

Texto licenciado sob a forma de uma licença *Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional



ID 918

Após a perda do mundo: *Gosto de cereja* e as condições de emergência do cinema contemporâneo

Después de la pérdida del mundo: *El sabor de las cerezas* y las condiciones de surgimiento del cine contemporáneo

After the loss of the world: *Taste of cherry* and the emergency conditions of contemporary cinema

Eduardo Brandão Pinto

Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestre em Artes da Cena pela UFRJ e bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Rio de Janeiro (RJ). Brasil.

E-mail: eduardobrandao Pinto@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1965-2618>

Resumo: Partindo de uma cena de *Gosto de cereja* (1997), de Abbas Kiarostami, este artigo pretende elaborar algumas hipóteses acerca das condições de emergência do cinema contemporâneo (pós-1980). Para isso, primeiro desenvolveremos o conceito de 'ruptura do homem e do mundo', elaborado por Gilles Deleuze em *Cinema 2 – A Imagem-Tempo*. Em seguida, recuperaremos a noção de 'maneirismo' cinematográfico, desenvolvida nos anos 1980 por Serge Daney e outros autores, para mostrar como, nesse contexto, o problema identificado por Deleuze encontra um novo ponto de esgotamento. Por fim, tornaremos ao filme de Kiarostami para notar a resposta do cinema minimalista ou da lentidão frente à 'perda do mundo'.

Palavras-chave: Kiarostami; Cinema da lentidão; Maneirismo; Cinema contemporâneo.

Resumen: A partir de una escena de *El sabor de las cerezas* (1997) de Abbas Kiarostami, este artículo pretende elaborar algunas hipótesis sobre las condiciones de surgimiento del cine contemporáneo (post-1980). Desarrollaremos en primer lugar el concepto de 'ruptura del hombre y del mundo', elaborado por Gilles Deleuze en *Cinema 2 – La imagen-tiempo*. Luego, recuperaremos la noción de 'manierismo' cinematográfico, desarrollada en la década de 1980 por Serge Daney y otros autores, para mostrar cómo, en este contexto, el problema identificado por Deleuze encuentra un nuevo punto de agotamiento. Finalmente, volveremos a la película de Kiarostami, para señalar la respuesta del cine minimalista o la lentitud ante la 'pérdida del mundo'.

Palabras clave: Kiarostami; Cine de la lentitud; Maneirismo; Cine contemporáneo.

Abstract: This article intends to elaborate some hypotheses about the conditions of emergence of contemporary cinema (post-1980), based on a scene from Abbas Kiarostami's *Taste of Cherry* (1997). Firstly, we will develop the concept of 'rupture of man and the world', elaborated by Gilles Deleuze in



Cinema 2 – The Time-Image. Then, we will recover the notion of cinematic 'mannerism', developed in the 1980s by Serge Daney and other authors, to show how, in this context, the problem identified by Deleuze finds a new point of exhaustion. Finally, we will return to Kiarostami's movie, to note the response of minimalist cinema or cinema of slowness to the 'loss of the world'.

Keywords: Kiarostami; Slow cinema; Mannerism; Contemporary cinema.

Se tu tens um bastão, eu te dou um, se não o tens, eu te tomo.
(CRISIPO *apud* DELEUZE, 1969, p. 161)

Um homem a caminho da desapareição

Iniciemos pela jornada de um suicida. Em *Gosto de cereja* (Abbas Kiarostami, 1997), acompanhamos Badii, que circula de carro por ruas montanhosas do interior do Irã, abordando homens à procura de alguém que o ajude em seu plano de desaparecimento, enterrando seu corpo caso o encontre morto, em troca de uma recompensa em dinheiro. Depois de algumas negativas que lhe rendem encontros e diálogos com desconhecidos, um taxidermista compromete-se em ser seu cúmplice. Mas após o negócio ser firmado, quando finalmente obtém a promessa de ajuda, Badii corre atrás do taxidermista, como se tivesse ainda algo a lhe dizer – talvez hesitando na sua decisão e indo à procura de algum motivo que o faça desistir de escolher pela morte?

Eis que, então, se passa uma cena chave. Enquanto espera o taxidermista, na varanda de um parque, Badii olha ao redor impaciente, a partir do que vemos uma sucessão de planos ponto de vista: são paisagens banais, ruídos dispersos, que parecem não trazer nada de significativo o bastante para alterar o curso declinante da vida, nada que choque, nenhuma fagulha de intolerável, ou que ofereça uma síntese expressiva de seu estado emocional. Aquilo que o olhar e o ouvido de Badii alcançam – um bando de urubus, arrulhos de corvos, montes de terra que despencam ao longe – são repetições das paisagens que vimos ao longo de sua jornada, povoadas de uma banalidade que parece não estar à altura do momento trágico do personagem, como se as imagens do mundo já não tivessem nada a dizer a ele ou sobre ele. Neste momento em que Badii parece dar uma última chance à vida para dissuadi-lo a ficar, as imagens mostram-se indiferentes à sua dor, como se tivessem algo mais importante a fazer – a continuação de uma vida que flui no ecossistema, circulando pelos micromovimentos, dos voos das aves aos deslizamentos de terra. Poderíamos, é certo, dizer que os corvos que ele avista remetem à morte, e que os caminhões despejando terra sobre o chão antecipam seu enterro, mas parece prevalecer um estado de apatia do mundo, em que



o encontro entre o corpo e o sensível que o rodeia é atravessado por um desligamento, como se as imagens tivessem perdido a capacidade, ou o interesse, em reatar algum vínculo entre o olhar e o visível, ou entre o homem e a vida.

Mas Badii não estará só. São diversos os personagens de obras centrais dos cinemas autorais pós-1980 que encenarão um processo de ruptura entre o corpo e o mundo, sob a narrativa de uma vida a cujo declínio progressivo assistiremos com alguma dose de indiferença. Os suicidas serão recorrentes: o pintor de *Japão* (Carlos Reygadas, 2001), o sargento de *Bom trabalho* (Claire Denis, 1999); a ambígua eutanásia/homicídio de Anne por seu marido George em *Amor* (Michael Haneke, 2010), o corpo doente de Vanda definhando em razão do vício em heroína, em *No quarto da Vanda* (Pedro Costa, 2001), os adolescentes homicidas/suicidas de *Elefante* (Gus van Sant, 2005); aqueles que desapareceram do mundo sem nenhum motivo aparente, como o político de *O passo suspenso da cegonha* (Theo Angelopoulos, 1991), o sobrinho do protagonista de *Tio Boonmee* (Apichatpong Weerasethakul, 2010). Todos eles, com as devidas singularidades, passam pela opção pelo abandono do mundo, como se, por um primeiro momento, demonstrassem um desinteresse ou uma impossibilidade de participar do sistema de forças que os rodeia, enquanto o cinema aparentemente não fará nada para detê-los – colocando-nos, antes, para assistir ao nascimento de um choque sereno entre a vida e seu ponto de obstrução, a ser narrado sob o escorrimento do tempo em planos majoritariamente longos, marcados pelo silêncio que circunda os diálogos, pelas montagens predominantemente secas e diretas das composições visuais cortadas pelo esvaziamento do quadro.

