cotidiana – a personagem-vidente se paralisa. Não pode

⁶⁷ DELEUZE, 2007, p. 185

⁶⁸ DELEUZE, 2007, p. 208.

mais reagir automaticamente aos conflitos, não pode mais entregar-se a sua rotina sem questioná-la. Essa paralisação, contudo, desperta nela uma visão que a leva a pensar o impensável; um pensamento-outro, que não lhe pertence e nem sequer ao mundo.

Ou seja, ela entra em contato com algo completamente novo, desenvolve um estado perceptivo mais aguçado e, é nesse sentido, que podemos dizer que a personagem-vidente da qual nos fala Gilles Deleuze desempenha um papel similar ao do místico de Henri Bergson. Assim como o místico, a personagem da imagem-tempo foi atravessada por algo muito forte, que a desfixou do todo material e desfez seus vínculos sensório-motores.

A partir deste acontecimento, a personagem quebra a narrativa orgânica, cria brechas que acessam o virtual, e que dão a ver outras realidades. Se para Bergson o místico é aquele capaz de gerar transformações, de fazer criar, para Deleuze, a personagem-vidente é aquela que se põe a fabular, a criar lendas e aponta um povo-por- vir. Aquele não humano, de um devir completamente outro, porém, ligado a este mundo e não a um universo fantasmático.

Assim, é possível dizer que a fabulação deleuziana parece configurar-se como uma mescla entre o segundo e o terceiro imperativos bergsonianos; uma mistura da crença e da criação. Pois, ao fabular, criar lendas, a personagem vidente restaura a crença humana, porém, uma crença no próprio mundo que, conseqüentemente, leva-nos, segundo Deleuze, à criação. Dessa forma, o autor aposta na dimensão ética do cinema, ao enxergar nele a potência da criação a partir da crença no próprio mundo:

Acreditar no mundo é o que nos falta; nós perdemos completamente o mundo, nos desapossaram dele. Acreditar no mundo significa principalmente suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao controle, ou engendrar novos espaços-tempos, mesmo de superfície ou volume reduzidos. (...). É ao nível de cada tentativa que se avaliam a capacidade de resistência ou, ao contrário, a submissão de um controle. Necessita-se ao mesmo tempo de criação e povo. (DELEUZE, 1992, p. 222)

A personagem-vidente, por não responder motoramente aos imperativos do mundo, por não corresponder à estrutura sensório-motora da narrativa orgânica, incomoda; suscita pequenos acontecimentos. Gera frustrações. Escancara a limitação sensível gerada pelo clichê. A personagem-vidente cria o intervalo, cristaliza sensações, abre brechas que permitem acessar o virtual. Engendra novos espaços-tempos. É quem fabula, apontando para o povo que falta.

Daí o caráter político da fabulação ao qual Gilles Deleuze se refere. A fabulação cria existências nas quais o povo, o coletivo, a multiplicidade têm voz. Onde a vida escapa das limitações da representação, da moral dominante, da verdade do colonizador. Assim, o cinema poderia, segundo Deleuze, reconstruir a crença no mundo, tendo em vista que esses acontecimentos suscitados pela fabulação conseguem abrir brechas que permitem escapar do círculo, e levam a novos agenciamentos e à criação.

Ao fabular, a personagem pode restaurar o apego à vida, porém não mais um apego que se dá pela ação-reação, pelos esquemas sensórios motores mediadores que nos apartam da verdade sensível e nos prendem em uma verdade dominante. O apego à vida, a partir da fabulação, é suscitado pela crença no mundo, pela criação de um povo-por-vir. É essa a saída apontada por Gilles Deleuze para lidar com o intolerável no mundo:

Qual é, então, a saída sutil? Acreditar não mais em outro mundo, mas na vinculação do homem e do mundo, no amor ou na vida, acreditar nisso como no impossível, no impensável, que, no entanto, só pode ser pensado: “algo possível, senão sufoco”. É essa crença que faz do impensado a potência distinta do pensamento, por absurdo, em virtude do absurdo. Artaud nunca entendeu a impotência como uma mera inferioridade em que estaríamos em relação ao pensamento. Ela pertence ao pensamento, tanto assim que devemos fazer dela nossa maneira de pensar, sem pretender restaurar um pensamento onipotente. Devemos, antes, nos servir dessa impotência para acreditar na vida, e encontrar a identidade do pensamento e da vida. (DELEUZE, 2007, p. 205)

Ou seja, ao paralisar-se e não mais corresponder aos clichês narrativos, a personagem pode nos afetar, abrir espaços para a criação. Ela não aponta caminhos dados, não se fecha, não acaba. Apenas promove a abertura. E é neste não fechamento que reside uma grande potência: justamente ao ver-se incapaz de lidar com as questões do mundo. Quando escolhe não mais agir de acordo com os padrões estabelecidos e não mais contribuir com a cadeia opressiva que a prende, ela promove a abertura. Não há caminhos determinados, mas há uma multiplicidade de caminhos.

É isso que Karen, de *Stromboli*, faz ao deixar a ilha. Ela não sabe para onde ir. Nós não sabemos para onde ela vai. Não há fechamento. Mas há, na expressão de alívio da personagem, aliada à imagem do céu e dos pássaros, algo que a reconecta ao mundo, à vida. Há amor. Uma força que a faz acreditar no impossível como única possibilidade. Ou isso, ou ela sufocaria como em meio à fumaça vulcânica.

É nessa visão de amor, que acessa o élan vital, que a personagem-vidente pode reestabelecer a crença no mundo. Ela é afetada e afeta; cria e faz criar. Promove um

choque capaz de nos despertar o pensamento. Torna-se uma coletividade, uma lenda. Karen não é apenas ela, mas é ali todas as mulheres reprimidas, todas as prisioneiras de guerra, todas as prisioneiras de seus maridos, todas as prisioneiras da falta de amor. Assim, a personagem-vidente possui o poder do místico de promover a criação através da crença: da crença no próprio mundo. Ela cria a abertura que pode nos desprender um pouco, nos libertar minimamente.

PARTE II

6. O ENCONTRO COM OS FILMES

O cinema de Sofia Coppola é um cinema sensível, que consegue condensar em imagens as sensações pelas quais as personagens são tomadas. São filmes com muitos momentos de solidão, com poucos diálogos, repletos de silêncios que gritam um vazio, um despertencimento. Eles são atravessados pela imagem-tempo; suas personagens não conseguem mais se conectar à vida por meio dos esquemas sensório-motores; elas sentem-se isoladas, despertencentes ao contexto no qual estão inseridas.

Há uma fissura entre elas e os outros, uma impossibilidade de reconhecimento. Elas, a princípio, representam o homem padrão; são personagens que já alcançaram um lugar de prestígio que quase todos buscam; destacam-se por sua fama, aparência ou poder político e econômico. Contudo, sentem-se vazias. Estão entregues à própria melancolia, pedidas e indecisas sobre o que fazer por não enxergarem saída possível. Afinal, todas as saídas são dadas por esquemas sensório-motores que buscam levar, justamente, ao lugar que elas já habitam. Por enxergarem isso, elas são personagens-videntes, cuja a percepção aguçada que possuem revela-lhes o fechamento que lhes oprime.

Ao mesmo tempo, porém, que figuram o homem padrão, elas o subvertem e desconstroem, porque expressam a ausência de fluxo vital, de movimento, que há nele. No majoritário constituinte do padrão que habitam, há estagnação. Tudo está dado, preenchido, ao passo que a existência está vazia, ausente de razões para ser. Esse padrão é expresso de maneira muito precisa no cinema de Sofia Coppola, no qual é visível como a produção de subjetividade, a partir da indústria de entretenimento hollywoodiana, leva ao uno, ao identitário e foge do múltiplo, pois constrói modelos de cultura, comportamentos, aparências, etc. Isso reflete o pensamento sugerido por Félix Guattari⁶⁹ de que a mais importante produção do neocapitalismo é a produção de subjetividade.

Os filmes de Sofia Coppola captam a maneira como essa produção se instaura a partir de Hollywood, expressando alguns dos aprisionamentos que a sociedade contemporânea constrói para si. Eles nos apresentam personagens que estão, de alguma

⁶⁹ GUATTARI, 2012.

forma, ligados à fama, ligados a um lugar central e de destaque no contexto que habitam. Em seu primeiro longa, *“As virgens suicidas”*⁷⁰, uma adaptação do romance homônimo de Jeffrey Eugenides, as personagens principais da história, cinco irmãs que vivem em um pacato bairro dos Estados Unidos, chamam a atenção da vizinhança, principalmente dos meninos – narradores da história - por sua beleza. Elas são objeto de seu desejo e admiração. Contudo, sua aparência é uma das principais razões para que seus pais as coíbam de uma série de coisas por conta da religião que seguem, chegando ao extremo de fazê-las prisioneiras em sua própria casa. O excesso de limitações leva ao desfecho trágico do filme – o suicídio das cinco irmãs – como o próprio título já nos revela.

Em *“Encontros e desencontros”*⁷¹, filme que mostra alguns dias de duas personagens que se conhecem em um hotel em Tóquio, a temática da fama também é abordada. O mundo das celebridades aparece como um pano de fundo para a história: o personagem de Bill Murray, Robert Harris, é um astro hollywoodiano decadente, porém, que ainda é muito lembrado por seus antigos filmes, e que está no Japão para gravar um comercial de bebida. Charlotte, personagem que conhece no hotel, está lá para acompanhar o marido que fotografa famosos. Sofia Coppola critica o vazio e a superficialidade da vida dessas pessoas, através do descontentamento de Bob com sua vida profissional e afetiva; e através do olhar de Charlotte, cansada frente à futilidade que percebe no marido e nas pessoas com as quais ele se relaciona na profissão.

Essa futilidade também é explorada em *“Maria Antonieta”*⁷², terceiro longa de Sofia Coppola, que retrata a vida da polêmica rainha da França. O filme, porém, não aborda o tema por uma perspectiva histórica, mas sim subjetiva, explorando a forma como a princesa austríaca vai se transformando na Delfina da França e como essa transformação envolve uma série de opressões. O ambiente excessivamente formal e, ao mesmo tempo, exagerado em luxos e consumo do palácio de Versailles gera uma série de frustrações na personagem, que vai se esvaziando de sentido.

Neste filme, é potente a ideia de que a época em que a história se passa, apesar de suas peculiaridades, é semelhante a muitos espaços contemporâneos, como, por exemplo, o universo Hollywoodiano. A pompa, a superficialidade e o consumismo de

⁷⁰ **AS VIRGENS suicidas.** Direção e roteiro: Sofia Coppola. Paramount/Universal, 1999. 1 DVD (97 min), NTSC, color. Título original: *The virgin suicides*.

⁷¹ **ENCONTROS e desencontros.** Direção e roteiro: Sofia Coppola. Universal, 2004. 1 DVD (102 min), NTSC, color. Título original: *Lost in translation*.

⁷² **MARIA Antonieta.** Direção e roteiro: Sofia Coppola. Columbia Pictures, 2006. 1 DVD (122 min), NTSC, color. Título original: *Marie Antoinette*.

ambos os contextos são similares e Maria Antonietta não é, nesse sentido, muito diferente de uma estrela de cinema dos séculos XX ou XXI. Ao contrário, vemos muitas coisas em comum entre ela e John Marco, personagem de “*Um lugar qualquer*”⁷³, quarto filme de Sofia Coppola.

Ele é um astro hollywoodiano de sucesso, em pleno ápice de sua carreira; é a figura que desperta inveja e desejo, aquele que as pessoas querem ser ou querem ter para si. Contudo, sua rotina é entediante, composta por festas, sexo casual, bebidas e compromissos profissionais que não lhe dizem muita coisa. O grande astro hollywoodiano vende uma imagem de sucesso e alegria aos fãs, que nada tem em comum com sua realidade melancólica, na qual se sente um fracassado.

O último longa da diretora também se aproxima dessa temática. Em “*Bling Ring*”⁷⁴, as personagens são um grupo de adolescentes que moram em Los Angeles e se sentem pouco interessantes e pouco atraentes em um contexto tomado pelos padrões ditados pela fama. Los Angeles é repleta de imagens de luxo e riqueza propagadas pelas celebridades: a aparência ideal, nesse meio, se constrói a partir de acessórios e roupas caríssimos, de grandes grifes, e inacessíveis aos jovens do filme. A alternativa que encontram para se aproximarem de seus ídolos e daquilo que querem ser – essa imagem vendida por Hollywood- é assaltar as casas dos famosos, roubando artefatos de luxo, principalmente roupas, calçados e acessórios. À medida que vão adquirindo esses bens, começam a ter fama entre seus colegas e dinheiro com a venda do que roubam. Isso os leva a entrarem em um ciclo de futilidades, a uma mesmice entediante, muito próxima da qual vive John Marco, por exemplo.

Percebe-se, portanto, que os padrões de aparência, fama e consumo são, por diversas perspectivas, explorados nos filmes de Sofia Coppola e postos à crítica, transformados em problema, pois suas personagens se encontram dentro desses padrões e são infelizes. Elas vivenciam o tédio, o vazio. Em seu primeiro longa, esse sentimento e a impotência gerada por ele leva as personagens a tomarem uma atitude drástica, a romperem de vez com seus vínculos vitais.

No último filme citado, *Bling Ring*, destaca-se justamente a maneira como os padrões, principalmente de moda e aparência, capturam as personagens e como isso as

⁷³ **UM LUGAR qualquer.** Direção e roteiro: Sofia Coppola. Universal, 2010. 1 DVD (97 min), NTSC, color. Título original: Somewhere.

⁷⁴ **BLING ring: a gangue de Hollywood.** Direção e roteiro: Sofia Coppola. Paris filmes, 2013. 1 DVD (90 min), NTSC, color. Título original: The bling ring

prende em ações repetitivas que rapidamente vão esvaziando-se de sentido. Nesse filme, as personagens estão presas neste círculo, porém, elas parecem não se dar conta disto. Apenas no final do filme, ainda que sutilmente, o protagonista parece perceber que os recursos usados para lidar com sua vida sem sentido eram igualmente vazios.

A busca por padrões de aparência, que envolvem corpo, posses e sucesso, fixam o ser à vida através da ideia de que ser feliz vincula-se a um modo de existência preconstruído, relacionado à imagem hollywoodiana de homem feliz e realizado. Na busca sensório-motora desse tipo de existência, está a bolha de grande parte dos seres humanos contemporâneos. Sofia Coppola escancara os clichês que nos fecham nessa bolha e constrói signos que cristalizam a sensação de sufocamento de suas personagens.

A mise en scène começa a dar conta de uma situação específica, que tem interessado a Coppola em todos os seus filmes: um personagem encontra-se em um mundo que melancolicamente não faz mais sentido para ele. À diretora interessa filmar a forma sensível pela qual tal personagem pôde lidar com essa situação: como ele tentou buscar, em meio à miséria da vivência, a possibilidade ou a esperança de uma experiência verdadeira. Ora, tal não seria a busca da própria Coppola? Instala-se, pois, em seus filmes, um mal-estar que é essencialmente moderno, e que, desde o romantismo, tem sido o sentimento dominante de toda uma tradição da modernidade estética. O fato desse infeliz personagem ser sempre rico – numa sociedade cujo biopoder transforma o dinheiro numa espécie de destino sagrado que se confunde com a felicidade e o funcionamento pleno da vida – apenas realça o caráter irreversível de seu desespero. (BARBOSA, 2013, p. 101s)

As personagens dos filmes de Sofia Coppola cristalizam esse mal-estar por meio de sua solidão, de expressões faciais que revelam o desespero contido. Assim, elas parecem estar desconectadas do mundo, visto que não se entregam mais aos sistemas sensório-motores para reagirem àquilo que lhes oprime, apesar de perceberem a falta de sentido de suas existências. Muitas vezes elas se assemelham a fantoches que fazem apenas o que lhes dizem para fazer.

Em *Encontros e desencontros*, por exemplo, Bob Harris está gravando um comercial de uísque no Japão. Há uma interprete para traduzir-lhe o que o diretor está lhe pedindo. A cena é cômica, mas revela uma grande angústia da personagem, que apesar de achar absurdo o contexto em que se encontra, faz o que lhe é demandado. Isso se repete depois, em um ensaio fotográfico para a propaganda do mesmo produto: o fotógrafo lhe pede para imitar grandes ícones do cinema hollywoodiano. Sua expressão nesta cena revela o descontentamento com sua vida profissional. Em uma terceira cena, ele vai a um

programa da televisão japonesa e sente-se ridículo dançando e fazendo outras coisas que o apresentador de lhe pede. Ele é apenas uma figura de entretenimento, que vende e faz vender. Um produto para deleite alheio.