Esse movimento de abandono da vida ou do mundo não é, contudo, um problema inteiramente novo, pois, em *Cinema 2 – A imagem-tempo*, de 1985, Gilles Deleuze já reconhecera, no impulso fundamental do cinema moderno, a abertura de uma ruptura “da ligação do homem e do mundo” (1985, p. 252), em que o mundo aparecerá na forma de fragmentos constituídos por algo “forte demais”, um efeito de “intolerável” que os corpos serão repetidamente incapazes de assimilar. Como o autor descreve, o cinema encenou, sob as mais diversas incorporações formais e estilísticas, a impotência do olhar em perceber e afetar-se pelos eventos e situações com que é deparado, o que resultou na paralisia da reação aos estímulos externos e na impossibilidade de produzir um pensamento das imagens. Porém, seria pela imagem desse “impensável” que o cinema conseguiria, dirá Deleuze, ensaiar a sutura da ferida de modo a reatar a ligação perdida, a partir da convocação de uma “crença no mundo” – se já não era possível confiar nas categorias elementares que orientam a cognição (o espaço, o tempo, a causalidade, a totalidade, a justiça), só restaria abandonar a centralidade do saber, em nome de uma crença afirmativa, a prescindir de motivos

racionais.

Contudo, as imagens que Badii observa, na varanda onde espera pelo taxidermista, parecem ter se despedido até mesmo desse efeito de *intolerável* ou do *forte demais*, daquilo que, como propunha Deleuze, ao mesmo tempo oferecia uma imagem da ruptura entre homem e mundo e inventava uma via de religamento. Teria o cinema contemporâneo abandonado seus personagens a uma condição de desamparo narrativo e sensível, abdicando, assim, da função que Deleuze descrevera operando no coração da imagem-tempo, essa que consistia justamente em abrir uma via de reativação das forças vitais?

Centrando-se na cena citada de *Gosto de cereja*, comparada a outras cenas de outros momentos do cinema que também se organizam pela relação direta entre um corpo e um campo visual e sonoro, este ensaio traçará uma trajetória do problema da “ruptura homem e do mundo”, do cinema moderno ao contemporâneo, a partir da leitura desse tópico em *Cinema 2*, de Deleuze, concentrada no capítulo 7, “O pensamento e o cinema”. Poderemos notar como os anos 1980, quando o livro é publicado, desencadeiam uma modificação no modo como o cinema se posiciona face à “perda do mundo”, o que seria decisivo para o surgimento de novas tendências cinematográficas – o maneirismo, que reconheceremos a partir de artigos de Serge Daney, Alain Bergala, Michel Chion e Olivier Assayas, e do cinema minimalista ou da lentidão, ao qual vinculamos o filme de Kiarostami. Conforme elaboraremos, *Gosto de cereja* evidenciará o movimento pelo qual a imagem se despede da obrigação de funcionar como o suporte de amparo com que, antes, operava-se a síntese, a expressão e a reversão dos dramas humanos em uma forma de potencialização da vida ou “crença no mundo”. O cinema contemporâneo colocará em cena a emancipação do sensível, ao custo de um desamparo do homem, que inclui o personagem e o espectador, unidos pelo plano ponto de vista.

A imagem-tempo como sutura na “ruptura do homem e do mundo”

No capítulo 7 de *Cinema 2*, “O pensamento e o cinema”, bem como nas primeiras aulas de seu último curso sobre cinema (DELEUZE, 13/12/1984; 04/01/1985), Deleuze proporá uma revisão dos seus regimes de imagem, notando como a imagem-tempo surge não apenas de uma ruptura sensório-motora (fratura da relação causal entre cenas, do fluxo de ação e reação), mas “mais profundamente, da ligação do

homem com o mundo¹” (1985, p. 225). Nesta seção, procuraremos acompanhar em que consiste essa elaboração e, sobretudo, como a imagem-tempo poderá, pela produção do campo visual dessa ruptura, revertê-la em um modo de religamento, a que o autor chamará “crença no mundo” (*Ibid.*, p. 213-225).

Para isso, recuemos ao pós-Segunda Guerra Mundial, quando uma cena do neorealismo italiano oferecia, também, o ponto de vista de outro personagem cuja vida em declínio era repetidamente assombrada por pensamentos suicidas. O idoso desempregado de *Umberto D* (Vittorio de Sica, 1948), depois de estar na rua pedindo esmola e ao sair do hospital onde esteve internado por uma crise cardíaca, chega ao quarto de pensão que está em vias de ser demolido e do qual ele será despejado por atraso no pagamento do aluguel. Umberto, então, entrando no quarto, olha para fora de quadro, e um movimento de câmera circular, junto da intensificação dramática da música não-diegética, leva-nos ao que ele vê: um buraco aberto em uma das paredes do cômodo anuncia que sua demolição é, agora, irremediável.

O modo como a visão de Umberto vem à tela, sob um sinuoso movimento panorâmico da câmera e a elevação do volume e do tom emocional da trilha musical, assim como a gravidade narrativa daquilo que ele vê, trazem à cena uma imagem capaz de condensar, pela sua força dramática interna, um estado do mundo que estende uma ponte entre o rosto que olha e a aquilo que é visto, como uma condição de devastação que não diz respeito apenas a Umberto, mas que se atravessa do espaço físico ao campo afetivo, do subjetivo ao sensível. A construção audiovisual da cena nos mostrava que a tragédia do personagem não podia ser narrada sem que a encenação e a montagem prestassem uma maneira de luto, como se nenhuma imagem pudesse ser indiferente àquilo que ela daria a ver e devesse, então, portar a síntese da dor daqueles que a habitam. De Sica esforçava-se para produzir, no limite de seu enquadramento, uma disposição de corpos e objetos no espaço, um corte, um movimento de câmera capazes de estar à altura dos personagens e das situações narrativas que os acompanham, apostando que, ao fazer com que algo coabite a imagem e o olhar, possa ser aberto o caminho para atar as pontas de uma ligação quase perdida entre homem e mundo.

Já no início de *Cinema 2*, Deleuze afirmava que após a Segunda Guerra Mundial, “algo se tornou forte demais na imagem” (1985, p. 29), da qual não cessava de emanar algo de *intolerável* e *insuportável*, cujo efeito sob os olhos dos personagens que os flagravam era ambivalente: por um lado, submetia-os a um estado de paralisia do poder de reação, mas, por outro, fazia-os entrar em uma relação sensível (ótico e

¹ Tradução do autor, o que vale para todas as citações cujo original não esteja em português.

sonora) com o colapso de sua relação com o mundo. O “forte demais” da imagem colocava em cena a ruptura da capacidade de resposta dos corpos aos estímulos do meio, mas também um caminho de reconexão entre corpo e meio, pela via da experiência sensível.

Não é por acaso que as “situações óticas e sonoras puras” – que Deleuze descreverá ao longo de *Cinema 2*, como o aparecimento desse visível/audível “forte demais” que tende a absorver todo o engajamento do corpo – operaria, no início do cinema moderno, preferencialmente por um artifício audiovisual capaz de organizar cenicamente, de maneira direta, a relação tensa entre o personagem e o mundo sensível: o *raccord* de olhar unia um corpo que vê a um fragmento de mundo que é visto, abrindo uma possível via de atravessamento perceptivo e afetivo entre um e outro. Eram os casos das heroínas interpretadas por Ingrid Bergman em filmes de Roberto Rossellini, confrontadas com o nascimento de imagens cuja intensidade (emocional, narrativa, etc) excediam seu limite de reação, de assimilação, de tolerância: a visita da Irene de *Europa '51* (1952) à fábrica, o passeio de Katharine em meio aos corpos mumificados do museu de Pompéia em *Viagem à Itália* (1954), as visões do vulcão ou de uma cruel pescaria de atuns em *Stromboli* (1950).

O corpo daquele-que-vê e o mundo-visto entravam em descompasso, dirá Serge Daney, pela “desproporção entre o homem e seu ambiente, a perda de uma medida comum” (1991, p. 149), o que acarretará na impossibilidade de que o corpo instrumentalize os elementos do mundo – objetos, pessoas, espaços, durações, ações – em favor da potencialização do seu poder de movimento. Isto é, o *raccord* de olhar era cingido por uma diferença de potencial que separava imagem e olhar – de um lado, a intensidade demasiada que o visível e o audível expeliam e, de outro, a capacidade limitada do corpo em absorver e organizar esse campo sensível.

A “ruptura entre homem e mundo” aparecerá como uma perturbação ou mesmo a obstrução dos canais pelos quais o indivíduo e o ambiente compõem movimentos a partir do acoplamento entre o corpo e o universo material. A circularidade narrativa, a deambulação dos personagens, os corpos desgarrados do vínculo social seriam efeitos imediatos dessa, como colocou Daney, “perda de uma medida comum” (*Ibid.*). Porém, mais do que temas de enredos ou condições ficcionais de indivíduos solitários, a ruptura entre homem e mundo atingiria a própria natureza da montagem e das encenações, resultando na impossibilidade de o cinema produzir um “pensamento do mundo” consistente, sem que toda palavra ou imagem apareça como um elemento suspeito. E, sobretudo, a fratura assumirá a forma de um enfraquecimento dos laços de ligação imediata entre filme e espectador, como se houvesse um caminho tortuoso e não garantido a ser percorrido entre aquilo que a imagem evoca e seu efeito concreto sobre

o corpo daquele que assiste. Todo filme moderno portaria, em cada plano, algo do vulcão de *Stromboli* ou do buraco na parede semidemolida de *Umberto D*, que os olhos do espectador, à maneira daqueles de Karen ou Umberto, já não conseguiriam ver sem que o corpo experimentasse um colapso perceptivo face à impossibilidade de absorvê-lo, de dar-lhe um sentido e devolver-lhe uma reação.

Contudo, sob o pensamento de Deleuze, o problema central da imagem-tempo consistiria não em representar o sintoma de uma crise consumada no estado das coisas ou na subjetividade coletiva, mas, sim, em ativar a invenção de um novo pensamento, que surgisse como reação à crise e fizesse emergir, na tecitura das formas de *mise en scène*, de narrativa e de montagem, ou na própria materialidade da imagem, a reversão dessa ruptura em uma reativação da conexão com o mundo. Por isso, Deleuze dirá:

É a ligação do homem com o mundo que se encontra rompida. Então, é a ligação que deve se tornar objeto de crença: ela é o impossível que só pode ser restituído por uma fé. A crença não se dirige mais a outro mundo ou ao mundo transformado. O homem está no mundo como numa situação óptica e sonora pura. A reação da qual o homem está privado não pode ser substituída senão pela crença. Somente a crença no mundo pode religar o homem com o que ele vê e ouve. É preciso que o cinema filme, não o mundo, mas a crença neste mundo, nossa única ligação (*Op. cit.*, p. 223).

A imagem da ruptura, cuja síntese Deleuze encontrara sob a forma do *raccord* de olhar em Rossellini, seria a matéria-prima com que o cinema produziria, nas décadas seguintes, uma diversidade de encaminhamentos estéticos pelos quais o religamento com o mundo podia ser reafirmado como um gesto de fé. Criar na imagem um sistema lógico que provocaria a disrupção da estabilidade cognitiva seria uma maneira de produzir, ao mesmo tempo, uma encenação da ruptura e uma ativação da crença no mundo, enquanto pensamento imanente ao cinema, que começa e termina nos limites do campo cinematográfico e das associações da montagem. O cinema moderno procederia, então, por um isolamento da imagem, em cujo interior instala-se um sistema de relações entre corpos e objetos, passados e presentes, discursos e políticas, mas que prescindem de justificativa em um saber externo ao filme – por isso, alçar a ideia da crença².

Nesse sentido, a fúria subversiva das vanguardas dos anos 1960, a paixão pela opacidade da imagem e pela problematização do dispositivo apareciam como formas de instalação do que Deleuze chamou de “teorema” (*Op. cit.*, p. 225-245). O teorema eleva

² Cf. Deleuze 13/11/1984, especialmente parte 1, em que o autor confere contorno filosófico mais detalhado ao problema da passagem do saber à crença, tomando referência em Kant.



a imagem à condição homóloga a uma equação, que agencia as matérias fundamentais do cinema, registradas pela objetiva da câmera (objetos, blocos de espaço-tempo, cortes, corpos, ruídos, palavras ditas, palavras escritas, músicas) enquanto variáveis disposta como funções. Pela comparação com a matemática, Deleuze esforçava-se em descrever um elemento comum a diversas criações dos cinemas “novos”, que ganharia corpo nos jogos de imagens e sons em Jean-Luc Godard, construídos à maneira de um mecanismo autorreferenciado; nas dinâmicas cênicas erigidas sob rigorosas marcações espaciais de Werner Schroeter, Rayner Fassbinder, Carl Dreyer; na trama da memória enquanto quebra-cabeças impossível de ser remontado em Alain Resnais e Alain Robbe-Grillet; nas dobraduras do passado no interior do quadro fílmico a distribuir o tempo como camadas de profundidade espaciais em Orson Welles e Joseph Mackievikz; nos corpos que funcionam como a demonstração de uma cadeia inteligente de gestos e posturas em Federico Fellini, Pier Paolo Pasolini, John Casavettes. Para restituir a crença no mundo, a imagem-tempo, então, instituíam a cena ou a montagem como um sistema lógico internamente fechado, de maneira a aproveitar a inacessibilidade do mundo para emancipar a imagem enquanto autômato capaz de fundar seu próprio circuito de pensamento, no qual, porém, haverá permanentemente um mundo que falta.