O mesmo acontece com John Marco, de *Um lugar qualquer*, que também é um grande astro hollywoodiano. Há uma cena em que ele está recebendo um prêmio na Itália e, quando sobe no palco, entram dançarinas ao seu redor e ele não sabe muito bem o que fazer. Sua vida profissional parece se resumir a ser uma imagem. Ele vai a entrevistas e eventos de divulgação de seu novo filme e em nenhum momento revela algum prazer em relação à própria profissão.

Maria Antonieta também é uma figura pública e está à mercê das regras da vida de Versailles. Há uma cena em que, ao acordar, há várias mulheres observando-a e ela precisa aguardar nua, com frio, para ser vestida por uma delas. Faz parte dos costumes da corte francesa. Antes que a primeira consiga lhe vestir, vão entrando outras no quarto, mais nobres e mais próximas à família real e, por isso, possuem prioridade na honra de vestir a princesa. Ela fica parada, tremendo de frio até que finalmente a cunhada, última a entrar no quarto, lhe coloca a camisola. A recém-chegada Delfina da França verbaliza: “isso é ridículo”.

As sensações de angústia, sufocamento e despertencimento são muito latentes nos filmes apontados. Isso pode criar no espectador uma ansiedade para que a personagem se rebele, faça alguma coisa para sair do vazio existencial no qual se encontra. Porém, isso seria entregar-se aos sistemas sensório-motores, levar-se pelos clichês. As personagens de Sofia Coppola não agem como o esperado, o que faz com que seus filmes tenham uma temporalidade mais lenta, em contraponto ao acelerado tempo dos filmes que se sustentam plenamente na ação.

Por isso, os filmes de Sofia Coppola são considerados “chatos” e “tediosos” por grande parte da crítica e não alcançaram nem de longe a bilheteria dos filmes de seu pai, famosos *blockbusters*. Na verdade, ela faz da superficialidade e do vazio da vida hollywoodiana substrato para a criação de filmes distintos daqueles que esta mesma indústria produz, comercializa e através dos quais movimenta milhões de dólares. Assim, o contato com sua obra tensiona também o papel do cinema: ao mesmo tempo em que há filmes que ajudam a romper círculos, que promovem criação através da afecção, há outros, como já foi discutido, que perpetuam clichês, que criam padrões e

aprisionamentos. Hollywood é um grande construtor deste segundo grupo, peça importante na engrenagem da sociedade de consumo:

O que caracteriza a sociedade de consumo é a universalidade do <*fait divers*> na comunicação de massa. Toda informação política, histórica e cultural é acolhida sob a mesma forma [...]. As comunicações de massa não nos fornecem a realidade, mas a vertigem da realidade [...]. Vivemos desta maneira ao abrigo dos signos e na recusa do real. Segurança miraculosa: ao contemplarmos as imagens do mundo, quem distinguirá esta breve irrupção da realidade do prazer profundo de nela não participar. A imagem, o signo, a mensagem, tudo o que <consumimos>, é a própria tranquilidade selada pela distância ao mundo e que ilude, mais do que compromete, a alusão violenta ao real. (BAUDRILLARD, 2005, p. 24s)

Ou seja, é exatamente essa “vertigem de realidade” que Hollywood constrói. Ela dita modelos de vida, aparência, comportamentos. É o mesmo papel da publicidade, que embute a felicidade nos produtos que quer vender. As personagens de Sofia Coppola, talvez por serem esses ícones ou por terem chegado muito próximas desta “vida ideal”, já não se iludem mais e, assim como as personagens videntes que Gilles Deleuze analisa em *Cinema 2: a imagem-tempo*, estão entregues à “alusão violenta do real”.

Por isso elas se encontram em um estado de perambulação que se dá não por conta de um acontecimento grandioso como uma guerra, mas por uma constatação tão violenta quanto este acontecimento: a fragilidade da vida humana. Essas personagens se desfixaram da vida, justamente porque já utilizaram os esquemas sensório-motores para atingirem um objetivo e o atingiram, porém, uma vez que isso aconteceu, se depararam com a falta de sentido da existência e, ao invés de satisfação, sentiram aumentar o seu vazio. Perceberam que até então estavam agindo de forma mecânica em busca de vontades que são as mesmas vontades de todos, porque são impostas, porém de forma imperceptível para a maioria das pessoas.

Elas não fazem nada para mudar o estado de infelicidade em que se encontram, pois não veem escapatória e, conseqüentemente, não perpetuam o sensório-motor num encadeamento de ação-reação. Assim, a obra de Sofia Coppola explora o vazio que toma conta de uma vida ícone do padrão. As estrelas de Hollywood ocupam o lugar de desejo de grande parte dos homens, ditam moda, aparência, comportamento, imagem. Ditam um padrão que está à venda; um padrão consumível. Sofia mostra como

esse lugar do padrão é vazio. Deleuze, ao falar sobre o devir, afirma: “Mas posso dizer que a maioria nunca é ninguém. É um padrão vazio⁷⁵”.

O devir para Deleuze é sempre minoritário e o devir, como foi discutido, é o estado da criação, articula-se à vida. Os filmes de Sofia Coppola demonstram que ao sermos capturados por um padrão (representação do majoritário), acabamos por esvaziar a existência de qualquer sentido. Mais que capturados por esse padrão, percebe-se, através da perpetuação dos esquemas sensório-motores, que fazemos dele nosso objetivo, que investimos todas as forças para alcançá-lo, lançamos mão de todos os subterfúgios para isso. Contudo, uma vez que este objetivo é atendido, resta a repetição, a monotonia e o vazio.

Porém, em *Encontros e desencontros*, *Um lugar qualquer* e *Maria Antonieta*, além dos círculos nos quais as personagens encontram-se presas, Sofia Coppola também nos aponta possibilidades de rompê-los. Nas duas primeiras obras mencionadas, o que promove a abertura são os encontros afetivos. O de Charlotte com Bob Harris, em *Encontros e desencontros* e o de John Marco com a filha, em *Um lugar qualquer*. Os momentos de convivência entre essas personagens nos dois filmes constroem afectos que pulsam vida, que as reconectam, ainda que momentaneamente, ao élan vital e que acessam o virtual.

Em *Maria Antonieta*, os encontros humanos não são explorados com tanta intensidade, mas geram uma grande transformação em sua vida. É depois que a filha nasce e ela tem alguém a quem amar verdadeiramente, que ela se refugia de Versailles em seu Petit Trianon e se entrega a uma vida bucólica. É também neste momento que ela vivencia uma paixão com seu amante, o conde Fersen. Nessa parte do filme, ela consegue viver de forma um mais livre.

Por isso, esses são os três filmes escolhidos para a construção desta tese. Suas personagens, ao perceberem o encade(i)amento sensório-motor que as prende, conseguem se abrir ao devir. Essa abertura é engendrada pelos encontros afetivos que as atravessam promovendo outras sensações, ligadas à leveza, alegria e espontaneidade, e não ao vazio e melancolia.

⁷⁵ *Abecedário de Deleuze*. Filme composto por série de entrevistas, feitas por Claire Parnet, filmada nos anos 1988-1989 e apresentado entre novembro de 1994 e maio de 1995, no canal (franco-alemão) de TV Arte. Disponível in: <http://www.youtube.com/watch?v=JagcUtuyd4o> Acesso em: 07/10/2014

Aposta-se, assim, que encontros intensivos podem gerar criação, que eles retiram as personagens do campo fechado do padrão e as inserem no campo aberto da fabulação. Os encontros abrem uma fenda no circuito sensório-motor, despertam um sentimento de amor que ultrapassa as personagens ao cristalizar-se através de afectos, por meio dos sonsignos e opsignos. Assim, as personagens entram em devir, fabulam uma existência fora dos círculos fechados da nossa contemporaneidade, construídos, principalmente, pelo consumo e pelas imagens idealizadas e irreais propagadas pela mídia. Há uma possibilidade, então, de que a crença no mundo seja restaurada, de que o vínculo com a vida se faça sem a mediação da inteligência, ao realizar-se pela sensação e não pela razão. Pela emoção criadora manifesta pelo amor que liga o humano à duração.

A argumentação que se constrói nesta tese, a partir da análise das imagens dos filmes e em diálogo com os conceitos estético-filosóficos pensados na primeira parte, é que através da banalidade cotidiana, a diretora consegue condensar o sensível, criando uma narrativa poética com imagens que emanam sensações que as palavras não conseguem exprimir. Ela encontra brechas. Constrói personagens que se perdem frente a uma realidade que não compreendem e ficam à deriva dos acontecimentos, experimentando sensações que as conduzirão a caminhos improváveis e indefinidos. Nós, imersos em seus cotidianos, observando pela câmera da diretora, nos deparamos com vidas que se fecham em ciclos tediosos, quase insuportáveis; a vida ditada por Hollywood é tensionada nos filmes de Sofia até rasgar-se, abrindo-se a encontros intensivos que dão a ver virtualidades.

6.1 UM LUGAR QUALQUER

*“Estou apenas olhando para nosso fascínio com a cultura de celebridades
e para o fenômeno dos dias atuais de tanta gente querer ser famosa.
E, também, para a vida moderna e todas as suas distrações.
É difícil ficar quieto e ser introspectivo.
E Johnny se encontra no momento da vida em que tem de escolher qual caminho seguir.
Eu acho que é algo com que qualquer um pode se relacionar”.*⁷⁶
(Sofia Coppola)



Um carro rompe na tela a toda velocidade. Está em uma pista circular. Aproxima-se da câmera imóvel em um ângulo que não nos permite ver todo o percurso. Nesse momento, ouvimos seu barulho estridente como emitem os automóveis em uma corrida. Depois, o carro se distancia, silencia-se, diminui de tamanho por conta da distância e desaparece. Silêncio. A pista vazia? O carro está lá; fora do alcance de nossa visão. Quase nos esquecemos dele perdidos na paisagem árida. A paisagem permanece na tela alguns segundos. E eis que o carro surge novamente, de forma brusca e, mais uma vez se distancia, silencia, desaparece. O ciclo repete-se algumas vezes. Até que o automóvel para e dele desce o protagonista da história. Não sai do carrão de cabeça erguida, com um sorriso de quem acabara de se divertir muito. Sai cabisbaixo. Dá passos lentos. Para, olha para um lado, para o outro. Parece não saber o que fazer. A imagem apaga-se em uma tela preta.

Com essa cena, inicia-se o filme *Um lugar qualquer*. Tal cena, na verdade, pode ser uma síntese do que o telespectador acompanhará durante quase todo o longa:

⁷⁶ COPPOLA, 2007

uma personagem que dá voltas sem sair do lugar, sem perspectiva de sair do trajeto circular que gera a mesmice da sua vida. John Marco é um ator de sucesso, mora em Los Angeles, mas não possui residência fixa, está alojado em um tipo de apartamento-hotel, o conhecido *Hotel Chateau Marmont*, onde estiveram hospedadas muitas estrelas hollywoodianas, um reduto de famosos. Lá, sua filha Cléo, uma pré-adolescente, vai visitá-lo nos finais de semana. No geral, sua vida resume-se aos compromissos que sua agente lhe arruma, como a divulgação de seu último filme e a festas, a bebidas e a encontros sexuais. Essa rotina é quebrada nos momentos de encontro com a filha e é justamente um desses encontros que o filme nos mostra: a mãe de Cléo precisa viajar e a menina fica alguns dias na companhia do pai.

O que o filme explora são os afectos que se cristalizam em dois contextos distintos: na convivência entre pai e filha, há afectos que potencializam vida e alegria e que se constroem em momentos de muita simplicidade; no almoço, no jogo de videogame, na brincadeira na piscina. Em contraponto, há os afectos da tristeza e da melancolia que o ator vivencia em sua rotina de estrela de Hollywood, evidenciados principalmente antes da aparição de Cléo no filme.

A seguir, serão destacadas as cenas em que esses dois tipos de afectos aparecem.

6.1.1 Tédio e vazio existencial

Nos primeiros quinze minutos do longa, nos é apresentada a rotina de John Marco. Nessas cenas, ele está sempre com um cigarro na boca e com uma bebida na mão. Logo no início do filme, há uma cena em que ele aparece bêbado em uma festa, descendo uma escada, rodeado de pessoas e abraçando uma mulher. Nesse momento ele faz menção de falar algo, mas tropeça e cai, fraturando o braço. Depois disso, a primeira fala da personagem no filme, se dá apenas aos 9'04", quando ele interage com um garçom. Isso deixa clara a solidão de Johnny. A única pessoa com quem ele realmente conversa é a filha. Mas até o momento em que ela aparece, nos 16'18", não há falas da personagem.

Após a queda na escada, ele aparece em seu quarto, deitado na cama, assistindo a duas gêmeas que lhe fazem uma apresentação de pole dance. Nesta cena, a expressão de tédio e marasmo o domina, e ele acaba por adormecer vendo a dança. Antes do primeiro encontro com a filha, a mesma cena repete-se de uma forma muito parecida. Interessante perceber que há, já nas cenas de dança, uma repetição concomitante: as duas

irmãs são idênticas e dançam de forma quase sincronizada. Além disso, os movimentos são circulares – pois elas ficam girando em torno do bastão – e estreitos por conta do espaço. Elementos como esses ajudam a criar a atmosfera que toma a vida da personagem.

John também dá voltas sem sair do lugar. Um indício de que seus dias são todos iguais, é um momento em que Cléo aparece e ele lhe pergunta por que ela não está na escola. Ela lhe responde que é domingo. Para ele, então, o domingo parece passar como qualquer outro dia. O ator não possui compromissos que o prendam em uma rotina profissional, por exemplo, ele fica a par dos seus compromissos de trabalho a partir dos telefonemas que recebe de sua agente. Ela lhe informa o que é preciso fazer, em alguns casos, minutos antes do evento agendado. Contudo, ele cria para si uma rotina que o prende em um círculo de festas, bebidas e encontros com mulheres, das quais ele é um objeto de desejo.

Esse interesse que ele desperta nas mulheres é algo também explorado durante todo o filme. Ele não precisa se esforçar para ter sexo, talvez, por isso mesmo, sua vida sexual pareça banalizada, entediante. Além da cena em que adormece vendo a dança sensual das irmãs, há uma outra cena em que ele dorme repentinamente enquanto transa com uma mulher que conheceu em uma festa.

Esse tédio está presente não apenas nos momentos sexuais, mas também nas drogas e festas. O que denota que elementos que são normalmente explorados para obtenção de prazer e diversão não causam esse efeito em John Marco. Ele possui sempre um semblante fechado, de quem aparenta não suportar mais a própria existência. Parece óbvio também que suas relações são, de forma geral, muito superficiais. Aparentemente, todas as suas relações amorosas fracassaram e ele não parece ser bem quisto por suas ex-namoradas. Fica claro que há um conflito entre ele e a mãe de Cléo; e, quando ele vai para Itália, encontra uma mulher no hotel que o chama para o canto e cobra-lhe satisfações pelo fato de ele não ter mais entrado em contato com ela. Além disso, ele está sempre recebendo mensagens anônimas e agressivas no celular, aparentemente da mesma pessoa. A primeira delas diz: *“Por que você é tão babaca”*?

Insinua-se também que houve algum tipo de relação amorosa e ou sexual com a atriz com quem ele contracenava no filme que está em cartaz e que demonstra odiá-lo. Há uma cena em que eles precisam ser fotografados para a divulgação do filme que protagonizam, e enquanto pousam sorrindo para as fotos, como grandes amigos, agriem-se verbalmente. Nas fotos eles vendem a imagem de um casal feliz e idealizado, mas, na

realidade, não se suportam. Isso parece ser uma “denúncia” da artificialidade hollywoodiana. O padrão que a indústria produz é irreal, não existe.

John Marco é uma imagem artificial, um produto que Hollywood vende. Essa ideia pode ser reforçada pela frase que tem tatuada no braço: “*made in the USA*”, como há indicado também em produtos comercializados. Ele é uma pessoa famosa, que todos querem possuir, que todos querem ser. Mas quem é ele de fato? Há uma cena em que o ator participa de uma coletiva à imprensa. Ele facilmente responde à pergunta feita por um dos jornalistas, “quem é Cléo? ”, cujo nome aparece escrito no gesso de seu braço fraturado. “Cléo é minha filha”, diz ele. Mas silencia quando lhe fazem a seguinte questão: “Quem é Johnny Marco? ”. A cena é cortada sem uma resposta.

Há uma sequência de cenas que mostram a feitura de uma máscara do seu rosto para um filme. Para isso, ele tem que manter olhos e boca fechados e ficar sentado imóvel, em uma postura “reta”, durante todo demorado processo. Várias mãos vão cobrindo sua face com uma massa grossa e restam apenas dois minúsculos buracos por onde se pode respirar. Uma respiração densa, difícil, ruidosa. Já não é mais um rosto. A câmera vai aproximando-se lentamente. Inspira, expira. O som da respiração tornando-se mais forte. Ao fundo, máscaras sem vida, de monstros e zumbis. Inspira, expira. O peito se estufa. Inspira, expira. O corpo imóvel sem rosto. Não respira mais. A imagem fixa. Inspira, expira. A câmera volta a se aproximar devagar e corta. O rosto agora é o de um velho. Olha para o espelho e ri, depois suspira conformado mirando a imagem.