O teorema era, ao mesmo tempo, a imagem do impensável e um pensamento que encontrava nessa negativa um novo centro de impulso, com que a imagem-tempo podia efetuar a reversão da “ruptura” em uma nova religação: face à “perda do mundo”, o cinema apostava em uma espécie de substituição do mundo pela imagem, cuja condição fragmentar passa a funcionar como modelo da totalidade do mundo – o campo cinematográfico, na imagem-tempo, não é um fragmento do todo, mas o todo que nasce já enquanto fragmento. Quando Deleuze diz, então, como citamos, que após a Segunda Guerra, “algo se tornou forte demais na imagem”, ele se referia a essa composição dupla e combinada: o cinema constituía a imagem da ruptura do homem com o mundo e, nesse mesmo passo, forçava a instituição de uma crença no mundo como crença na imagem, abrindo uma via de atravessamento entre corpo e meio.

Isso não quer dizer que o novo pensamento do cinema figurasse como um ornamento exclusivamente autocentrado, que, com o mundo em falta, seria incapaz de colocar em questão as tensões políticas, sociais, intelectuais que as décadas da segunda metade do século XX trariam. Ao contrário, não seria preciso nenhum esforço para lembrar o quanto as vanguardas do cinema moderno seriam imediatamente aderentes a posicionamentos políticos explícitos, de Glauber e Sembène a Godard e Pasolini. Mas, na imagem-tempo, toda tentativa de pensar o mundo pelo cinema deveria ser permanentemente acompanhada pela “impensabilidade” desse mesmo mundo, instituindo novos métodos de operação – daí, por exemplo, a necessidade de fundar

quase todo discurso na condição limitada do dispositivo, as metaestéticas que punham em relevo a pressão exercida pelo não-visível sobre a construção do visível. Isso explica porque as lutas emancipatórias deveriam aparecer, por exemplo, sob a forma de um “acordo dissonante” entre imagem e som, como em Godard ou Jean-Marie Straub e Danièle Huillet (*Ibid.*, p. 331-335), ou porque o povo somente comparecerá como uma invenção que nos lembra, a todo momento, a impossibilidade de conformá-lo a uma determinação prévia – Glauber Rocha, Staub e Huillet, Ousmane Sembène (*Ibid.*, p. 281-291).

Se não podíamos mais crer no mundo, podíamos, então, ao menos, crer no cinema e seu pensamento imanente, como uma última saída, uma espécie de ato de força ou de desespero. Mas isso ocorre sob o preço de que o mundo se iguale ao campo cinematográfico – não pela ampliação deste último à inteireza do todo, mas, ao contrário, pela redução do todo à forma e à dimensão do campo. Por isso, como dirá Daney, mesmo do mais diminuto elemento, os modernos, como Rossellini, conseguiam extrair algo de espetaculoso, como uma generalização da imagem do “insuportável”³. Ao mesmo tempo, a imagem reduz o mundo à pequenez do campo e, em contrapartida, carrega-o com a intensidade do “forte demais”, resultando que toda matéria sensível aparece como uma zona de alta densidade afetiva.

Era esse mundo condensado na forma de campo que o plano ponto de vista de Umberto diante do buraco na parede portaria e que, de alguma maneira, fazia com que o cinema o acompanhasse em sua dor, com que o visível e o audível surgissem como uma via na qual o corpo poderia se engajar a fim de encontrar um ponto de conexão. Essa imagem do mundo é o que ficará faltando nas paisagens que Badii (*Gosto de cereja*) olha no alto da varanda onde espera pelo taxidermista, levando a ruptura do homem com o mundo a um novo grau de complicação. Mas haveria, neste cinema, algo ainda capaz de reatar a crença, ou ter-se-ia ele, então, conformado à tragédia de seu tempo?

A impossibilidade de romper a ruptura: maneirismo e minimalismo

Recuperemos uma segunda cena de *Gosto de cereja*, que chamou a atenção de Frédéric Sabouraud (2010). Trata-se de outro corte, não um *raccord* de olhar, mas uma elipse, que parece introduzir um efeito controverso na economia de crenças e frustrações da narrativa. Quase ao meio do filme, um plano nos mostra Badii após ter

³ Rossellini acaba “fazendo do espetáculo o que há de mais profundo, *generalizando-o*. Tudo, de repente, do obsceno ao ínfimo, encontra-se posto ‘sobre o mesmo plano’” (Daney, 1983, p. 21).

sido abandonado pelo segundo homem que abordou, que – assim como o primeiro – recusou-se veementemente a lhe prestar a pretendida ajuda; ali, alguns planos aproximados enfatizam o efeito emocional do momento de fracasso do personagem em obter o que quer. Mas um corte, notará Sabouraud, logo em seguida, resolve o problema, fazendo a passagem direta para uma nova cena em que Badii, em seu carro, conversa com um terceiro homem abordado, cujo tom solícito parece mostrar que o personagem está finalmente próximo de alcançar o objetivo.

O corte cria uma espécie de atalho entre dois momentos opostos, o primeiro em que a busca de Badii parecia sem chance de sucesso, e o segundo em que, milagrosamente, ela entra em vias de realização. Sabouraud comentará que a progressão do tempo – efetuada pela elipse como um salto inesperado – portará um efeito cruel de contradição, pois ao mesmo tempo em que aproxima a resolução do problema narrativo da trama, torna iminente o desfecho anunciado do personagem em direção ao possível suicídio. Como dirá Sabourau (*Ibid.*, p. 64), “nós saltamos diretamente para o momento quando tudo se resolve, salvo a questão essencial: o que ele vai fazer agora?”.

A ironia da elaboração de Sabouraud sintetiza um modo de tramar descrença e narrativa, que se enuncia em *Gosto de cereja*. Se a imagem-tempo operava pela dilatação, tendendo-a ao infinito, do intervalo entre causa e efeito, intenção e execução, imagem e significação, Kiarostami procederá, nesse momento, de maneira inversa, criando um salto em direção à solução da trama, mas de maneira a esvaziar a progressão temporal de qualquer efeito de solução de um impasse subjetivo. Em outras palavras, se, após uma cadeia de ziguezagues e circularidades, a narrativa se realinha sob a ordem da progressão temporal, isso se deverá ao fato de que a consistência do tempo linear já não funciona como um elemento de ligação do homem com o mundo, mas tampouco a sua desconstrução tem qualquer poder de reativação desse vínculo rompido.

Talvez isso explique porque quase toda a filmografia (para cinema) de Kiarostami é estruturada em uma narrativa consistente e linear, sem que isso implique adesão à ordem do cinema “clássico” ou uma volta face às temporalidades tortuosas que predominavam nas vanguardas do cinema moderno. Ao contrário, a nova linearidade parece levar-nos ainda mais longe de qualquer zona de estabilização dos sentidos ou de crença na organicidade do tempo do que aqueles recursos robbe-grilletianos ou resnaisianos de desconstrução e desmontagem. Se a imagem-tempo precisou da interdição da ação, da circularidade que intercepta a conexão entre início e fim, das desnarratividades, da opacidade da imagem para tramar sua síntese e sua reação às formas de ruptura entre homem e mundo, o cinema contemporâneo surgirá



no esgotamento dos efeitos disruptivos desses artifícios audiovisuais.

A elipse notada por Sabouraud indica-nos que cumprir a progressão narrativa já não é algo a ser recusado pela montagem e pela narrativa fílmica – porém, não devido a alguma perspectiva de retorno a uma versão de um tempo orgânico, mas pela descrença de que haja algo de potente a extrair de sua desconstrução. É como se, embora o tempo ainda pudesse ser rompido, retraído, dobrado, dilatado, embaralhado, tais operações houvessem, todavia, sofrido a neutralização daquele princípio ativo que portavam nas décadas anteriores – aquele de aparecer como uma disrupção cognitiva, um choque desmesurado, o prenúncio de uma grande subversão, com que se abria uma via de salvação pelo pensamento interno à imagem.

A suposta falência das inovações nas linguagens cinematográficas dos cinemas novos seria razão de uma epidemia de melancolia que se abateria na crítica cinematográfica dos anos 1980. Alain Bergala, em 1985, afirmava que a única característica em comum aos cineastas de seu tempo “é a consciência de terem chegado após um esgotamento e que lhes é necessário partir daí, mas cada um por si, para tentar atravessar esse momento ‘oco’, um pouco hesitante, da história do cinema” (p. 14). A noção de “maneirismo”⁴, importada das artes plásticas, será convocada ao cinema para a nomeação e a descrição da crise criativa desencadeada pelo, então, “fim do modernismo” – como dirá, ainda Bergala (*Ibid.*, p. 12), o fato de que a “época moderna acaba de terminar, no fim dos anos 70” é o que justifica a “dificuldade de inventar um plano cinematográfico hoje”. Segundo propuseram, de maneira, geral autores como Serge Daney (1991), Olivier Assayas (1985) e Michel Chion (1985), além do próprio Bergala, os novos filmes estariam sendo nutridos pelos mesmos artifícios audiovisuais inventados pelos grandes cinemanovistas (Godard, Resnais, Antonioni, Glauber, Fassbinder), dentro daquele impulso subversivo dotado do poder de reverter a ruptura em um novo regime de pensamento, mas que, agora, circulariam como devoção à técnica e ao repertório, do qual decorre um esvaziamento da imagem por uma nova forma de opacidade que se processa sem impacto, sob a serenidade de um jogo gratuito entre olhar e tela, dado na “generalização da cinefilia *na* matéria mesma do cinema” (ASSAYAS, 1985, p. 34, grifado no original).

Deleuze, ao tentar elaborar um “terceiro tempo do cinema” (após o moderno que marcara a imagem-tempo), em diálogo com texto de Daney, dirá que as imagens já não portam nem a problematização da imagem-movimento (o que há por trás da imagem?), como tampouco a da imagem-tempo (como ver a própria imagem?), mas

⁴ Devemos a Luiz Carlos Oliveira Junior (2010) a recuperação de uma história do maneirismo cinematográfico como uma manifestação fundacional do cinema contemporâneo.

entram em um circuito fechado em que “toda imagem agora desliza sobre outras imagens, pois ‘o fundo de uma imagem é sempre já uma imagem’, o olho vazio, uma lente de contato” (1990, p. 101).

Nesse universo do simulacro pelo qual o cinema se enveredava, já não haveria lugar para a produção de sínteses da “perda do mundo” e, ainda menos, modos de tramar o ressurgimento da crença. O pensamento imanente da imagem – aquele que Deleuze descrevera sob o conceito de “teorema” – transformava-se em um circuito em que o mundo *ainda* falta, porém sem que, como antes, algo seja devolvido sob a forma de um mundo que renasce sob outro estatuto. Entre os mais pessimistas, Chion (1985, p. 28) apontava para um estado de fetichização do cinema que teria elevado as invenções estéticas dos cineastas modernos a totem ao qual toda imagem deveria se reportar, resultando em uma obsessão por convenções formais já estabilizadas e previsíveis, como o plano fixo em lugar dos cortes que decupam a cena (Jim Jarmush), o *travelling* em lugar do simples *zoom* (Brian de Palma) e, em alguns casos, até a nostalgia do “preto e branco” (Lars von Trier, Wim Wenders).

Duas cenas – dois personagens em relação direta com um campo visível – sintetizariam essa perda do ‘forte demais’ que aparecia no centro de constituição da imagem no cinema pós-moderno. A primeira é um tanto precoce, ainda na década de 1960: o final de *Blow up* (Michelangelo Antonioni, 1966), quando Thomas assiste ao jogo de tênis de uma trupe de teatro, como quem aprende a se desapegar da presença carnal do objeto para entrar no jogo dos que o realizam como um gesto de farsa, uma pedagogia do sensível de quem aprende a tocar aquilo que os olhos não veem. Da força desconcertante dos vazios dos seus primeiros filmes, como a desapareição dos personagens de *A Aventura* (1960), Antonioni passaria a encená-la como algo patético, sob uma cena cujo tom de “lição” parece querer arrematar o sentido do filme e sugerir o início de uma redenção do personagem.

A segunda é de *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984), que é citada por Bergala (1985). O personagem Travis vai a caminho da cura de sua ruptura com o mundo e chega à boate onde assistirá ao show erótico de uma mulher por um vidro que permite a ele vê-la sem ser visto. Ali, saberemos que a mulher é sua ex-companheira e mãe de seu filho, que ele tentara matar em um surto de ciúme, de modo que o peso da culpa teria sido a razão da crise pessoal que o levou a fugir da família, da casa, até virar um andarilho emudecido. Bergala afirmará que, se, nesta cena, Wenders precisou criar “um dispositivo complicado de vidro e de telefone para simplesmente filmar um campo-contracampo” (*Ibid.*, p. 11), seria para retornar a um velho recurso do cinema narrativo, porém tentando manter de pé a reivindicação de Jacques Rivette (1950) em um artigo-manifesto que clamava “não somos mais inocentes”, isto é, como quem diz que “já não



acreditamos na simetria do campo-contracampo e, portanto, não mais podemos admitilo sem, antes, criar uma justificativa diegética”⁵.