Parece conformar-se com aquilo que prevê; com o fato de que envelhecerá, e não será mais nada, pois a fama e prestígio que possui estão diretamente ligados à sua aparência. No início do filme, há um momento em que ele se mira no espelho e parece incomodar-se com o envelhecimento, pois confere as “entradas” na cabeça, avaliando que está perdendo cabelo. O idoso que agora ele enxerga ao mirar-se no espelho já é quase completamente careca. Deleuze, ao falar da indiscernibilidade entre atual e virtual e da reversibilidade dos dois estados da imagem cinematográfica, cita o espelho: “(...) imagem especular é virtual em relação à personagem atual que o espelho capta, mas é atual no espelho, que nada mais deixa ao personagem além de uma mera virtualidade (...)”.⁷⁷ No caso da cena citada, essa relação virtual-atual, que compõe a imagem-cristal, é reforçada

⁷⁷ DELEUZE, 2007, p. 89

pela máscara que John usa: ela materializa o envelhecimento do corpo, que já havia se atualizado quando ele se mirava no espelho anteriormente.



Porém, além desta máscara que lhe fazem para um trabalho específico, ele utiliza também outra, que já não se discerne mais de sua face. A máscara de um homem feliz e realizado. Clarice Lispector, em seu texto “*Persona*” reflete sobre o fato de que em dado momento da vida todos nós fabricamos uma máscara para fugirmos de nós mesmos, para não ficarmos expostos à sensibilidade. Criamos um personagem. Contudo, pode ser que em algum momento, “por causa de um olhar passageiro ou uma palavra ouvida”, a autora diz, a máscara se quebre:

(...) Bem sei que uma das qualidades de um ator está nas mutações sensíveis de seu rosto, e que a máscara as esconde. Por que então me agrada tanto a ideia de atores entrarem no palco sem rosto próprio? Quem sabe, eu acho que a máscara é um dar-se tão importante quanto o dar-se pela dor do rosto. Inclusive os adolescentes, estes que são puro rosto, à medida que vão vivendo fabricam a própria máscara. E com muita dor. Porque saber que de então em diante se vai passar a representar um papel é uma surpresa amedrontadora. É a liberdade horrível de não ser. E a hora da escolha. Mesmo sem ser atriz nem ter pertencido ao teatro grego – uso uma máscara. Aquela mesma que nos partos de adolescência se escolhe para não se ficar desnudo para o resto da luta. Não, não é que se faça mal em deixar o próprio rosto exposto à sensibilidade. Mas é que esse rosto que estava nu poderia, ao ferir-se, fechar-se sozinho em súbita máscara involuntária e terrível. É, pois, menos perigoso escolher sozinho ser uma pessoa. Escolher a própria máscara é o primeiro gesto voluntário humano. E solitário. Mas quando

enfim se afivela a máscara daquilo que se escolheu para representar-se e representar o mundo, o corpo ganha uma nova firmeza, a cabeça ergue-se altiva como a de quem superou um obstáculo. A pessoa é. Se bem que pode acontecer uma coisa que me humilha contar. É que depois de anos de verdadeiro sucesso com a máscara, de repente – ah, menos que de repente, por causa de um olhar passageiro ou uma palavra ouvida – de repente a máscara de guerra de vida cresta-se toda no rosto como lama seca, e os pedaços irregulares caem como um ruído oco no chão. Eis o rosto agora nu, maduro, sensível quando já não era mais para ser. E ele chora em silêncio para não morrer. Pois nessa certeza sou implacável: este ser morrerá. A menos que renasça até que dele se possa dizer “esta é uma pessoa”.(...) (LISPECTOR, 1999, p. 79s)

John se dá conta da máscara que usa – a de um ídolo e modelo - e sabe o quanto isso é uma farsa. Por isso sua vida é vazia de significado e alegria. Apenas no final do filme, depois da convivência com Cléo, isso virá à tona de forma muito forte e ele o externalizará, ao telefonar para Layla, mãe da menina, em busca de ajuda. Chorando, ele diz: “Eu não sou nada. Eu nem sou uma pessoa. Não sei o que fazer.” Ele pede para que ela vá encontrá-lo, mas ela nega. Sequer conversa com ele. John está sozinho e a única pessoa com quem realmente consegue se conectar é Cléo. É Cléo também o “olhar passageiro e a palavra ouvida” que faz com que sua máscara se quebre de vez. Ela é o encontro que lhe toca sensivelmente, que o faz chorar na certeza implacável de que morrerá. Mas é também, quem lhe desperta a vontade de renascer e de ser novamente uma pessoa.

6.1.2 O encontro com Cléo

O sol da manhã ilumina o quarto. Uma mão delicada desenha um coração e escreve, com letras de criança, no gesso de um braço: “Cléo”. A câmera se movimenta e vemos o mesmo nome tatuado no braço que contém o gesso. Johnny está despertando e olha para a figura em sua frente. Uma menina sorridente, com cerca onze anos aparece: “Oi, pai! ”. Ele esboça um sorriso e um olhar sereno pela primeira vez. Cléo ilumina sua expressão como um raio de sol.

Em companhia da filha, sua vida se abre para momentos leves e poéticos. Quando ele a leva para a aula de patinação no gelo e assiste ao ensaio, vemos desabrochar no filme um desses momentos. No começo ele não presta atenção na dança de Cléo; está sisudo, trocando mensagens no celular, contudo, aos poucos, começa a observar o número da filha que acaba por prendê-lo por completo. Sua expressão vai ganhando leveza,

desanuviando-se, sendo tomada pelo azul pastel da roupa de Cléo, que também se mistura às cores do cenário, pela luminosidade que entra através da janela ao fundo. Cléo parece voar. Seu corpo lembra um pássaro, em um movimento com os braços que se abrem. A dança no gelo, apesar de circular, não é repetitiva. A cada volta, novos movimentos surgem em uma coreografia que mais parece espontânea que ensaiada.

O que há nesse momento em que o olhar de John se prende à dança da filha é uma conexão dele com a garota, um encontro que causa uma quebra na realidade na qual se encontrava. Seu corpo estava presente para assistir ao ensaio da menina, porém essa apreciação não acontecia, sua preocupação estava em outro lugar, sua atenção voltada à conversa do celular que provavelmente estava lhe causando certa preocupação, já que olhava para o aparelho em sua mão com a cara fechada.

Contudo, seja lá o que fosse esse conflito pelo qual passava, ele não é esclarecido durante o enredo, ele não interessa ao filme. Isso, que prende a personagem motoramente – visto que capta sua atenção, sua preocupação e que a leva a reagir, a responder as mensagens – é interrompido pela surpresa com a qual John se dá conta da beleza da dança da filha. E este é um momento que propicia uma pausa à sua preocupação, ao seu tédio, à sua mesmice. E por isso temos ali uma outra temporalidade: a cristalização de uma vida que poderia ser outra, leve e poética e que se atualiza no momento em que a filha dança.

A beleza do momento é uma surpresa em meio a uma vida na qual nada mais parecia surpreendê-lo. Dar-se conta de que a filha praticava a patinação no gelo é uma novidade. Ele não sabia que ela fazia isso, mas já deveria, pois segundo ela lhe diz, já praticava a atividade há três anos (isso ajuda a construir a imagem de pai ausente que depois será confirmada por uma fala da garota). Porém, é apenas naquele momento, em que a beleza do que vê o toma, que ele se abre para esse fato.





Outra cena que revela como a convivência com a filha traz leveza à vida de John é a da piscina. Com a música *I'll try anything once*⁷⁸ ao fundo, pai e filha brincam na piscina, como se habitassem um mundo particular, pertencente só a eles. A cena engendra uma abertura, dá a ver outro John, outra relação com a vida. Naquele momento, é como se ele já não fosse famoso, nem vivesse em um hotel repleto de celebridades. Sua expressão é espontaneamente alegre. O azul da piscina os isola. Os dois corpos flutuam na água. Neste momento de conexão, a alegria de estarem juntos e seus olhares afetuosos revelam o amor entre ambos. Não é um amor expresso por palavras em um diálogo. O corriqueiro “eu te amo”, já vazio e banalizado, não tem espaço ali. Assim, é por meio dos signos imagéticos, dos corpos leves flutuantes, dos rostos e olhares que o amor se

⁷⁸ O seguinte trecho da canção parece denuncia o ambiente hostil de “jogos” de poder e sedução no qual eu lírico está inserido, além da mesmice em que todos se vestem igual, seguem um modelo. Fala também da dificuldade de lidar com as falhas, quando não é possível adequar-se a isso tudo. O refrão da música é um pedido de ajuda dele para que alguém o tire deste contexto opressor no qual se encontra: *There is a time when we all fail/ Some people take it pretty well/ Some take it all out on themselves/ Some they just take it out on friends/ Oh everybody plays the game/ And if you don't you're called insane (...) Sit me down/ Shut me up/ I'll calm down/ And I'll get along with you/ Everybody was well dressed/ And everybody was a mess/ six things without fail you must do/ So that your woman loves just you/ Oh all the girls played mental games/ And all the guys were dressed the same.* Tradução: Há uma hora em que todos nós falhamos/ Algumas pessoas lidam com isso muito bem/ Algumas descontam tudo em si mesmas/ Algumas apenas descontam nos amigos/ Oh, todos jogam o jogo/ E se você não joga, é chamado de insano (...) Me acalme/ Me cale/ Eu vou me acalmar/ E vou me entender com você/ Todos estavam bem vestidos/ E todos estava uma bagunça/ seis coisas sem falhar você deve fazer/ Para que a sua mulher ame somente você/ Oh todas as garotas fazem joguinhos mentais/ E todos os rapazes estavam vestidos do mesmo jeito.

cristaliza. John, nesse estado, é tomado por um devir que o tira de sua prisão, que o lança em fluxo, reconecta-o à vida. Esse amor cristalizado é afecto. Já não pertence apenas a personagem. Ultrapassa seus limites individuais. Vira amor em estado puro, sem sujeito. A conexão entre pai e filha é a conexão com a vida. O amor deles é o amor de um coletivo.

A cena seguinte a essa mostra-os deitados à beira da piscina tomando sol, mirando o céu. O enquadramento começa em um plano fechado nos dois e lentamente, a câmera vai se distanciando. Na medida em que se abre, o plano revela o entorno, pessoas passando, um casal sentado ao lado. O contexto, que estava lá o tempo todo, reaparece ao telespectador, demonstrando como o encontro entre as personagens liberta John daquele mundo, que, apesar de continuar ali, do mesmo jeito, naquele momento não o pode prender.



Cléo é uma figura que se opõe à vida de aparências de John. Ela ainda não construíra para si uma máscara. É uma pré-adolescente, uma criança. Anda saltitando e alegre. E sua presença parece despertar em John também o devir-criança. Com a filha ele brinca, se diverte, desfruta do mundo. Ele saltita pelo corredor com ela no colo. Diverte-se no videogame, no pingue-pongue e na piscina. Relaxa, ao lado dela, tomando sol. Livra-se da tensão dos movimentos antecipados que geram os automatismos. Abre-se para experimentar as coisas – como todos os sabores de sorvete que há no hotel em que se hospedam na Itália. Enxerga novidades, sai da mesmice em que tudo se repete, em que tudo é igual.

Ele vivencia com a filha uma relação isenta de interesses. Suas demais relações são atravessadas pelo desejo que os outros têm de possuí-lo, evidenciada, por exemplo, pelo contato com as demais mulheres, sempre mediado pelo interesse sexual. Ou pela bajulação que recebe o tempo todo. Cléo não se impressiona com a realidade do pai. Ela sabe que o pai é um ator famoso. Vai com ele à Itália para que ele receba um prêmio, hospeda-se em um luxuoso quarto de hotel no qual tem até uma piscina na qual ela brinca. Ela se diverte com as coisas que a profissão do pai lhe propicia, mas não se deslumbra, não parece dar grande importância. Ela prepara para o almoço e o café da manhã para o pai e compartilha com ele sua simplicidade.

São nesses momentos em que há uma fabulação de uma vida fora dos círculos que o prendem. Fabula-se uma existência outra, simples. Porém, se nesses dias de convivência Cléo desperta no pai um devir-criança, um devir que o faz fabular, ela por sua vez, parece, no fim do filme, iniciar um processo inverso: o de perder seu devir.

A mãe de Cléo, quando a deixa com ele, alega estar cansada e precisar de um tempo para si. Ela pede para que John fique com a garota alguns dias e que depois a leve a um acampamento de férias. Quando estão a caminho do acampamento, Cléo chora e expressa que se sente apreensiva, pois sua mãe a deixara em sua companhia e não lhe dissera quando voltaria e ele nunca está presente. Ele a abraça, e lhe diz de forma carinhosa: “não chore”. Depois fica calado e pensativo.

A partir deste momento, é perceptível uma mudança, ainda que mínima, no comportamento da garota. Eles passam por um cassino e, enquanto John joga, Cléo o acompanha, mas já não participa muito nem parece divertir-se tanto quanto antes. Ela talvez esteja começando a fabricar a própria máscara, muito provavelmente para proteger-se da dor de sua solidão.

Na última cena entre os dois, eles descem de um helicóptero e ela entra em um carro em que um motorista vai levá-la, enfim, ao acampamento. Antes de o carro partir, o pai a chama e diz: “Cléo, desculpe por eu não estar por perto”. Mas ela não esboça grande reação. Apenas lhe acena com a mão. Não fica claro se ela escuta o que ele lhe diz, pois já estão distantes e há o barulho forte do helicóptero atrás dele. Porém, talvez seja tarde demais para Cléo, talvez ela esperasse ouvir aquilo no momento em que chorava e expressava-lhe seus sentimentos.

Contudo, esse longo intervalo que há entre seu desabafo e a fala do pai denota um atravessamento. Se John tivesse reagido imediatamente ao choro da filha e tivesse

lhe dito, naquele momento, que estaria presente, ou se pedisse desculpas, como fez mais tarde, isso, muito provavelmente, seria um automatismo, seria apenas para acalmar a filha. Vemos, por sua expressão no carro, no momento em que Cléo expressa sua tristeza, que o sentimento da filha o atravessa inesperadamente. Parece ser a “palavra ouvida” que faz sua máscara partir-se de vez.

Essa ideia ganha força ao olharmos para as cenas que seguem após despedir-se de Cléo. Ele volta ao hotel em que vive, porém é evidente que ele não consegue voltar ao que era. Ele ignora as mulheres que ele encontra no corredor antes de entrar em casa. Já não fuma nem bebe. Quer ficar sozinho, como se assumisse sua solidão, antes disfarçada por todos os desconhecidos que o rodeavam. Há novamente uma cena com o espelho. Desta vez, porém, ele olha o próprio rosto não mais avaliando sua aparência, mas tentando enxergar em si uma outra coisa. Quem é John Marco? Ele desvia o olhar e abaixa a cabeça. É depois disso que telefona para Layla, chorando e dizendo não saber o que fazer, dizendo não ser nada, sequer uma pessoa. A cena seguinte, o mostra na piscina, deitado em um colchão inflável. O enquadramento fica imóvel enquanto o colchão se move e a personagem desaparece do quadro.

Por fim, ele faz o check out do hotel. Entra em seu carro e segue, não mais em círculos, mas sempre em frente. Sai da cidade movimentada. Chega a uma estrada deserta. Encosta o carro no acostamento. Desce e caminha em frente. Com a cabeça erguida e o peito aberto. Em seu rosto, o mesmo semblante de leveza dos momentos em que estava em companhia da filha. Seus olhos olham para frente. Ele enxerga além. Fabula um porvir.



6.2 MARIA ANTONIETA



Maria Antonieta foi gravado em Versailles e reproduz de forma detalhada o luxuoso contexto em que vivia a corte francesa do século XVIII. Foi, inclusive, premiado com um Oscar de melhor figurino. Contudo, recebeu críticas negativas por não ter abordado de forma mais “histórica” a vida da polêmica rainha da França, pois a crise social que o país vivia e sua consequente revolução aparecem apenas como um pano de fundo no enredo.

Talvez, portanto, não seja exagero afirmar que *Maria Antonieta* não é um filme sobre a história da França, nem sobre a rainha francesa. A personagem histórica e sua vida controversa são um mote para problematização de questões que há muito acompanham o ser humano e que se fazem presentes na nossa contemporaneidade. Veremos que *Maria Antonieta* não é muito diferente de *John Marco* e que Versailles não é muito diferente da Hollywood retratada em *Um lugar qualquer*.