Essas duas cenas condensavam um duplo movimento que caracteriza o maneirismo – embora *Blow up* seja anterior em quase duas décadas – como um estilo tardio: por um lado, manutenção das convenções e códigos de um período artístico anterior; por outro, esvaziamento dos efeitos estéticos que esses mesmos artifícios provocavam, seja pelo fato de terem perdido o frescor da novidade, seja por alguma transformação na subjetividade coletiva que já não permite colhermos deles os mesmos frutos. Tanto *Blow up* como *Paris, Texas* evocariam personagens em crise com o universo sensível, mediante o que tentariam compor uma poética do vazio, do silêncio, da solidão, porém lançando mão de recursos que, extraídos dos pontos altos da imagem-tempo ou mesmo da imagem-ação, já não portam o efeito de intolerável ou aquele de crise e esgarçamento que Deleuze descrevera (1983, Cap. 12). Talvez seja pela impossibilidade de elaborar a ruptura do homem e do mundo pela materialidade composicional da imagem, pela forma da encenação, pelas articulações da montagem, que o filme de Wenders precisará explicitá-la no nível da trama e da psicologia do personagem solitário, como poucos filmes o fariam. Não será coincidência que as duas cenas citadas funcionarão como ponto de impulso para uma possível redenção dos protagonistas (sugerida com ironia, em *Blow up*, evidenciada, em *Paris, Texas*), como se, face à impotência da imagem em instaurar um pensamento imanente e ativar uma religação com o mundo, restasse aos filmes fazê-lo pela via da narrativa.

Tanto os tempos mortos de Yasujiro Ozu ou do primeiro Antonioni, quanto a velocidade ajustada à progressão do tempo do cinema “clássico” apareceriam, nos anos 1980, como uma perda do critério com o qual se pode fazer do ritmo fílmico um elemento de conexão com o espectador. Era por uma expressão sarcástica dessa melancolia que Daney (1991) escrevia, ainda em 1989, uma crítica em que dizia já não ver grande distinção entre dois filmes que acabavam de ser lançados – um blockbuster de Tim Burton, *Batman* (1989), e um filme de um ‘autor’ egresso da *nouvelle vague* francesa, *I want to go home* (1989), de Alain Resnais. Daney (*Ibid.*, p. 158) dirá que ambos padecem de um mesmo mal, que consiste na “perda do ritmo”⁶ – resultando que o primeiro é

⁵ “[A] ‘Maneira’ como resposta a um sentimento misto de soberania e precariedade face à realidade e à consciência de que o cinema não é mais ‘inocente’” (OLIVEIRA JUNIOR, 2010, p. 73).

⁶ Há uma diferença de ênfase entre as concepções de maneirismo cinematográfico dos críticos citados da *Cahiers* (Bergala, Chion, Assayas) e a de Daney: enquanto os primeiros privilegiam o esgotamento dos recursos do cinema narrativo que apareceriam retorcidos pelo modernismo tardio dos anos 1980, o segundo foca mais diretamente no esgotamento dos artifícios com que o cinema moderno subvertia a organicidade do cinema clássico. Ambas, porém, tem seus calços na impossibilidade de que o cinema contemporâneo opere tanto pela lógica da estabilidade dos ‘clássicos’, quanto pela vontade de ruptura dos modernos.

determinado pela aceleração demasiada que parece buscar filiação a um padrão televisivo, enquanto o segundo opera por uma lentidão que não se justifica senão como tentativa de manter vivo o padrão autoral da década anterior, mas que só pode, em ambos, resultar em melancolia e tédio. Não seria ainda por acaso, provocará Daney (*Ibid.*, p. 156), que os dois filmes sairiam no mesmo ano em que Francis Fukuyama enunciava em artigo o suposto “fim da história”, crise da qual o maneirismo talvez tenha sido a expressão cinematográfica⁷.

Mas a referência ao “fim da história” não é meramente provocativa, pois abre um caminho de leitura do cinema contemporâneo que encontrará, mesmo em Deleuze, justificativas. O que tornava a crise do cinema dos anos 1980 objeto de verdadeira melancolia era o fato de que o cinema moderno já fora fundado em um princípio de subversão, motivo pelo qual qualquer tentativa de rompê-lo ou transpassá-lo seria uma maneira de, mais ao fundo, repeti-lo. Em outras palavras, a nova crise aparecia como a constatação da impossibilidade de *desconstruir a desconstrução*, de operar uma ruptura com um cinema cuja matéria-prima já fora a imagem direta da ruptura do homem com o mundo. Não seria precisamente como uma maneira de enunciar o “fim da história”, embora sob outro aparato conceitual, que Deleuze afirmaria, quase ao fechamento do seu último curso sobre cinema, que ele “não se engaja em procurar nada mais-além da imagem-tempo” pelo simples fato de que “não pode haver nada mais-além do tempo” (Deleuze, 04/06/1985, parte I)⁸? Seu argumento é claro: como está fundada sobre o elemento ontológico mais elementar (o tempo), do qual a duração do plano é a aparição direta, a imagem-tempo, então, estaria blindada de qualquer gesto de transbordamento, de maneira que não restaria ao cinema contemporâneo (pós-1980) outra coisa a fazer, senão continuá-la e multiplicá-la.

Porém, talvez houvesse um outro ponto de esgotamento a ser atravessado, que não diz respeito à ruptura *com* o tempo enquanto fundamento da imagem, mas a um processo de transformação no próprio estatuto do tempo. Se a imagem-tempo fora nutrida pelas inúmeras associações temporais, que se compunham pelas pontas de presente e lençóis de passado, pelas imagens cristais, a partir dos anos 1980 ocorreria uma transformação no modo como o tempo se apresenta no cinema: sob a lentidão que marcará a obra de alguns cineastas dos anos 1980 em diante, como Kiarostami, Angelopoulos, Tsai Ming-liang, Albert Serra, Apichatpong Weerasethakul. O tempo restaria como um fluxo puramente duracional, desprovido das dobraduras e

⁷ “Ora, a perda do ritmo é uma das consequências estéticas ‘do fim da história’”, quando “a anorexia narrativa desemboca sobre o esquecimento do tempo” (DANEY, 1991, p. 157).

⁸ Nas aulas de Deleuze, disponibilizadas no site da Université Paris 8, não foi adotada paginação, mas uma divisão em partes, geralmente 3, às quais sempre faremos menção.

inpossibilidades que já, agora, não provocavam efeito de desmesura no sensível – algo que já encontraríamos, por exemplo, em cineastas como Phillippe Garrel ou em um filme como *Jeanne Dielman, 1080, 23 Quai du Commerce, Bruxelles* (1975) de Chantal Akerman.