Além disso, essa ideia de que o filme está, na verdade, nos falando sobre a época contemporânea pode ser reforçada por detalhes que aparecem em seu desenvolvimento – como o tênis *all star* em meio aos calçados da rainha – e pela trilha sonora, composta por muitas músicas do século XX. Por isso, considera-se que as letras dessas canções são relevantes para a análise do longa, pois ajudam a compor o que o filme busca retratar.

Assim, vale destacar a abertura do filme, em que a personagem aparece deitada, cercada por doces, enquanto uma criada lhe calça os sapatos. Neste momento, ela olha para câmera como quem se percebe observada e faz uma expressão desafiadora

e provocativa ao observador. Durante esta breve cena, a música que toca ao fundo é *Natural's Not in It*⁷⁹, da banda inglesa *Gang of Four*. Sua letra diz o seguinte:

The problem of leisure
 What to do for pleasure
 Ideal love a new purchase
 A market of the senses
 Dream of the perfect life
 Economic circumstances
 The body is good business
 Sell out, maintain the interest
 Remember Lot's wife
 Renounce all sin and vice
 Dream of the perfect life
 This heaven gives me migraine
 The problem of leisure
 What to do for pleasure

Coercion of the senses
 We are not so gullible
 Our great expectations
 A future for the good
 Fornication makes you happy
 No escape from society
 Natural is not in it
 Your relations are of power
 We all have good intentions
 But all with strings attached (...) ⁸⁰

Essa letra é uma apresentação bastante adequada da personagem que aparece na tela, maquiada, penteada com plumas, vestida luxuosamente e em uma postura de quem se entrega aos prazeres. Simplicidade não há, sem dúvidas, nessa figura. Além disso, pode-se dizer que a música revela algumas das questões que se desenvolverão no filme: a busca pelo prazer que se fará através dos excessos, especialmente o do consumo; as circunstâncias econômicas e o corpo que é um bom negócio, no caso, o da protagonista usado em uma transação política entre dois países; o sonho de uma vida perfeita que não se concretiza; a coerção dos sentidos, as expectativas, as relações de poder, enfim, pode-se afirmar que cada um dos versos da canção faz referência ao enredo.

⁷⁹ Simplicidade não há nela

⁸⁰ O problema do lazer/ O que fazer para o prazer/ Amor ideal uma nova compra/ Um mercado dos sentidos/ Sonho de uma vida perfeita/ Circunstâncias econômicas/ O corpo é um bom negócio/ Venda pra fora, mantenha o interesse/ Lembre-se da mulher de Ló/ Renuncie a todo pecado e vício/ Sonho de uma vida perfeita/ Este céu me dá enxaqueca/ O problema do lazer/ O que fazer para o prazer/ Coerção (privação) dos sentidos/ Nós não somos tão ingênuos/ Nossa grande expectativa/ Um futuro para o bem/ Fornicação faz feliz/ Sem poder escapar da sociedade/ Simplicidade não há nela/ Suas relações são de poder/ Nós todos temos boas intenções/ Mas todos amarrados com cordas (tradução minha)

No longa, acompanhamos a vida da personagem durante o período em que ela habita a corte francesa. O filme começa no momento em que a jovem austríaca Maria Antônia Josefa Joana de Habsburgo-Lorena se levanta, ainda em seu quarto na Áustria, e parte para França para encontrar seu futuro esposo, o delfim Luís Augusto de Bourbon; e termina no momento em que ela deixa o palácio para ser presa. É, portanto, em Versailles que o enredo se desenvolve; este ambiente é o círculo da personagem, que a molda, que lhe impõe suas regras e ao qual ela, ora tentará se adaptar, ora tentará subverter.

Podemos dividir este momento da vida da personagem em quatro partes: a primeira, a da chegada de Maria Antonieta, em que suas expectativas em relação a sua nova vida começam a ser frustradas por meio de um apagamento de sua identidade e da opressão do ambiente de Versailles. A segunda, a parte em que, na tentativa de continuar existindo - na busca por algum sentido ou sentimento em meio àquele ambiente hostil - ela explora o luxo que lhe é imposto, sobressaindo-se a ele, sendo mais exagerada que o palácio e sua decoração, com seus hábitos, suas roupas e penteados. Após esse período, há uma terceira parte em que ela finalmente torna-se mãe e também se apaixona por um amante, o conde Fersen. Neste momento, ela, já rainha da França, muda-se para seu Petit Trianon, uma residência, nos domínios de Versailles, que lhe foi doada por seu esposo. Ali, em uma vida campestre, ela busca a simplicidade, lê Rousseau e cria a filha em meio a plantas e bichos. Por fim, com a Revolução prestes a estourar, ela volta para o grande palácio para apoiar o marido. Neste último momento do filme, temos uma personagem triste e conformada com seu desfecho, com um ar de quem fracassara em seus propósitos.

Nessas partes destacam-se a desconexão da personagem em relação ao meio em que vive, suas tentativas fracassadas de conectar-se a ele e também as brechas que encontra nas quais o devir a toma e ela fabula. A sensação de frustração da personagem cristaliza-se no filme, contribuindo para a construção de uma temporalidade que se faz no futuro do pretérito.

6.2.1 A estrangeira

Quando o filme começa, Maria Antonieta ainda é uma princesa da Áustria, que segue para França a fim de encontrar Luís Augusto, seu futuro esposo, e tornar-se a Delfina do país. Para isso, ela precisa transformar-se em francesa e esse processo faz-se de uma forma violenta e castradora. Quando a carruagem que a leva à fronteira entre os dois países para, ela entra, por solo austríaco, em uma tenda na qual precisa se desfazer

de todos os seus pertences: de suas vestes a seu cachorrinho de estimação; e sai, por solo francês como a nova Delfina do país.

Neste momento, já se percebe a grande mudança cultural à qual ela está exposta. Seus trajes austríacos eram simples comparados aos franceses. A imagem nos revela também o excesso de formalidades e regras que encontraria neste novo ambiente; a menina que entra na tenda, com os cabelos soltos enfeitados apenas por uma fita, age sem formalidades, carrega nos braços seu cãozinho e abraça a dama francesa que a recepciona (que visivelmente se incomoda com o gesto). Ao sair da tenda, no entanto, sua figura é outra: postura ereta, movimentos contidos, inclusive em função das roupas que veste e do espartilho apertado. O enquadramento da câmera também muda: plano aberto seguido de médio que revela a simetria dos elementos expostos em cena.



No momento em que chega para ser apresentada ao rei e a seu noivo, membros da corte a olham com reprovção, uma mulher cochicha à outra “lá vem a austríaca” e, mais tarde, “ela parece uma criança”. Assim ela será tratada, em especial na primeira parte do longa, como uma estrangeira, a austríaca. Em Versailles, ela se depara com um ambiente ostensivo, exagerado em luxo e riqueza e também em regras e formalidades. A princípio, assim como uma criança, ela se diverte com a situação, brinca com a comida, ri de uma senhora que adormece durante a missa, acha ridículo e exagerado o excesso de

rituais aos quais está submetida. Porém, vemos que isso rapidamente vai se perdendo e, as novidades absurdas transformam-se em tédio.

Há uma sequência de cenas que se repetem que nos ajudam a perceber essa mudança. Ela acordando; ela na missa; ela durante as refeições na companhia do marido. Na primeira vez em que essas cenas ocorrem, a princesa acha graça e busca esforçar-se para ser gentil e agradar aos outros, em especial seu esposo. Porém, ao receber de volta o desdém do marido e a reprova dos demais, sua postura vai mudando. Na segunda vez em que a sequência de acordar, assistir à missa e comer com o Delfin aparece, percebemos em sua expressão que a sensação de tédio começa a dominá-la e, por fim, na terceira vez em que sua rotina é exposta, há em sua face uma espécie de conformismo associado a uma frieza. Ela se endurece. Durante as refeições com o marido, por exemplo, da primeira vez ela tenta conversar com ele, que lhe responde com certa grosseria e lhe ignora; da segunda vez, ela foca seu rosto esperando a retribuição de seu olhar a qual ela responde com um sorriso; na terceira vez em que a cena nos é apresentada, ela o observa e depois olha para frente com um semblante sério e pesado.

A rejeição do marido é um de seus maiores problemas e um símbolo de fracasso, afinal, Luís Augusto recusa-se a ter relações sexuais com ela, o que impede que o casamento seja, de fato, concretizado, fazendo com que ela siga sendo a estrangeira e não seja aceita enquanto francesa. Isso coloca em risco os acordos políticos entre a Áustria e a França o que a deixa sob muita pressão por parte tanto de franceses quanto de austríacos, em especial de sua mãe.

Ela é responsabilizada pela inexistência de uma vida sexual entre o casal e torna-se alvo de fofocas na corte. Sua mãe lhe envia diversas cartas, aconselhando-a e cobrando de que o casamento seja consumado, alertando-a sobre a necessidade de dar à França um herdeiro. Da primeira vez em que recebe uma dessas correspondências, ela se mira no espelho avaliando-se, como que se procurasse em si mesma os dotes e atrativos dos quais a mãe lhe falava na carta. Já, quando recebe a segunda carta, aparece em uma sacada do palácio e, à medida em que a voz off da mãe lhe expõe a ameaça que sofre, caso não consuma em breve o casamento, ou ainda, caso sua cunhada engravide antes dela, a câmara vai se afastando dela, nos revelando sua pequenez frente à suntuosidade de Versailles. Um corpo pequeno que precisa lidar com coisas grandes demais.

Nesta primeira parte do filme, também nos é apresentada a artificialidade da corte francesa. Maria Antonieta está à mercê de um ambiente de hostilidades e fofocas.

Na cena do banquete isso fica muito claro: vemos pessoas cochichando umas sobre as outras, trocas de olhares, e vozes que fazem comentários como: “acho que ela deveria voltar a seu país”, “todos nesta mesa estão à venda”; “eu a acho adorável para uma austríaca”, “adorável como um pedaço de bolo. Vejamos quanto tempo durará”. São falas que revelam um ambiente em que tudo está submetido a jogos de interesses, em que tudo é consumível e /ou descartável.

E neste contexto, por mais que se esforce, Maria Antonieta não consegue agradar. Quando é repreendida por seu conselheiro por oferecer carnes aos caçadores durante uma caçada do esposo, ela responde “Só tentei ser uma boa esposa para o Delfin”. Porém são tentativas frustradas. Ela vai se tornando, cada vez mais, alvo de comentários maldosos e sendo sistematicamente responsabilizada pelo fracasso de seu casamento. “Ela não liga a mínima para ele”. “Ela é austríaca. Não são um povo afetuoso”. E assim, segue estrangeira.

As rejeições, as cobranças e o sentimento de fracasso chegam ao ápice no momento do filme em que sua cunhada dá a luz a uma criança. Até então, Maria Antonieta e Luís Augusto sequer haviam tido relações sexuais. Após conhecer o sobrinho, ela anda apressada pelos corredores de Versailles em meio a comentários, como quem foge, mas tentando disfarçar essa fuga, manter ainda uma pose. Há vozes que comentam o fato dela não ter ainda engravidado. Este é um recurso usado várias vezes no filme: vozes que a criticam, cuja fonte nunca é clara. Isso ajuda a tensionar o ambiente em que ninguém é confiável. Ela quase corre, buscando refúgio em algum lugar solitário, sempre com a mão na barriga – um gesto que talvez revele o contato com um futuro do pretérito, com o planejado filho que sequer teve condições de ser gerado.

Quando finalmente chega a um cômodo em que pode estar sozinha, ela entrega-se de vez ao choro, e se encolhe em um canto da enorme sala. Essa oposição entre o tamanho de seu corpo – ainda mais diminuto encolhido – e a grandeza de Versailles também é explorada mais de uma vez neste primeiro momento do filme, revelando a opressão que o ambiente lhe impõe. Nesta cena também há uma imagem dela encostada à parede, quase camuflada em meio às cores ao fundo que se assemelham à sua pele e às suas vestes; em sua face há cansaço e desilusão. O ambiente a sua volta a dissolve.



6.2.2 A extravagante

Após ter sido apartada de sua origem e da identidade que carregava antes do casamento com o delfim, e ainda assim, não ter conseguido se tornar uma francesa e ser aceita em seu novo meio, Maria Antonieta estava próxima de tornar-se um nada, de (d)existir. Afinal, quem era ela? Em uma cena ela pergunta a seu conselheiro como ela ficaria caso houvesse um rompimento entre a França e a Áustria. Ele lhe responde que ela continuaria a ser austríaca e também francesa. Porém, a verdade é que ela já não era nem uma coisa nem outra.

O estrangeiro. O eterno outro. Aquele que não poderá jamais pertencer. Presa em um círculo que se faz por altas e ornamentadas paredes de um palácio cheio de ouro e requinte. Impedida de movimentos básicos, servida de luxos e riquezas, mas sem toque nem amor. Como destacar-se? Como viver desfeita de tudo que costumava ser? Como existir mesclada às paredes que lhe oprimem? À entrega ao exagero talvez fosse uma saída. Maria Antonieta não atende ao que lhe demandam. Não consegue adaptar-se. Erra. E errante busca outras formas de agir. Para ser mais que as paredes. E brilhar mais que ou(t)ro.

Haviam tecido para sua vida um plano perfeito: ela se casaria com o delfim francês e amenizaria possíveis conflitos entre Áustria e França, além de aproximar os dois países. Porém, as coisas não saíram conforme o planejado e ela tornou-se um fracasso. Ainda que não tivesse responsabilidade no desinteresse sexual de seu marido, ainda que se esforçasse para agradar a todos. Ela aceitara desde sempre seu destino, aceitara que sua vida estivesse em mãos alheias, aceitara desprender-se de seus afetos e nenhum movimento seu, até então, havia sido fruto de algum impulso próprio. Contudo, a frustração de ter falhado, mesmo que não fosse ela a responsável por essa “falha”, levou-

a a querer buscar algum sentido ou prazer em sua vida, a tentar preencher de alguma forma o vazio que ela mesma estava virando.

É nesse momento, que resolve entregar-se aos luxos e prazeres que tinha em mãos. Roupas, sapatos, festas viraram uma arma contra o tédio que a atordoava. O exagero de suas vestes, maquiagem e cabelo, a protegiam de desaparecer em Versailles. Ela bagunça o palácio, faz com que seus salões amanheçam cheios de taças vazias e pratos com restos de comida. Consegue romper com alguns protocolos e regras.

É especialmente neste momento do filme que Maria Antonieta se aproxima de uma imagem de jovem contemporânea. Essa ideia é reforçada pela trilha sonora que substitui o clássico Vivaldi, (que sempre surgia no interior do palácio, com instrumentistas presentes tocando, por exemplo, enquanto o jovem casal real fazia suas refeições). Agora, o rock'n roll atravessa as cenas do filme. Além disso, em meio a tantos pares de sapatos da rainha, aparece um par de *All star* usado. Música e tênis do século XX parecem nos dizer: “este filme não é exatamente sobre aquilo que aparenta ser”. A personagem não é uma figura histórica, com uma identidade única e definida em um espaço-tempo marcado. A personagem é uma multiplicidade.

Em outras condições, a subjetividade se faz coletiva, o que não significa que ela se torne por isso exclusivamente social. Com efeito, o termo “coletivo” deve ser entendido aqui no sentido de uma multiplicidade que se desenvolve para além do indivíduo, junto ao *socius*, assim como aquém da pessoa, junto a intensidades pré-verbais, derivando de uma lógica dos afetos mais do que de uma lógica de conjuntos bem circunscritos. (GUATTARI, 1992, p. 19)

Neste sentido, as personagens fílmicas analisadas nesta tese contêm em si uma multiplicidade que revela para além de si e de seu contexto. Maria Antonieta, por exemplo, não é a voz de uma determinada época ou de uma rainha, mas nos revela a coerção que alguém sofre por regras que lhe aprisionam. No caso do filme, o contexto opressor é o palácio de Versailles, mas poderia ser outro. Sua fuga em um consumo exagerado é também a mesma dos jovens de *Bling ring*, é a mesma presente de forma, cada vez mais forte, em nossa contemporaneidade. A intensidade de sua frustração revela algo que lhe escapa enquanto indivíduo, que se presentifica no humano de forma geral. Ela é a voz múltipla de tudo o que se esperava dela: daquilo que lhe era oferecido. As expectativas da Áustria, da França. Ela era o que a imprensa da época dizia. O que seus retratos mostravam. O que podia ser. Anterior a sua própria existência – afinal, o papel

que as princesas cumpriam estava determinado desde antes de seu nascimento - e também posterior a ela.

Nesse sentido também, o tênis *All star*, ao aparecer rapidamente na cena em meio aos demais calçados da rainha, denota o regime falsificante da imagem. Ele contribui para criar um espaço desconectado, um momento descronologizado no enredo. Cristaliza-se na imagem o *devir-adolescente*⁸¹ de Maria Antonieta, uma jovem com menos de vinte anos, entediada, oprimida e rejeitada que busca desesperadamente uma forma de aproveitar a vida, de sentir algum prazer. Em sua rebeldia, ela ousa nos penteados, na vestimenta; exagera. Subverte o meio em que se encontra.



Contudo, esta nova maneira que escolhe para viver, apesar de lhe proporcionar momentos de diversão, é ainda incapaz de lhe atribuir um sentido à existência. Essa parte do filme é muito parecida com a sequência inicial de *Um lugar qualquer* e a vida de Maria Antonieta é semelhante à de John Marco, ao passo que se constitui por festas, consumo, e um ambiente de aparências tão artificiais quanto as tradições ritualísticas com as quais se depara ao chegar à França. Há algo nesse novo ciclo de consumo e exageros que também a prende, que também a entedia. São apenas recursos artificiais, insuficientes para que ela não se apague, não desapareça. A melancolia permanente em seus olhos nos momentos em que as festas acabam e ela vê-se solitária, denuncia seu autoengano. Abaixo, um frame da rainha em sua banheira após

⁸¹ Considerando que o devir é sempre minoritário, pode causar certa estranheza ao leitor a utilização do termo *devir-adolescente*, sendo que contemporaneamente a adolescência se configura quase como palavra de ordem, no sentido de que é uma fase da vida que promove um comportamento que se estende cada vez mais e que sistematicamente vem se configurando como um padrão. Porém, no contexto em que aparece, intentou-se retomar uma imagem de adolescência e juventude que se originou, sobretudo, em meados do séc XX, juntamente com o surgimento do rock'n roll. Nesse sentido, o adolescente é o transgressor, é aquele que rompe com as regras e os costumes vigentes, é uma figura ousada e questionadora. Essa imagem se intensificou ainda mais com o movimento punk, do final da década de setenta, que almejava não apenas a uma revolução cultural, mas também a uma revolução política. A ideologia revolucionária do movimento era expressa pela arte, literatura, música, comportamento e também pelas vestimentas. O tênis all stars, por exemplo, que aparece em meio aos calçados de Maria Antonieta, é um dos símbolos deste movimento.

sua festa de aniversário. Na imagem, seu rosto revela cansaço e tristeza e se contrapõe à alegria da noite anterior. Indício do vazio impenhável, mesmo pela bebida, amigos e diversão



O primeiro momento em que ela parece perceber a superficialidade de sua alegria ocorre após seu encontro com o conde Fersen. Ela o conhece quando sai de Versailles para ir um baile de máscaras na companhia do marido e de amigos, sem um convite formal. A máscara aqui a revela. É o momento em que ela pode agir espontaneamente e libertar-se da personagem de Delfina que precisa interpretar desde sua chegada à França. Assim, ela conhece o jovem conde pelo qual se apaixona após uma breve conversa e trocas de olhares.

Ao voltar para casa, suas roupas negras confundem-se com o interior da carruagem que a transporta, porém seu rosto é iluminado pelo sol que nasce, mostrando que ainda há alguém ali, que ainda há esperança. Os braços para fora, sentindo a brisa fresca da manhã. Um lampejo de esperança parece brotar em sua face, a música *Fools Rush In*⁸² ao fundo retrata o sentimento de quem acabara de descobrir o amor:

Fools rush in, where angels fear to tread
And so I come to you my love
My heart above my head
Though I see the danger there
If there's a chance for me
Then I don't care, oh-oh-oh-oh

Fools rush in, where wise men never go
But wise men never fall in love
So how are they to know
When we met, I felt my life begin
So open up your heart and let

⁸² BLOOM, Rube & MERCER, Johnny. **Fools rush in (Kevin Shield's remix)**. Performance: Bow Wow Wow. in: *Maria Antonieta*. Direção e roteiro: Sofia Coppola. Universal, 2006. 1 DVD (122min), NTSC, color. Título original: Marie Antoinette

This fool rush in⁸³

Ao chegarem em Versailles, porém, ela e o Delfim são surpreendidos com a notícia de que o rei está para morrer. Os dois, jovens demais para reinar, como verbaliza Luís Augusto, tornam-se rei e rainha da França. Na cena da coroação, Maria Antonieta, sentada em seu trono, observa com um semblante de pesar o marido sendo coroado. Um suspiro profundo dá a ver a carga de uma responsabilidade ainda maior que carregará.

Uma nova fase, então, se inicia.

6.2.3 A bucólica

Após tornarem-se reis, o jovem casal finalmente dá início a sua vida sexual. Na sequência, nasce Maria Teresa, primogênita do casal. No filme, vemos a alegria com que Maria Antonieta torna-se mãe e o carinho que nutre pela filha, a qual é impedida de amamentar, por conta das regras da corte.

Nesta parte do filme, o rei presenteia a rainha com um mini palácio, o Petit Trianon, para onde ela se muda com sua filha, mantendo-se distante do ambiente de Versailles. Os signos agora são outros: do contato com a vegetação, da simplicidade. Se no palácio ela não podia sequer pegar a taça sem que alguém a entregasse a ela em uma bandeja, ali ela colhe os morangos na horta e os come. Vai ao galinheiro pegar ovos com a filha. Vive em meio aos bichos e às plantas. Até seu figurino muda. Ela agora se veste com um vestido simples, sem o espartilho, sem penteados, sem maquiagem. Deita-se na relva, brinca com a filha.



⁸³ Tolos correm para/ Onde anjos temem pisar/ E então eu venho pra você, meu amor/ Com o coração acima da cabeça/ Apesar de ver/ O perigo lá/ Se há uma chance para mim/ Então eu não ligo/ Tolos correm para/ Onde homens prudentes nunca vão/ Mas homens prudentes nunca se apaixonam/ Então como podem saber/ Quando nos conhecemos/ Eu senti minha vida começar/ Então abra seu coração e deixe/ Esta tola entrar (tradução minha)

Nos signos do amor, na vida bucólica proposta por Rousseau, o qual ela aparece lendo, na simplicidade, a rainha parece encontrar leveza, alegria. É nesse momento do filme que um devir-simplicidade se faz. Para os iluministas, que se basearam nos ideais de Epicuro para pensarem a possibilidade uma vida feliz, é na simplicidade da vida campestre, no contato com a natureza, na distância dos excessos da cidade que a felicidade se constrói. No momento em que está no seu Petit Trianon na companhia da filha, e interage com as plantas e bichos e se veste de forma simples, mais livre, as cobranças e expectativas frustradas deixam de existir como signos sensíveis no filme e são substituídas por outros, de afeto e leveza.



Esses signos são expressos por imagens da natureza, detalhes de flores e insetos em meio ao mato, o céu azul. Maria Antonieta está entregue aos afectos emanados deste meio. Entregue ao calor do sol, ao verde da grama, à espontaneidade de apresentar o mundo à filha, ao mesmo tempo em que o descobre, pois não se trata mais de um mundo formal, cheio de regras. Mas um mundo natural, no qual ela pode também existir espontaneamente.

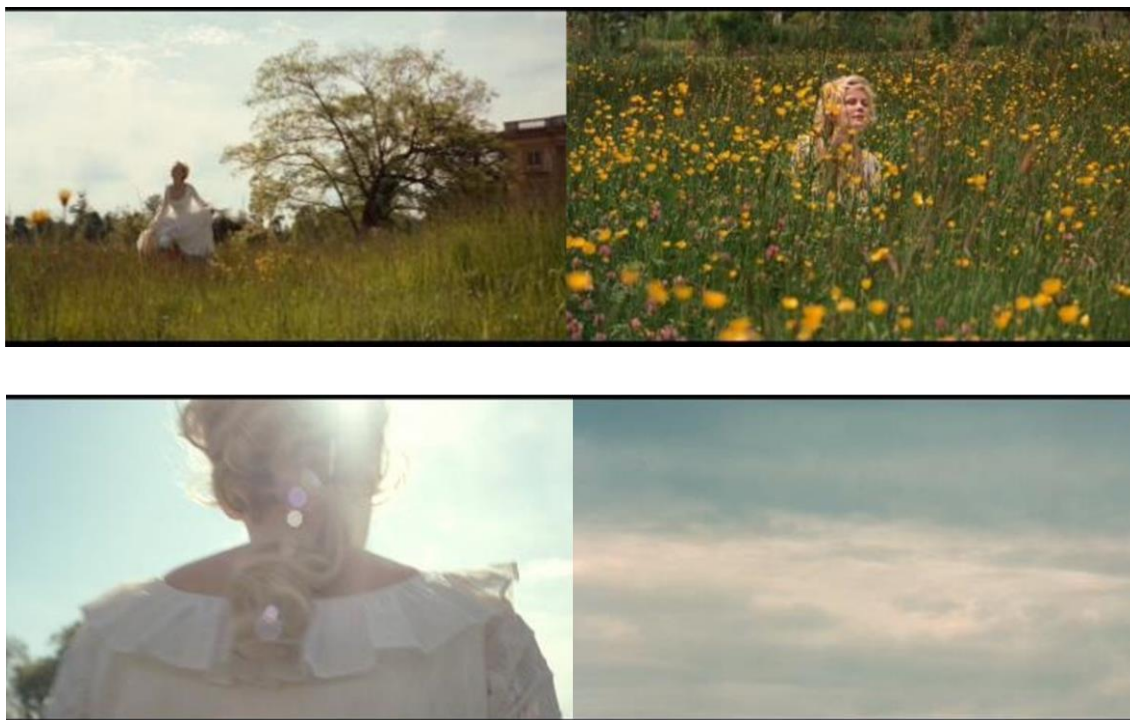
Assim, ela pensa o impensável. Através de Rousseau e do contato direto com o que ele propõe, através da experimentação daquilo que o pensamento do filósofo incita, ela pode viver o improvável. Na cena em que ela lê em voz alta um trecho do filósofo para as amigas da corte que a visitam em seu ambiente campestre, ela lhes causa um estranhamento, expresso pela fotografia da cena: as três damas estão vestidas com seus

trajes requintados, penteadas e usando chapéus, em uma postura de quem faz pose para um retrato, elas miram o chão; ao contraste de Maria Antonieta, despenteada, com seu traje simples, ombros relaxados, olhando para o alto, sentindo o sol em seu rosto.



Nessa parte do longa, Maria Antonieta entra na paisagem, a qual, nas demais partes, apenas observa através das janelas. Não há um vidro separando-a do ambiente natural. Ela mescla-se a ele sem mediação, sentindo sua potência. Seu corpo toca a relva, as plantas, os frutos e os bichos. Não há rituais nem formalidades, apenas o contato direto com a natureza. Os diálogos, nesse momento, são raros e a interação dela é quase toda com a filha – criança ainda e não corrompida pela civilização, em uma visão rousseauiana. As tomadas de câmera revelam detalhes de plantas e insetos e também espaços abertos, o céu e o sol. A expressão de Maria Antonieta é de pertencimento, leveza e despreocupação.

Essa é uma parte do filme em que a imagem-cristal emerge, ao passo que dá a ver uma virtualidade, uma existência na qual a personagem não é mais a rainha da França nem está submetida às regras que Versailles lhe impõe. Ao acessar esse virtual, a personagem entra em devir. Fabula a felicidade possível pelo amor e a simplicidade: elementos impensáveis para o ambiente cortês. O que ela vê que os demais a sua volta parecem não ver? A falta de sentido do excesso de cerimônias, da ausência de afetividade. Isso não é localizado no tempo espaço; não pertence exclusivamente à corte francesa do século XVIII, isso é contemporâneo. Isso é Hollywood. O pensamento que atravessa a obra de Sofia Coppola: um povo-por-vir livre das artificialidades, das imagens padrões e consumistas; um por-vir entregue à afetividade e à simplicidade de existir.



6.2.4 A prisioneira

A última parte do longa é marcada pelo luto e tristeza. As cores mudam: não mais os tons pastéis do início, ou o colorido exagerado das festas, nem o branco simples da vida campestre. O negro toma conta das vestes de Maria Antonieta, a iluminação é sombria, opondo-se as tomadas em céu aberto das cenas no Petit Trianon. Neste momento do enredo ela perde a mãe e um filho. Também é neste momento em que ela sente mais fortemente o desprezo que o povo francês tem por ela. Povo este que aparece apenas nas cenas finais, quando chega no palácio para prender os reis.

Essa constatação de um povo que falta não é uma renúncia a um cinema político, mas, ao contrário, a nova base sobre a qual ele tem que se fundar, no Terceiro Mundo e nas minorias. É preciso que a arte, particularmente a arte cinematográfica, participe dessa tarefa: não dirigir-se a um povo suposto, já presente, mas contribuir para a invenção de um povo. No momento em que o senhor, o colonizador, proclama “nunca houve povo aqui” o povo que falta é um devir, ele se inventa, nas favelas e nos campos, ou nos guetos, com novas condições de luta, para as quais uma arte necessariamente política tem que contribuir. (DELEUZE, 2007, p. 260)

Esse povo que falta durante todo o longa faz-se presente no fim. Maria Antonieta o saúda, como se esperasse por ele, como ele se tivesse vindo salvá-la. Porém, a grande massa de pessoas que gritam em frente ao palácio empunhando foices está

ofuscada pelo escuro da noite. Sua presença representacional é efêmera. A presença do povo é, ao mesmo tempo, sua ausência. Essa relação também é dada, por exemplo, pela imagem final do filme. O quarto da rainha destruído. O povo não se atualiza, mas essa imagem o cristaliza: ausência e presença, virtual e atual. Seus rastros nos restos. Um povo em devir.



Talvez fosse essa a grande fabulação da personagem: um povo que pusesse abaixo sua prisão. Afinal, não é ela a camponesa no papel que desempenha na ópera? Não é ela uma camponesa ao colher as frutas na horta e ao pegar os ovos diretamente no galinheiro? Porém, essas imagens de povo-camponês são ainda muito representativas. E, de toda forma, ela não faz parte deste povo, não o constitui. Por isso, a fabulação da personagem vai além: fabula uma virtualidade que não se atualizará no correr do enredo.

Vemos no começo do filme suas expectativas em relação à vida que teria. Ao chegar na França e encontrar um dos responsáveis pela negociação de seu casamento, ela lhe diz: “nunca me esquecerei que foi o responsável por minha felicidade”. Essa felicidade, porém, nunca se concretizou. Ela é rainha que não reinou; ela não agradou à população nem à corte francesa. Foi um fracasso. Em uma de suas falas ela revela: “desapontar a todos seria minha maior infelicidade”. O expectador, que conhece a história

da França, já sabe, de antemão, que ela será infeliz. Aquela menina recém-chegada a Versailles, no entanto, ainda não tinha como saber disso. Por isso, talvez, possamos pensar que o filme possui uma temporalidade do futuro do pretérito. O tempo da frustração; de sonhos e planos não concretizados.

Essa temporalidade nos é revelada pelo olhar melancólico de Maria Antonieta e se confirma no final do filme, quando ela, ao deixar o palácio, observa-o pelo vidro da carruagem. Ali a imagem de tudo o que não viveu cristaliza-se em sua expressão e mistura-se ao vivido.



Cenas dela dentro da carruagem olhando a paisagem repetem-se três vezes no filme. Primeiro, ao ser levada da Áustria para a França; depois ao voltar do baile de máscaras no qual conheceu o conde Fersen e, por fim, quando deixa Versailles para ser presa. Nas duas primeiras cenas citadas, a diretora explora a imagem produzida pelo reflexo da paisagem no vidro sobre o rosto de Maria Antonieta. As tomadas de câmera se alternam entre interior e exterior da carruagem e, nas tomadas externas, seu rosto mistura-se ao reflexo da paisagem que observa.

Nessas cenas, a imagem do reflexo da paisagem sobre o rosto da personagem, aliada à sua expressão facial, dá a ver uma virtualidade, revela outras possibilidades que, no entanto, não se atualizaram. Na primeira cena, em que ela está viajando para a França, sua expressão é de expectativas, de anseio para a concretização da vida que planejaram para ela. Ela olha pela janela em busca deste futuro preconstituído; olha também para o

minúsculo retrato que carrega de seu noivo desconhecido; isso é tudo o que ela tem dele. Luís Augusto ainda é apenas uma ideia e um rosto para ela.

Na cena em que volta do baile de máscaras, após apaixonar-se, seu rosto revela uma expressão de esperança. Ela que havia se frustrado em suas expectativas iniciais em relação ao marido e à França e que buscava desesperadamente formas de sentir prazer, sente-se, talvez pela primeira vez, genuinamente tocada por algo. Algo inesperado. Algo que não estava no script que haviam escrito para sua vida. A imagem do seu rosto através do vidro revela uma potência de vida, revela uma vida em que a espontaneidade é possível.