As montagens que operavam o “jorrar do tempo”, no cinema moderno, dão lugar a uma versão de um tempo que, ao se confundir com a extensão do plano, escorre “como uma hemorragia interna” (LALANNE, 2002, p. 26) até que o plano feneça como alguém que, seja anunciada ou repentinamente, foi confrontado com o esgotamento de seu tempo de existência. Bergala lembraria como Wenders e Godard se batiam contra uma mudança na relação entre temporalidade e quadro fílmico ao constatarem que “o cinema perdeu esse sentido do enquadramento largamente partilhado pelo passado” (*Op. cit.*, p. 14). Se em Resnais, Welles e Manckievicz o quadro era multi-habitado por diversos estratos temporais, na imagem dos anos 1980, influenciada pelo vídeo e a televisão, o tempo se planifica como que absorvido por uma imagem do presente – como numa transmissão ao vivo. Sob o calço desse tempo estritamente duracional, no qual as inúmeras formas de dobraduras e desconstruções já não têm nada, ou têm muito pouco, a fazer, surgirá, ao longo dos anos 1990 e 2000, uma outra tendência cinematográfica, que seria nomeada ora de *slow cinema*, ora de cinema contemplativo contemporâneo, ora de minimalismo e que terá por características centrais a ênfase na lentidão, nos vazios, nos silêncios, na rarefação narrativa, na economia de recursos de linguagem ou de palavras.

O minimalismo (para escolher uma dentre as designações possíveis) e o maneirismo partiam de um mesmo problema: o esgotamento dos artifícios pelos quais o cinema moderno produzia a imagem da ruptura, a neutralização do “princípio ativo” da imagem-tempo – da qual, entretanto, não se podia passar além por meio uma nova ruptura, seja porque, como apontou Deleuze, não “há nada além do tempo”, seja pela evidência de que tentar “desconstruir a desconstrução” seria incontornavelmente repetitiva. Ambas as tendências cinematográficas, porém, se aproveitariam deste problema inicial para lhe dar encaminhamentos estéticos bastante distintos. O maneirismo deixaria os códigos cinematográficos serem, ao máximo, esvaziados, para que, ociosos e soltos, eles possam ser manipulados ao sabor da veledade criativa dos cineastas e dos públicos cinéfilos. Na impossibilidade de inscrever nos fundamentos da imagem, da encenação e da montagem a ruptura entre corpo e mundo sensível, restaria fazê-lo no nível da trama e da narrativa, que tentaria elaborar grandes metáforas sobre o nosso tempo, como seria o caso de David Cronenberg, de *Videodrome* (1983) a *Crimes do Futuro* (2022).

O minimalismo, porém, assumiria como matéria-prima isso que, mais uma vez,

restou do tempo. Restaria, agora, explorar a partilha da duração entre olhar e imagem, não mais como um tempo que jorra, mas como um tempo que padece: os filmes longuíssimos de Bela Tarr e Lav Diaz, a lentidão que beira o insuportável em Ming-liang, Serra, Jia Zangkhe, Pedro Costa, Wang Bing, as narrativas cortadas por uma dilatação da duração que intercepta o curso da história em Apichatpong, Naomi Kawase, Cristi Puiu, Angelopoulos, Kiarostami. Mas, principalmente, tais cineastas saberiam que não se poderia converter a ruptura do homem e do mundo em uma religação com a vida sem antes colher seus efeitos mais desesperadores, pois tal reversão, se vier, somente poderá acontecer em uma dimensão da experiência estética ainda pouco explorada.

Tornemos, por fim, à cena de Badii, em *Gosto de cereja*, que não encontrará, nos planos ponto de vista nenhum recurso audiovisual capaz de se colocar à altura da sua dor. A paráfrase do “sabor da cereja”, contada pelo taxidermista durante o passeio de carro, evocando a beleza da vida em suas simplicidades como um argumento para convencê-lo a viver – que lembra a alegria silenciosa dos personagens de Ozu, diante dos mais desesperadores dramas da vida – já não surte efeitos decisivos; antes, ela repete um discurso de valorização dos afetos mínimos e do prazer das pequenas coisas que talvez já tenhamos nos cansado de ouvir e que, não somente agora é pouco eficaz em oferecer uma via de religação com o mundo, como é, ele mesmo, um dos pilares da construção do ponto de impasse em que agora nos encontramos. Face ao desespero de Badii, o visível e o audível aparecerão indiferentes aos dramas humanos, mesmo quando experimentados com o olhar atento de quem é capaz de se demorar diante das imagens para extrair delas as suas agitações mais delicadas.

Seria, então, preciso aceitar que já não há o que extrair, nem o tempo consistente dos clássicos, a potência de diferenciação da imagem-movimento, tampouco a jovialidade subversiva dos modernos ou a intensidade do pensamento “teorematizado” da imagem-tempo. Os planos ponto de vista de Badii mostrarão que o visível e o audível se emanciparam do peso de funcionar como uma síntese do mundo ou de estar à altura dos personagens, o que quer dizer que se despediram da tarefa de servir às demandas de amparo provenientes do homem e seus dramas. A crise que fundaria o cinema contemporâneo – de que o maneirismo aparecia como uma primeira sintetização e o minimalismo uma segunda tentativa de enfrentamento – consistia na impossibilidade de que a imagem ganhasse uma espessura trágica que convergisse, nos seus critérios de composição e encenação, para a dimensão humana, para o estado da vida, ou a expressão de uma época.

Por isso, Daney afirmara que o maneirismo nascia da impossibilidade de devolver ao homem uma atenção que a imagem parece ter absorvido inteiramente para si: “[n]ada mais se dirige aos humanos, é à imagem que tudo se dirige. À imagem. A

imagem torna-se um personagem patético, um canastrão” (*apud* MELLIER, 2003, p. 19). Anunciava-se, ali, que a imagem cinematográfica traçava um curso de autodeterminação, a excluir os homens e seus problemas de seu arco de interesses. Arriscando-se num gesto emancipatório, tudo se passava como se os filmes estivessem sob a lei de “um falso funcionalismo, em que as coisas e os personagens (vistos como coisas) não estão ali senão para não servirem a ninguém” (DANEY, 1991, p. 99).

Após a época de ouro do maneirismo, a nova versão mais radicalizada da “perda do mundo” que se tramaria no cinema da lentidão dos anos 1990 em diante representaria a adesão a um niilismo conformado ou haveria alguma instância onde se pode operar a reversão da ruptura em favor de uma religação? A resposta passaria por reconhecer que somente um corpo que já não dirige às imagens uma pressão instrumentalizante poderia refundar sua relação com o meio.

O negativo do homem é a liberdade da imagem

Mediante as hipóteses acerca das condições de emergência do cinema contemporâneo que propusemos na seção anterior, vale perguntarmos-nos se não estaríamos fazendo coro ao refrão de uma melodia já conhecida e que, nas últimas décadas, não cessou de ser cantada por muitos dos que ensaiaram uma interpretação das tendências estéticas ou das formas de subjetividade contemporâneas: esse refrão que, como Alain Badiou elaborou, tentaria definir certo esforço teórico e estético de nosso tempo ao “enunciar que alguma coisa é esquecida, perdida, riscada, ausente”, visto que seria “típico do pensamento contemporâneo examinar o presente não a partir dos seus traços, mas daquilo que lhe falta”, a retornar ao mote de Rimbaud que constataria, com angústia, que “nós não estamos no mundo” (2014, p.15).