Por fim, quando sai de Versailles para ser levada à prisão, ela contempla o palácio e seu jardim, mas a tomada da câmera agora muda. Não é de fora para dentro da carruagem que vemos seu rosto, mas é de dentro para fora. A câmera está dentro da carruagem. Não existe mais o reflexo da paisagem no vidro mesclando-se ao seu rosto. Sua expressão resignada parece observar o não vivido, o que jamais atualizara-se, as expectativas transformadas em fracasso. Neste momento, seu semblante é de tranquilidade. Ela olha para o marido com afeto e melancolia, esboça um sorriso. Ele não é mais um pequeno retrato. O olhar dele para ela é de ternura. Ele lhe pergunta: “está apreciando sua alameda de limoeiros?” Ela diz: “estou dizendo adeus”. Imediatamente após esta fala, a luz diminui sobre seu rosto.

A seguir frames dos três momentos, na ordem em que são citados:





Assim termina o filme, com ela na carruagem, mais uma vez sendo levada sem escolha, mais uma vez tendo sua vida em mãos alheias. Ela não será dona de seu destino. Por isso talvez a aceitação: nada muda; ela é levada de uma prisão a outra. Este é o recorte do filme. A personagem histórica, nós sabemos, foi julgada, condenada e morta. Mas a personagem criada por Sofia Coppola termina como começou: sendo levada a uma prisão. Contudo, seu desfecho, ainda que historicamente tenha sido trágico, no filme parece ter trazido um paradoxal alívio: ao ser presa, ela estava finalmente livre, pois não precisaria mais agradar a ninguém, nem ser aceita.

6.3 ENCONTROS E DESENCONTROS

*As I walk through
This wicked world
Searchin' for light in the darkness of insanity.
I ask myself
Is all hope lost?*⁸⁴⁸⁵



Encontros e desencontros. Este é o título que *Lost in Translation* recebeu em português. É um título capaz de sintetizar, em grande parte, do que se trata esse filme: de encontros do acaso, encontros afetivos; e de desencontros; de pessoas perdidas, que não encontraram a si mesmas. Suas personagens centrais, Robert Harris e Charlotte, conhecem-se por acaso em um hotel em Tóquio no qual estão hospedadas. Ele está na cidade para gravar um comercial de uísque; o conhecido ator hollywoodiano, que já não faz tanto sucesso, busca maneiras de continuar ganhando muito dinheiro através da própria imagem. Charlotte, por sua vez, apenas acompanha o marido, fotógrafo de modelos e celebridades, que está no Japão a trabalho. Ela é uma jovem recém-formada em filosofia.

O filme inicia-se com a chegada de Robert Harris a Tóquio. Ele está no carro e, meio sonolento, observa as ruas da grande cidade. Muitas luzes, cartazes e palavras em

⁸⁴ LOWE, Nick. **(What's So Funny 'Bout) Peace, Love, and Understanding**. Performance: Bill MURRAY. in: *ENCONTROS e desencontros*. Direção e roteiro: Sofia Coppola. Universal, 2004. 1 DVD (102 min), NTSC, color. Título original: *Lost in translation*.

⁸⁵ Enquanto eu ando/ por este mundo perverso/ procurando luz em meio a escuridão da insanidade/ eu me pergunto/ toda esperança está perdida? (tradução minha)

japonês. Em meio a tantos estranhamentos algo lhe estranha mais: ele se reconhece em um outdoor. A imagem o desperta, ele esfrega os olhos para ver melhor.

Na sequência, após sua chegada ao hotel, há sua primeira cena no bar, solitário e melancólico, envolto pela fumaça do próprio charuto. A imagem é escura e quase o dissolve, a iluminação incide sobre seu rosto, dando destaque à sua expressão de dor; olhos comprimidos, cabeça baixa, ele busca o escuro. Olha para dentro? Não quer interagir com a sua volta. Neste momento, ele é interpelado por dois americanos que o reconhecem. Eles lhe perguntam: “Bob? Bob Harris? Você é demais, cara! ‘Disputa ao entardecer’, adorei! A perseguição de carro foi inacreditável! Quatro ônibus, ele pegou aquilo e explodiu tudo! Foi você mesmo que dirigiu?” O ator responde afirmando com a cabeça e já se levantando, percorrendo os olhos pelo bar à procura de outro lugar para se sentar. Seu incômodo com a situação é evidente. Robert não quer ser o homem do outdoor, não quer ser o ator de sucesso; a máscara que carrega parece já não lhe vestir bem e pesar em sua face.





Interessante perceber como este breve diálogo marca a diferença entre a personagem Robert Harris e aquelas que ele interpreta no cinema. Seus papéis configuram o herói hollywoodiano, que resolve os conflitos, reage, persegue, explode os obstáculos. A personagem que Sofia Coppola nos apresenta não é assim. Ela quer desaparecer, dissolver-se, esconder-se na escuridão.

Charlotte, em sua segunda⁸⁶ aparição no filme está sentada na janela do seu quarto no hotel observando a imensa cidade. É noite e ela não consegue dormir. Há um jogo de foco e desfoco da imagem. Primeiro, as luzes de fora em evidência, ela desfocada aparece como um borrão. Depois, o foco volta-se para ela e a percebemos encostada no vidro, cabisbaixa.



O começo do filme apresenta-nos essas personagens, que possuem, assim como nos demais filmes da diretora, características da personagem-vidente. Elas estão desconectadas com o contexto que as envolve: Tóquio as deixa perdidas, desorientadas, confusas. Estão insones por conta do fuso-horário; não entendem o idioma, os signos a

⁸⁶ A sua primeira primeira aparição no filme acontece na cena de abertura em que ela aparece deitada.

sua volta, a cultura. Este estranhamento é tratado com certo humor nas cenas com Robert, que tem uma estatura muito grande para o padrão japonês, os chinelos não lhe servem bem, a ducha do banho é baixa para sua altura, etc. Charlotte não possui o tom humorístico, apenas melancólico. Assiste à vida, mas não participa dela, não se envolve com as coisas que visualiza. Observa o Japão frenético, barulhento. Acompanha a performance do garoto que toca guitarra por um videogame. Anda por lugares movimentados. Visita um templo. Mas nada a toca. Passeia pela cidade, olha as linhas no quadro do metrô e parece indiferente ao lugar que seguirá. Atravessa as ruas em meio à multidão. Nesses momentos seu “despertencimento” é nítido: seus cabelos loiros e traços ocidentais se destacam em meio à multidão tão diferente dela.

A diferença física dessas duas personagens com os japoneses é gritante. Mostrá-las no contexto em que aparecem no filme, torna evidente ao espectador seu deslocamento, seu desencontro. É como se ao narrar esse estado em uma situação absoluta (o estranhamento cultural de dois americanos em Tóquio), Sofia Coppola tensionasse esse clichê a ponto de desconstruí-lo. Não são as situações, um tanto cômicas, de desajuste em um país de cultura tão diferente que legam às personagens seu despertencimento. Ele se dá em qualquer contexto, inclusive, parece se potencializar quando lidam com aqueles próximos a elas, quando, por exemplo, não conseguem mais conviver com seus pares.

Há uma cena em que Charlotte fala no telefone, provavelmente com sua irmã ou alguém próximo, com quem ela tenta desabafar; ela chora e diz: “eu fui a esse templo hoje e havia esses monges cantando e eu não senti nada. Tentei a *ikebana* e John está usando uns produtos para o cabelo e eu não sei com quem casei”. Neste momento, a personagem diz o quanto está sozinha e pede, quase em desespero, ajuda. A pessoa do outro lado da linha, contudo, não se conecta a ela, nem sequer a escuta, interrompe a conversa para resolver algo e despede-se sem ter ouvido uma palavra de sua fala.

Com Robert, ocorre algo parecido. Ao conversar com sua esposa ao telefone ela lhe questiona sobre qual cor ele gostaria para o tapete do escritório. Ele lhe responde que qualquer uma que ela goste. Ele lhe diz: “Estou completamente perdido”. O diálogo segue: “é só um tapete”. “Não é disso que estou falando” – ele responde. Robert está perdido em meio à vida de forma geral. Parece dar-se conta de que se abandonara. A esposa, no final da conversa, pergunta: “eu preciso me preocupar com você?” “Só se você quiser” – ele responde. Ela então diz: “tenho coisas para fazer. Tenho que ir”.

Charlotte é triste, sozinha, melancólica. Ela visivelmente está questionando suas escolhas, seu casamento, sua existência. O mesmo acontece com Robert. Na cena em que conversa com Charlotte pela primeira vez, ela lhe pergunta o que ele estava fazendo em Tóquio e ele responde: “tirando uma folga da minha esposa, esquecendo o aniversário do meu filho, e ganhando dois milhões de dólares para promover um uísque quando poderia estar fazendo uma peça em algum lugar”. Em sua fala aparece o seu descontentamento com a própria vida tanto pessoal quanto profissional: é possível perceber sua frustração como pai (ausente do aniversário do filho) e como ator (fazendo algo medíocre, que exige muito pouco de seu desempenho, em troca de milhões de dólares).

A solidão e melancolia de Robert e de Charlotte são fruto de uma falta de sentido existencial que parece óbvia para os dois. Suas vidas desconectadas do mundo não lhes permitem leveza e fluidez. Talvez por isso tentem, em alguns momentos, estabelecer uma conexão, ainda que através de estratégias inúteis, como, por exemplo, o CD de autoajuda que escutam, no qual um guru aconselha sobre como ser feliz.

O CD não surte efeito. Eles sabem que tudo isso é vão porque não se trata mais de querer pertencer, mas sim de saber o que significa pertencer e não querer isso. Eles possivelmente percebem que conectar-se, nos moldes do mundo em que vivem, significa viverem presos a falsas imagens, a padrões de existência que não correspondem aos seus anseios mais profundos. Arte e filosofia, por exemplo, estão fora desse padrão. Um ator anônimo de teatro, seria, de antemão um fracassado. Assim como uma pessoa que se formara em filosofia, algo que dentro de um senso-comum não faz ficar rico. No contexto em que vivem e ao qual Sofia critica em seu filme, a realização está atrelada ao sucesso e ao dinheiro. É isso que Bob alcançou, mas o vazio se manteve. É isso que Charlotte não quer buscar. Dessa forma, essas personagens parecem se manter à parte da ação-reação, parecem levadas pelas situações mundanas do dia-a-dia, como se não escolhessem por elas, sem comandarem a própria vida.

Há nessa atitude não reativa uma entrega à própria angústia de existir. Robert passa os dias seguindo a agenda de compromissos, tirando fotos, gravando comerciais, dando entrevistas e Charlotte fica à espera do marido, em horas tediosas no quarto de hotel, apenas de calcinha, sem vontade de sequer vestir-se. Às noites, os dois permanecem acordados, virando na cama, vendo a televisão, ou bebendo e fumando no bar do hotel. É

em um desses momentos, de bebida e solidão, que o *encontro* do filme acontece: encontro de personagens-forças; espelhamento que os atravessa.

6.3.1 O encontro

*O que resta? Restam os corpos que são forças.
Mas a força já não se reporta a um centro,
tampouco enfrenta um meio ou obstáculos.
Ela só enfrenta outras forças,
se refere a outras forças que ela afeta e que a afetam.
A potência (...) é o poder de afetar e ser afetado,
a relação de uma força com outras.*⁸⁷

O encontro dessas personagens é, no filme, um embate de forças; um agenciamento de diferenças e semelhanças que geraram um acontecimento. Eles reconhecem um no outro a mesma solidão que acaba por uni-los. Porém, quando se reconhecem em suas diferenças, suas vidas sofrem um abalo. A diferença entre os dois está, principalmente, na questão do tempo, das idades. Bob parece preso à vida que escolheu, vive com uma máscara há muito tempo e, por mais que já não a queira, é difícil livrar-se dela. Ele está preso à imagem de ídolo, à vida luxuosa que provavelmente tem, ao padrão no qual se inseriu e o qual busca manter, por mais que não queira. Pois é como se sua vida já não estivesse mais em suas mãos, mas nas daqueles com os quais possui obrigações, como esposa, filhos, empregadores.

Já Charlotte, tem ainda sua vida por fazer. Ela está no começo, é jovem, percebe a falta de sentido das relações e contextos nos quais se insere antes de ser totalmente tomada por eles. Antes de ficar presa demais. Porém, se não quer o que todos querem, ela quer o quê? Esse parece ser seu grande questionamento. Há saída? Há outras possibilidades? Quais? Como?

Justamente, é esse encontro que talvez lhe aponte. O homem mais velho, tomado pelo padrão, lhe diz: “há esperança para você.” O encontro entre Bob e Charlotte atualizou possibilidades. Abriu novas temporalidades e novos espaços. Eles viram-se um no outro. Uma imagem especular sem objeto espelho. Reconheceram em si a mesma angústia, o mesmo despertencimento. Mas houve também um reconhecimento daquilo

⁸⁷ DELEUZE, 2007, p. 170

que ele foi, daquilo que ela poderia ser. Ele talvez tenha visto nela o começo de tudo, a maneira como foi se deixando aprisionar pela vida que agora o sufocava. Ela, pode ter enxergado nele como tudo poderia ficar pior. Esse reconhecimento de presente, passado, futuro, deu a ver um novo tempo. Um acesso a virtualidades. Um permitiu ao outro um momento de respiro, uma abertura:

Todo encontro ordinário, portanto, está exposto à possibilidade de uma reviravolta instantânea que pode projetar tudo para fora dos eixos. É como se a própria vida se sentisse abalada por esse vinco em que uma experiência ordinária é dobrada junto a outra, a extraordinária. Pressentimos que a efetiva complexidade da experiência dos encontros depende do que se passa nessa dobra, razão pela qual é preciso buscar sua explicitação. Cada um sente e exprime a seu modo essa ocorrência simultânea de linhas divergentes, a estranha dobradura na qual os juntados experimentam seu próprio vínculo como sendo aquilo que os lança num tempo fora dos eixos: o fantasma que aparece a Hamlet, revelando que mãe e tio assassinaram seu pai, é um lance complicando sua situação, a sensação de um eu rachado e de um tempo que não se reconcilia consigo mesmo. É o que diz a singular expressão de Shakespeare: “o tempo está fora dos gonzo” (ORLANDI, 2014, p. 3)

É justamente na experiência ordinária da qual nos fala Orlandi que o encontro no filme se dá. Porém, ele afeta este ordinário no qual se produz e abre uma janela para o virtual. Charlotte e Robert são dois “eus rachados”, não podem mais reconciliar-se consigo mesmos ou com a imagem de si com a qual conviviam. O tempo está fora dos gonzo, os corpos desterritorializados. Pequenos abalos, com consequências profundas, porém pouco perceptíveis no plano da ação. São intensidades subjetivas.

Nas cenas que saem juntos para encontrar os amigos de Charlotte, percebemos as personagens alegres. Apesar de ainda ser possível notar um certo estranhamento deles em relação ao lugar e às pessoas, eles, pela primeira vez, experienciam Tóquio. Saem às ruas e misturam-se às luzes sempre visíveis através das janelas do hotel. Luzes que brilham azuis, brancas e vermelhas, como pequenas bolinhas acesas, piscando e vibrando em um emaranhado-borrão que eles apenas observavam. Desta vez, fazem parte das luzes. Há uma quebra no tédio até então constante em suas rotinas.

Eles conseguem conectar-se naturalmente e sem formalidades; têm um encontro que flui e vai direto a algo profundo. Um mostra-se ao outro, sem máscaras e por isso conseguem perceber-se mutuamente. Nestas cenas, o filme ganha leveza. Correm juntos pelas ruas, divertem-se com a estranheza do mundo. Em um desses momentos, ela

lhe aponta: “olha só você ali”, indicando sua imagem estampada na carroceria de um caminhão. O rosto sorridente de Bob torna-se sério, como se tomasse um susto ao ver-se. Provavelmente não se reconhece naquela imagem. Novamente há o estranhamento da cena inicial quando ele se vê em um outdoor em meio aos letreiros luminosos de Tóquio. A verdade daquele momento de entrega ao lado de Charlotte é atravessado pela mentira de sua vida “real”.



O encontro das personagens é o tempo todo tensionado por um fundo de romance. O clichê de uma história de amor ronda o filme como um espectro. Ele poderia acontecer. Na cena em que estão no karaokê, Charlotte canta para Bob sedutoramente. A letra diz: “Cause I gonna make you see/ There's nobody else here/ No one like me/ I'm special, so special/ I gotta have some of your attention give it to me”⁸⁸⁸⁹. A atenção de Robert já é toda dela e pela maneira como ele a olha é perceptível que ele a acha especial. Porém, a intensidade deste encontro está justamente no fato dele não ter sucumbido ao clichê de uma relação amorosa. O que eles têm é o momento que compartilham - cronologicamente breve, porém virtualmente intenso.

⁸⁸ HYNDE, Chrissie & HONEYMAN-SCOTT, James. **Brass in pocket**. Performance: Scarlett JOHANSSON. in: *ENCONTROS e desencontros*. Direção e roteiro: Sofia Coppola. Universal, 2004. 1 DVD (102 min), NTSC, color. Título original: *Lost in translation*.

⁸⁹ Porque eu vou fazer você ver/ Não há mais ninguém aqui/ Ninguém como eu/ Eu sou especial tão especial /Eu tenho que ter um pouco de sua atenção, dê-a para mim (tradução minha)

No trecho abaixo, Orlandi aponta características daquilo que ele chama de encontros extensivos e intensivos:

Na reconstrução conceitual deleuziana, o próprio encontro é pensado como conexão complexa, uma conexão que comporta linhas heterogêneas. Conforme o que se passa na multiplicidade das linhas, o próprio encontro varia: é marcado como extensivo, quando as diferenças empíricas são dadas a afecções e percepções que o pensamento representa por meio de categorias sobrepostas; mas ele pode ser marcado como encontro intensivo, quando “fluxos de intensidades” passam pelas linhas. Experimentados como vibrações de “corpos sem órgãos”, esses fluxos abrem afectos e perceptos, isto é, outros modos de sentir e perceber, e disparam no próprio pensar um “pensamento por demais intenso”, lançado num “trabalho rizomático” em meio a “percepção de coisas, de desejos”, em meio a “percepções moleculares”, “microfenômenos”, “micro-operações”... um “mundo de velocidades e de lentidões sem forma, sem sujeito, sem rosto”, mobilizado pelo “zigzague de uma linha” ou pela “correia do chicote de um carroceiro em fúria” (ORLANDI, 2014, p. 10)

Se as personagens ficassem juntas, por assim dizer, a consequência do encontro seria previsível. Poderíamos aproximá-lo, neste caso, de um encontro extensivo, por corresponder a uma categoria repetitiva no cinema (e por isso clichê), a de um casal que se apaixona e fica junto. Contudo, o encontro de Charlotte e Robert possui “fluxos de intensidade” à medida que não se limita a uma relação sexual e/ou amorosa.

Após a cena em que cantam e se paqueram no karaokê, Charlotte vai fumar, Robert senta-se ao lado dela e ao invés de um beijo, que poderia previsivelmente acontecer naquela hora, ela se aconchega no ombro dele e compartilham o silêncio. Em seus rostos uma melancolia que revela a impossibilidade da permanência daquele momento.



Na verdade, são os momentos em que não há tensão sexual entre os dois os mais intensos. Como, por exemplo, a cena em que conversam no quarto de Robert. O diálogo é sobre os anseios e frustrações de ambos. No fim, adormecem na mesma cama, sem que haja qualquer conotação sexual na atitude de ambos. Nesta cena, as imagens abrem-se a virtualidades atribuindo uma potência afecctiva à conversa que estão tendo. Novamente as luzes da cidade aparecem como um pano de fundo através da grande vidraça do quarto. Como já afirmado, essas luzes são constantes no filme, sempre observadas pelas personagens através de janelas, sejam do hotel, ou dos carros nos quais andam. E, quase sempre, o reflexo delas aparece sobrepondo-se aos corpos das personagens. Porém, desta vez, é a imagem de ambos está refletida no vidro, dissolvida e misturada às luzes; corpos difusos:



Esse encontro que não se define como amoroso abre-se a outras intensidades; é rizomático e provoca “micro-operações” na vida de ambos. O que há além daquilo que

vivem quando estão juntos? As sensações que o encontro lhes provoca talvez bastam por si. Elas são seu próprio fim. No karaokê, Bob canta⁹⁰ para Charlotte:

I could feel at the time
There was no way of knowing
Fallen leaves in the night
Who can say where they're blowing ?
As free as the wind
And hopefully learning
Why the sea on the tide
Has no way of turning?

It was fun for a while
There was no way of knowing
Like a dream in the night
Who can say where we're going ?
No care in the world
Maybe I'm learning
Why the sea on the tide
Has no way of turning ?

More than this - there is nothing
More than this - tell me one thing
More than this - there is nothing⁹¹

O encontro dessas personagens é algo que não passa por nenhuma obrigação, nenhum compromisso, nenhum padrão. Assim, há apenas o momento fortuito, tão efêmero como as flores de cerejeira (sakuras) que enfeitam o quarto de Charlotte. A florada da cerejeira é muito importante no Japão, pois dura apenas uma semana e, para os japoneses, representa a beleza e efemeridade da vida. Assim foi a relação de Bob e Charlotte.

6.3.2 A despedida

Uma das coisas que mais potentes em “*Encontros e desencontros*” é o seu final. A sequência de cenas é a seguinte:

⁹⁰ FERRY, Brian. **More than this**. Performance: Bill MURRAY. in: *ENCONTROS e desencontros*.

Direção e roteiro: Sofia Coppola. Universal, 2004. 1 DVD (102 min), NTSC, color. Título original: *Lost in translation*.

⁹¹ Poderia sentir no tempo/ Não haveria maneira de saber/ Folhas caídas na noite/ Quem pode dizer pra onde estão voando/ Tão livre quanto o vento/ E esperançosamente aprendendo/ Por que a maré no mar/ Não tem jeito de retornar?/ Foi divertido por um instante/ Não havia maneira de saber/ Como o sonho na noite/ Quem pode dizer pra onde estamos indo/ Nenhuma importância no mundo/ Talvez eu esteja aprendendo/ Por que a maré no mar/ Não tem jeito de voltar?/ Mais que isso - não há nada/ Mais que isso - me diga uma coisa/ Mais que isso - não há nada (tradução minha)

Bob está na recepção do hotel e telefona para o quarto de Charlotte para pedir de volta seu casaco e dizer que está indo embora. O casaco é uma desculpa. Ele gostaria de vê-la mais uma vez. Mas ela não atende. Ele então vai se despedir de seus anfitriões e é abordado por uma fã que o reconhece. Ele está em seu papel de celebridade. Mas Charlotte aparece; ele sorri e vai encontrá-la. Ela lhe devolve o casaco. Há entre os dois mais uma vez um silêncio. Palavras ficam engasgadas na garganta, mas não saem. Elas provavelmente não dariam conta de dizer o indizível: a multiplicidade de atravessamentos que aquele encontro lhes proporciona, a intensidade de sensações misturadas. Charlotte apenas diz: “ok. By” e vai embora.

Ele volta para o grupo que o aguarda para tirar algumas fotos, mas seu olhar acompanha Charlotte. Em sua expressão, uma angústia, algo preso que precisa ser extravasado. Essa é a sensação que permanece expressa em seu rosto quando ele está no automóvel, para ir ao aeroporto. Até que ele avista Charlotte na rua. Desce afobado do carro e vai atrás dela. Nesta cena, eles se abraçam demoradamente e Bob diz algo em seu ouvido que o público não pode ouvir. Escutamos apenas um murmúrio. Após o abraço, eles se beijam e ele vai embora sorrindo, andando de costas, olhando para ela.

No carro, ele respira aliviado e, pela primeira vez deixa a janela aberta. O vento bate em seu rosto. No início do filme, quando estava chegando em Tóquio, ele via a cidade através do vidro, suas luzes refletiam sobre seu rosto e sua expressão era de cansaço e incompreensão. Agora, com a janela aberta, as imagens da cidade revelam seu céu e espaços abertos, ao contrário do começo em que tudo era tomado por símbolos, imagens e palavras.

Na sequência de frames a seguir: o sorriso meio forçado de Robert em meio ao semblante de angústia após ter se despedido de Charlotte no hall do hotel; no carro, a mesma angústia mantém-se na expressão facial; o momento da despedida, o longo abraço; detalhe para como a cidade mantém-se um borrão de luzes, depois ganha foco, para no fim, voltar a ser um borrão:



Não há como sabermos o que acontecerá com essas personagens. Apesar de terem se beijado, não há indícios claros de que tenham resolvido ficar juntos e tentar uma relação amorosa. A cena final dos dois mais revela a intensidade do próprio encontro e do momento presente do que planos futuros. O final dúbio mantém o enredo aberto, e acessa virtualidades. O alívio de Bob no carro dá a ver aberturas que aquele encontro lhe proporcionou. Ele talvez volte para a mesa rotina de antes, porém, sentiu-se afetado e sentiu-se também em poder de afetar. Há esperanças para Charlotte e a esperança que há para ela o contágio.

Vale também destacar que a fala de Robert no ouvido de Charlotte no momento da despedida foi um improviso do ator que o interpreta, Bill Murray. O fato do público não conseguir ouvir o que é dito gerou várias hipóteses a respeito dessa fala. Houve tentativas de decifrá-la, aumentando o áudio e isolando a voz de Bill Murray, mas

ainda assim ela não fica clara. Uma das hipóteses mais prováveis é que ele tenha dito: “I love you. Is the best thing I can (?). At some point he has to tell it to her, ok?”⁹² ⁹³

Essa possível fala é interessante porque demonstra uma expectativa do ator em relação ao enredo. Para ele o amor de Bob deveria ser verbalizado. Porém, o que nos interessa nessa cena não é o conteúdo da fala, mas o próprio improviso do ator. Revela-se aqui um momento polifônico, na medida em que autor, personagem e ator se confundem, em que outras vozes vêm à tona, apropriando-se do enredo, em um final que se faz aberto.

⁹² <http://www.vitralizado.com/cinema/10-anos-de-encontros-e-desencontros-o-que-bill-murray-diz-para-scarlett-johansson-na-cena-final/> - acessado em 02/12/2016

⁹³ Eu te amo, é o melhor que eu posso (conteúdo inaudível). Em algum momento ele tinha que dizer isso a ela, certo?

7. OUTROS ELEMENTOS:

Dentre os elementos que ajudam a compor os signos sensíveis do cinema de Sofia Coppola destacam-se a fotografia, a expressão das personagens, o tempo de algumas tomadas de câmera e a repetição das cenas.

Em *Um lugar qualquer*, John Marco reconecta-se à vida através da convivência com a filha, por meio de um devir-criança, de um devir-simplicidade, nos elementos do dia-a-dia. O mesmo acontece com Maria Antonieta, quando se refugia junto à filha em seu pequeno palácio e vive ali de forma mais espontânea. As fotografias dos filmes, nesses momentos, revelam cores claras e pastéis e uma luminosidade natural.

Quando Cléo aparece pela primeira vez, é em uma manhã, despertando o pai, e a luz solar incide na cena. Conforme a convivência com a menina vai se intensificando, o filme ganha luminosidade e as cores do cenário e figurino também se tornam mais claras. Nos frames abaixo, dois momentos: primeiro, no início do longa, quando John está sozinho, bebendo e fumando em sua sala. As cores são escuras, tons de marrons, e sua imagem mescla-se à penumbra e à fumaça de cigarro que o envolve. No segundo frame, já no final do longa, após o encontro com Cléo, o ator, novamente solitário, está sentado no mesmo sofá, na mesma sala, momentos antes de deixar o hotel em que vive. Nesta cena, porém, as cores são outras. É dia, a sala está iluminada, visualizamos suas paredes brancas e também o branco da camiseta de John, e ele não fuma nem bebe.



Em *Maria Antonieta*, a fotografia também contribui para criar as atmosferas das quatro partes do filme que foram destacadas. As cores claras e a luminosidade natural das tomadas em espaços abertos ajudam a compor a abertura engendrada pela vida em meio à natureza e à companhia da filha. É uma ambientalização que contrasta com a parte final do filme, em que o luto pelas perdas que sofre e a decorrente tristeza que sente se materializam em cores escuras, ambientes fechados e vestes negras.

Os mesmos elementos são visíveis em *Encontros e desencontros*. Na cena em que Bob está no bar do hotel, antes de ser abordado por fãs, a angústia que ele sente é evidenciada pelas cores escuras e pouca luminosidade. A imagem é muito semelhante à de John Marco fumando sozinho no sofá. As cores são as mesmas, há a fumaça do charuto e a personagem parece querer desaparecer no ambiente, ser apagada por ele.

O jogo de foco e desfoque da imagem também é um recurso muito explorado por Sofia Coppola, principalmente em *Encontros e desencontros*. Esse recurso ajuda a construir a sensação de fragmentação da personagem, em especial de Charlotte em Tóquio, criando atmosfera de apagamento que ela sofre em meio à cidade. Nesse sentido, o destaque e a fragmentação da personagem são tensionados em um jogo de imagens que ora a dilui, ora a evidencia.

Essa sensação também é transmitida por tomadas de câmera por detrás de vidros, ou que filmam Charlotte no meio da multidão, ou na movimentada cidade. Isso causa um embaçamento na imagem, dificulta ao espectador observar a personagem e, por vezes, ele não tem acesso àquilo que a que o olhar dela se dirige.



Outro elemento presente nos filmes, como já foi mencionado, é a imagem das personagens por detrás de janelas de carros ou carruagens. Nesses momentos, os reflexos das paisagens nos vidros sobrepõem-se aos rostos, em um jogo que mescla a personagem à paisagem ao mesmo tempo que a separa dela. Essas cenas lembram o que Gilles Deleuze e Félix Guattari afirmam ao falarem das telas de Cézanne “ ‘o homem ausente, mas inteiro na paisagem’. Os personagens não podem existir, e o autor só pode criá-los porque eles não percebem, mas entraram na paisagem e fazem eles mesmos parte do composto de sensações. ” ⁹⁴ Ao mesclarem-se à paisagem, as personagens compõem perceptos do mundo que observam, trazendo à tona uma simultaneidade que as revela e as fragmenta.



O tempo de algumas tomadas, como a abertura de *Um lugar qualquer*, ou os momentos em que Charlotte fica sozinha no quarto de hotel, observando pela janela, ajudam a compor o intervalo que denota a falta de reação das personagens. Assim como as repetições de cena ajudam a compor a rotina das suas vidas e contribuem para criar o sentimento de tédio e vazio que as toma.

Os longos momentos de solidão, em que há falta de diálogo e interação, também criam este intervalo entre ação-reação e enfatizam a desconexão das personagens com o contexto a sua volta. Mesmo em *Maria Antonieta*, a rainha raramente está sozinha devido a sua posição, aparece sempre com suas damas de companhia, ela pouco interage com elas, e essa interação não ultrapassa um âmbito de superficialidade e formalidade.

⁹⁴ DELEUZE & GUATTARI: 1992, p. 218

Os intervalos, os silêncios e a falta de interação são essenciais, portanto, para a quebra da imagem-ação e para cristalização de signos sensíveis que denotam a solidão e despertencimento das personagens, suas tristezas, suas dificuldades em lidar com o contexto que as oprimem. Denotam também essa opressão. Charlotte em horas a fio no seu quarto, deitada na cama, fumando na janela, sem conseguir dormir. John em sua rotina de festas. As personagens não interagem com ninguém, não conseguem compartilhar seus sentimentos, suas tristezas e frustrações. John, Charlotte e Robert tentam se expressar, no telefone, mas não são ouvidos. Maria Antonieta sequer isso. Não há um desabafo da rainha em momento algum. Suas sensações não são verbalizadas, mas cristalizam-se nas cenas de sua solidão, revelam-se por sua expressão, por seu olhar.

Apenas Robert e Charlotte conseguem conversar entre si sobre suas impressões da vida, sobre aquilo que sentem, mas nunca sobre o que sentem um em relação ao outro. O amor deles não é verbalizado diretamente; pode-se dizer que é insinuado pelas canções que interpretam no karaokê, mas não é explicitado. Contudo, cristaliza-se pelas imagens do filme, também pelos corpos e rostos que ganham novas formas e expressões quando eles estão juntos.

As expressões das personagens, sua rostidade, é um elemento essencial para denotar a maneira como elas são afetadas por seu entorno e também por seus encontros intensivos. A própria expressão revela essa intensidade. Como observa Gilles Deleuze, ao falar da imagem-afecção⁹⁵ os rostos das personagens podem expressar aspectos reflexivos ou intensivos. O rosto reflexivo expressa, como o nome diz, uma reflexão da personagem, ela pensando em algo, planejando um futuro, recordando o passado. Já o rosto intensivo revela a sensação, revela aquilo que não passa pela razão, acessa um nível mais profundo, que pode ultrapassar aquilo que a própria personagem sente. Ao revelar a dor, é como se revelasse a dor do mundo. O rosto intensivo é também o rosto em devir, o rosto que exprime uma potência.

⁹⁵ “Este é o último avatar da imagem-movimento: a *imagem-afecção*. Seria um erro considerá-la como um malogro do sistema percepção-ação. Ao contrário, trata-se de um terceiro dado absolutamente necessário. Pois nós, matérias vivas ou centros de indeterminação, não especializamos uma de nossas faces ou alguns de nossos pontos em órgãos receptivos sem os termos condenado a imobilidade, enquanto delegávamos nossa atividade a órgãos de reação que havíamos a partir de então liberado. Nessas condições, quando nossa face receptiva imobilizada absorve um movimento em vez de refleti-lo, nossa atividade não pode mais responder senão por uma tendência”, um “esforço”, que substituem a ação, ação que se tornou momentânea ou localmente impossível.” (DELEUZE, 1985, p.79)

Nos filmes abordados, as expressões faciais de suas personagens dão a ver seus sentimentos. Micro movimentos de rosto, olhares que revelam sensações e que, revelando-as, ao mesmo tempo, cristalizam-nas. Ao expressarem uma subjetividade que é múltipla, polifônica, constroem afectos e perceptos. Na cena final de *Um lugar qualquer*, John, ao distanciar-se do carro que abandonara, esboça um sorriso, pequeno, tímido, mas que, aliado ao seu olhar que mira adiante, fabula um por vir. Em *Maria Antonieta*, onde, como afirmado, a personagem nunca verbaliza seus sentimentos, quase toda sua melancolia é expressa por seu olhar. Há muitos closes no filme; o rosto da personagem é um dos elementos que mais contribuem para a construção de uma temporalidade referente ao futuro do pretérito, considerando que ele revela suas expectativas e frustrações.



Dessa forma, escolhas estéticas e técnicas da diretora são essenciais para dar a ver as sensações com as quais ela trabalha, para cristalizar na tela os afectos e perceptos que revelam a fabulação de suas personagens. Os signos imagéticos revelam tanto a opressão a qual estão submetidas, quanto a abertura engendrada nos encontros intensivos que vivenciam; possuem assim a potência de afetar, reverberam a conexão com o amor, com o élan vital.

8. DESFECHOS

Além dos elementos já destacados, outra característica comum nos filmes abordados nesta tese são os seus finais. A abertura está presente em todos eles. Em “*Um lugar qualquer*”, John se desfaz da vida no hotel, do carro e se movimenta fora do círculo, em rumo ao aberto. Mas não sabemos o que lhe acontecerá, se ele mudará completamente sua vida, se irá aproximar-se da filha. O mesmo ocorre com Bob. Ele irá se divorciar para ficar com Charlotte? Se tornará um pai mais presente? Irá fazer uma peça de teatro? Ou, passado o momento do encontro, tudo continuará igual? Esses enredos não se findam; são duração: fixam no movimento. O desfecho é a própria abertura. E os encontros sensíveis que atravessam as personagens desses dois filmes possibilitam a criação, um novo-porvir.

Em “*Maria Antonieta*” o aberto também está presente, considerando-se o recorte da obra. Como já foi afirmado, o desfecho da rainha é marcado pela História, mas não pelo enredo do filme de Sofia Coppola. Essas três obras da diretora expõem um momento entre chegadas e partidas. A chegada e a partida de Cléo; de Bob Harris e de Maria Antonieta. E expressam signos sensíveis que se constroem nesses momentos, entre encontros e desencontros, entre expectativas e frustrações, em temporalidades múltiplas, em virtualidades.

As personagens estavam fechadas, cada qual em sua prisão. Parecidas todas: fama, consumo, imagens-padrões. Mas percebiam essas prisões, por isso eram melancólicas, não viam sentido em nada. Se entregavam às repetições dos ciclos vazios. Não temos acesso às motivações de suas escolhas passadas, menos ainda às suas projeções futuras. Acompanhamos seu enfado e sufocante presente. “Se o filme é, pois, todo no presente e o tempo não passa, ele jamais se decide: jamais ganha um sentido. Por isso ele nos põe diante de todos os sentidos possíveis, e também de todos os passados possíveis.”⁹⁶

No meio disso, surgem os encontros, que trazem respiro, promovem fabulações e dão a ver outras existências, fora dos círculos nos quais as personagens se prendiam. A alegria nasce de uma convivência despreocupada, leve, livre de máscaras sociais, de papéis pré-determinados. São encontros intensivos que despertam espontaneidade. As obras não se fecham. Mantêm-se em fluxo.

⁹⁶ GUÉRON, 2011 p. 189.

Como nos diz David Lapoujade sobre o criar, o terceiro imperativo de Bergson: “a terceira forma de apego se confunde com o aberto, ela não mais se enuncia em termos de mundos, mas em termos de universos, um universo que se abre sobre uma pluralidade de mundos”⁹⁷. É a essa pluralidade que as personagens cinematográficas, através de suas fabulações, nos remetem.

O cinema, como discutido, pode fazer parte de uma grande composição orgânica, que reproduz padrões e clichês e corrobora, dessa maneira, para manutenção de círculos fechados que aprisionam. Nesse sentido, ele relaciona-se à disciplinarização dos corpos e das vidas. Serve de modelo, revela um tempo preenchido. As buscas e heroicidades desses enredos, por mais que visem dar conta de um futuro, não conseguem, pois remetem a fórmulas dadas, a soluções acabadas.

Porém, como demonstra Gilles Deleuze a partir de sua filosofia, o cinema também tem o poder de criar aberturas, de restaurar os vínculos humanos com a vida de uma forma direta, sem mediações representacionais. O cineasta, assim como o romancista, a partir de suas experiências, pode compor imagens e personagens que trazem à tona uma visão, uma sensação pura e não amenizada.

Com efeito, o artista, entre eles o romancista, excede os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido. É um vidente, alguém que se torna. Como contaria ele o que lhe aconteceu, ou o que imagina, já que é uma sombra? Ele viu na vida algo muito grande, demasiado intolerável também, e a luta da vida com o que a ameaça, de modo que o pedaço de natureza que ele percebe, ou os bairros da cidade, e seus personagens, acedem a uma visão que compõe, através deles, perceptos desta vida, deste momento, fazendo estourar as percepções vividas numa espécie de cubismo, de simultanismo, de luz crua ou de crepúsculo, de púrpura ou de azul, que não têm mais outro objeto nem sujeito senão eles mesmos. (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 222)

A personagem-vidente afeta e tem o poder de afetar. Materializa afectos e perceptos. Na cristalização da imagem, o virtual é acessado, uma fenda no espaço-tempo se abre e liberta, dá a ver outras realidades em que a voz de um coletivo faz-se ouvir, a voz de um povo não mais silenciada pela verdade colonizadora. Essa voz, cuja potência é afetiva e não discursiva, reverbera nas vidas humanas, e faz o virtual soar feito um eco, um som ao mesmo tempo distante e presente, pulsante.

O cinema de Sofia Coppola traz à tona essa voz, de um povo-por-vir liberto dos modelos propostos pela indústria hollywoodiana, uma grande produtora de opiniões.

⁹⁷ LAPOUJADE, 2013, p. 93

Modelos propagados por imagens de um padrão: o homem (ou mulher) branco, cis, hétero, famoso, magro, com poder econômico, político, sexual. Um grande objeto de desejo do qual os desejos todos foram já alcançados. Contudo, como esse ser é pura representação, sua existência é vazia de sentido. Não resta nada a criar, não há vida possível, porque dentro do círculo, todos os espaços estão preenchidos.

Porém, mesmo que dentro das representações nada reste, é possível ainda que algum encontro fortuito abale a estrutura vigente e crie intensidades capazes de rasgar o círculo. Os filmes de Sofia Coppola revelam, assim, duas vidas:

Esse mau é a vida esgotada, degenerescente, ainda mais terrível e capacitada a se propagar. Mas o bom é a vida emergente, ascendente, a que sabe se transformar, se metamorfosear, de acordo com as forças que encontra, e que compõe com elas uma potência sempre maior, aumentando sempre a potência de viver, abrindo sempre “novas possibilidades”. Certamente não há mais verdade em uma que na outra; só há devir, e o devir é a potência do falso da vida, a vontade de potência. (DELEUZE, 2007, p. 173)

As personagens de Sofia, sufocadas, percebem a própria prisão; não encontram mais saídas dentro dos esquemas sensório-motores. Deixam-se afetar por encontros intensivos que, ao reconectá-las a um outro por meio do amor que as toma, podem também as reconectar à vida. Amor não fechado em uma representação que marca o destino das relações que o despertou. Amor que permanece latente, como signo sensível, transforma-se em potência que restaura o vínculo das personagens com a vida de uma forma direta; porque aquele amor que foi despertado por um encontro específico, escapa do encontro e se expande em vontade de potência. O amor pelo outro vira amor pela vida. Ele se transforma e por isso é duração. Assim, a existência escapa dos círculos representacionais da inteligência, porque o amor e a vida que ele engendra não se findam com o filme, não são prontos e acabados. Duram porque permanecem em fluxo.

9. BIBLIOGRAFIA

AMORIM, Antonio Carlos. “Imagens para Nilda Alves; Nilda Alves entre imagens”. In: *Revista Teias*, v. 13, n. 29, pp. 47-59, n. especial, 2012.

_____. “Nos limiares de pensar o mundo como representação”. In: *Pro-Posições*, v. 17, n. 1 (49) - jan./abr., 2006.

_____. “Três crianças a compor um plano para o currículo”, in: *Currículo sem Fronteiras*, v. 13, n. 3, p. 411-426, set./dez., 2013.

_____. Gritos sem voz. In: *Como nossas pesquisas concebem a prática e com ela dialogam?* Campinas, São Paulo: FE/UNICAMP, pp. 14-22, 2008.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. Coletiva. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. *Problema da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BARBOSA, André Antônio. *Nostalgia e melancolia nos cinemas de Philippe Garrel e Sofia Copola*. 2013. 134 f. Dissertação (mestrado em comunicação) – CAC.Comunicação Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013.

BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, 2005.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BEAULIEU, Alain. Accords et faux raccords entre les conceptions du cinéma de Jean-Luc Godard et de Gilles Deleuze. In: *Cinemas : Revue d'Études Cinématographiques = Journal of Film Studies*. ProQuest, p. 173, Spring 2003

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Trad. Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

_____. *As duas fontes da moral e da religião*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio: Zahar Ed., 1978.

_____. *Duração e simultaneidade*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

_____. *Memória e vida: textos escolhidos por Gilles Deleuze*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BOGUE, Ronald. “Por uma teoria deleuziana da fabulação”. Trad. Davina Marques. In: AMORIM, Antonio Carlos, MARQUES, Davina & DIAS, Susana Oliveira. *Conexões: Deleuze e vida e fabulação e...* Petrópolis, RJ: DP et alii, 2011.

_____. *Deleuzian Fabulation and the Scars on History*. Edinburg: Edinbourg University Press, 2010.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Trad. Adail U. Sobral. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2007.

CLÉMENT, Catherine et alii. *Gilles Deleuze*. Paris: Inculte éditions, 2005.

COPPOLA, Sofia. *Entrevista: Egolândia, Sofia Coppola, diretora de Um Lugar Qualquer, fala sobre o filme*. Entrevistador: Martyn Palmer. 2011. Disponível <http://revistacult.uol.com.br/home/2011/06/egolandia/>>. Acesso em 08 jan. 2017.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. Trad. Luiz B. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2011.

_____. Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 4*. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 2012.

_____. *O que é a filosofia*. Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Abcdário de Gilles Deleuze*. Trad. Raccord. Texto para fins didáticos. s/d. Disponível em: <<http://escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze-o-abecedario.pdf>>. Acesso em 21 jan. 2017.

_____. *Bergsonismo*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. *Cinema 1: a imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Cinema 2: a imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____. *Conversações (1972 – 1990)*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2011.

_____. *Deux régimes de fous: textes et entretiens 1975-1995*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Trad. Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

GALLO, Silvio. *Deleuze & educação*. Belho Horizonte: Autêntica, 2016.

GUATTARI, Félix. *Caosmose*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 2012.

GUÉRON, Rodrigo. *Da imagem ao clichê, do clichê à imagem: Deleuze, cinema e pensamento*. Rio de Janeiro: NAU editora, 2011.

GRILO, João Mário. *As lições do cinema: manual de filmologia*. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

LACOTTE, Suzanna Hême. *Deleuze: philosophie et cinéma*. Paris: L'Harmattan, 2001.

LAPOUJADE, David. *Deleuze, les mouvements aberrants*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2014.

_____. *Potências do tempo*. Trad. Hortência Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2013.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio: Jorge Zahar Ed., 2009.

MARQUES, Davina. *Entre literatura, cinema e filosofia: Miguilim nas telas*. 2012. 226 f. Tese (doutorado em letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. Trad. Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MOSTAFA, Solange Puntel & CRUZ, Denise Viuniski da Nova (orgs.) *Deleuze vai ao cinema*. Campinas, SP: Alínea, 2010.

ORLANDI, Luiz B. L. *Um gosto pelos encontros*. Disponível em <<http://deleuze.tausendplateaus.de/wp-content/uploads/2014/10/Um-gosto-pelos-encontros-Artigo-de-Luiz-Orlandi1.pdf>> Acesso em 23 dezembro 2016.

PESSOA, Fernando. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Lisboa: Ática, 1966.

PRADO JÚNIOR, Bento. *Presença e campo transcendental: consciência e negatividade na filosofia de Bergson*. São Paulo: Edusp, 1988.

ROGER, Ana, 2007. *Sofia Coppola*. Disponível em <<http://sensesofcinema.com/2007/great-directors/sofia-coppola/>> Acesso em 23 dezembro 2016

ROSENFELD, Anatol. *Cinema: arte & indústria*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et l'art*. Paris: Presses Universitaires de France, 2006.

_____. “A imagem do arco sensório-motor à clarividência”. In: FURTADO, B. (org.) *Imagem contemporânea. Cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games...* São Paulo: Editora Hedra, 2009.

TRUFFAUT, François. *O cinema segundo François Truffaut*. Textos reunidos por Anne Gillain. Trad. Dau Bastos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Tradução André Telles. Digitalização e disponibilização da versão eletrônica por Centro Interdisciplinar de Estudo em, Novas Tecnologias e Informação. Rio de Janeiro, 2004.

10.FILMOGRAFIA

AS VIRGENS suicidas. Direção e roteiro: Sofia Coppola. Paramount/Universal, 1999. 1 DVD (97 min), NTSC, color. Título original: The virgin suicides.

BLING ring: a gangue de Hollywood. Direção e roteiro: Sofia Coppola. Paris filmes, 2013. 1 DVD (90 min), NTSC, color. Título original: The bling ring.

ENCONTROS e desencontros. Direção e roteiro: Sofia Coppola. Universal, 2004. 1 DVD (102 min), NTSC, color. Título original: Lost in translation.

EUROPA '51. Direção: Roberto Rossellini. Roteiro: Roberto Rossellini, Ponti-De Laurentis Cinematografica, 1952. 1 DVD (113 min), NTSC, p/b. Título original: Europa '51.

MARIA Antonieta. Direção e roteiro: Sofia Coppola. Columbia Pictures, 2006. 1 DVD (122 min), NTSC, color. Título original: Marie Antoinette.

ROMA cidade aberta. Direção: Roberto Rossellini. Roteiro: Roberto Rossellini, Minerva Film, 1945. 1 DVD (100 min). NTSC, p/b. Título original: Roma, città aperta

STROMBOLI. Direção: Roberto Rossellini. Roteiro: Roberto Rossellini, RKO Radio Pictures, 1950. 1 DVD (107 min), NTSC, p/b. Título original: Stromboli.

UM LUGAR qualquer. Direção e roteiro: Sofia Coppola. Universal, 2010. 1 DVD (97 min), NTSC, color. Título original: Somewhere.

UMBERTO D. Direção: Vittorio De Sica. Roteiro: Vittorio De Sica, Rizzoli film, 1952. 1 DVD (1h 29 min), NTSC, p/b. Título original: Umberto D.

11.MUSICOGRAFIA

CASABLANCAS, Julian. “I’ll Try Anything Once (Live)”, in: *Live from Electric Lady Studios, WRXP New York*. RCA, 2010. EP. Faixa 3 (3 min 24).

GANG of four. "Natural's Not in It". In.: *Entertainment!* EMI, 1979. 1 CD. Faixa 2 (3 min 09).

LOWE, Nick. “(What's So Funny 'Bout) Peace, Love, and Understanding.” Performance: Bill MURRAY. in: *ENCONTROS e desencontros*. Direção e roteiro: Sofia Coppola. Universal, 2004. 1 DVD (102 min), NTSC, color. Título original: Lost in translation.

MERCER, Johnny & BLOOM, Rube. “Fools Rush In (Where Angels Fear to Tread)”, in: BOW wow wow. *Your cassette pet*. EMI, 1980. 1 CD. Faixa 7 (2 min 02).