Para piorar o cenário, estaríamos agora reivindicando um segundo giro da ruptura, em que aquilo que permitia a síntese da “perda do mundo” na forma de campo cinematográfico – o “forte demais” da imagem-tempo e os artifícios de subversão dos cinemanovistas – entra em vias de desaparecimento. A pergunta que pulsará no centro do cinema minimalista será, então: o que poderia sobrar após o “após do mundo”, quando o negativo destruiu sua própria imagem, talvez a última versão que ainda restava de um real opaco o bastante para figurar em quadro?

Esse é o problema que move a saga Badii, se lembrarmos o que ele solicita dos homens que aborda: que lhe enterrem o corpo morto, caso o suicídio se realize. Se Badii precisa ir além do suicídio e tramar o desaparecimento de seu corpo eliminando a prova de sua morte, se os suicidas já prescindem de um motivo conhecido (*Japão, Bom*

trabalho), é porque não se trata mais, ao cinema, de produzir a imagem da dor ou do desespero, mas de fazê-la nascer como a impossibilidade de estar à altura dos dramas humanos. O ponto de reversão da tristeza contemporânea precisaria ser procurado na outra ponta da relação traçada pelo *raccord*, que não mais o olhar: o das paisagens vistas, das imagens – não seus criadores ou expectadores, mas as imagens mesmas – que ficariam desobrigadas de servir às demandas de amparo do mundo humano, abrindo uma outra via de ligação, algo que diria respeito a uma igualdade ontológica radical, entre homens e coisas e entre o material e o imaterial, cujos delineamentos talvez ainda sejam prematuros para ganharem uma elaboração consistente.

Esta seria uma via de leitura para o problema da relação entre corpo e mundo no filme *Gosto de cereja* e a cena em que Badii parece abandonado por tudo o que o rodeia (e, com algum nível de generalização, para o cinema minimalista ou da lentidão): não se trata de procurar o que salvaria o personagem ou o espectador face à amargura desencadeada pelo desfecho que se encaminha na narrativa e ao esvaziamento progressivo da imagem; mas de se perguntar: qual política ou vitalidade pode surgir desse abandono do corpo pelo campo sensível? Que potência emancipatória habitaria esse novo estado da ruptura entre homem e mundo, seja para o homem que restou desamparado, seja para o “mundo” que se liberou daquilo que o sobredeterminava quando, transformado em campo visual, aparecia condicionado à função de oferecer suporte às expressões subjetivas? É com isso em mente, que poderíamos entender porque – apesar do pessimismo incontroverso – o filme de Kiarostami fará exalar, antes, o efeito de um sopro de vida; ou como o epílogo do filme (que mostra imagens de um vídeo de *making of* com o ator que interpreta Badii fumando e observando a paisagem) não nega o suicídio, mas encaixa-o em um processo mais amplo, em que a morte era condição de uma emancipação, que somente poderia se processar ficcional e esteticamente.

Nesse sentido, a perda do mundo, agora dobrada, aparece como a recusa da imagem em se fundar sob a forma do campo que faz a síntese da ruptura do homem com o mundo. Isto é, trata-se de uma desfuncionalização da imagem enquanto boia de salvação de um corpo que submerge e que, então, precisará de fato afundar até seu ponto extremo, para deixar que o visível e o audível restem como uma matéria emancipada da condição de um objeto condicionado ao acoplamento a um sujeito. Em outras palavras, o cinema contemporâneo nos adverte que será preciso deixar que o mundo se perca, que a ruptura chegue ao extremo de um desespero cognitivo, que o corpo tenda ao desaparecimento no desamparo daqueles que perderam não o cuidado de uma autoridade sobre si, mas sua identidade enquanto autoridade sobre o mundo.

Se há alguma conversão vitalista a pulsar no centro nesse desaparecimento do

mundo, devemos procurá-la nessa outra ponta da balança, cujo movimento, de um lado, ergue o desamparo do homem e, de outro, dá calço à liberdade do sensível. Diferentemente do que propunha Deleuze em *Cinema 2*, seria o caso de inverter a posição do cinema frente ao diagnóstico da ruptura do homem e do mundo: o problema não seria mais como reatá-la, “como crer neste mundo” e para isso filmar a crença como matéria fundamental da criação fílmica, pois sua conversão positiva se daria em outra instância, na forma de uma igualdade do sensível, o chamado à emergência de um modo de relação ainda inexistente. Deleuze talvez tenha realizado uma conversão antecipada do negativo em sua dimensão vitalista, ao dizer que “é preciso que o cinema filme, não o mundo, mas a crença *neste* mundo, nossa única ligação” (1985, p. 223, grifado no original) – o que seria antes um limite do cinema moderno, do que de sua abordagem.

Será preciso, então, colher as consequências da descrença em seus pontos ainda mais incontornáveis, sem antecipar a conciliação, pois isso, como vemos, implicaria a recaptura do sensível enquanto função de uma expressão subjetiva e a simultânea reposição da hierarquia ontológica entre o olhar e a imagem. O restabelecimento da “crença no mundo” pela imagem como síntese do “impensável” somente poderia ter resultado em um tratamento paliativo, que aos ventos dos 1980 em diante veriam soltarem-se suas ataduras.

Referências

A AVENTURA. Direção: Michelangelo Antonioni. Itália: 1960. 145 min. Título original: L'avventura.

AMOR. Direção: Michael Haneke. França: 2012. 126 min. Título original: Amour.

ASSAYAS, Olivier. Robbe-Grillet et le maniérisme. **Cahiers du Cinéma**, n. 370, p. 32-34, 1985.

BADIOU, Alain. Première année. Le nihilisme contemporain. In: BADIOU, Alain. **Images du Temps Présent**. 2001-2004. Paris: Fayard, 2014.

BATMAN. Direção: Tim Burton. EUA: 1989. 126 min.

BERGALA, Alain. D'une certe manière. **Cahiers du Cinéma**, n. 370, p. 11-15, 1985.

BLOW UP. Direção: Michelangelo Antonioni. Reino Unido: 1966. 111 min.

BOM TRABALHO. Direção: Claire Denis. França: 1999. 90 min. Título original: Beau travail.

CHION, Michel. Le cinéma infatué. **Cahiers du Cinéma**, n. 370, p. 28-31, 1985.



CRIMES DO FUTURO. Direção: David Cronenberg. EUA: 2022. 107 min. Título original: Crimes of the future.

DANEY, Serge. Sur 'Salador' (Cinéma et publicité). In: DANEY, Serge. **La Rampe** – Cahier Critique 1970-1982, 17-28. Paris: Cahiers du Cinéma, Gallimard, 1983.

_____. **Devant la Recrudescence des Vols de Sacs à Main**. Lyon: Aléas, 1991.

DELEUZE, Gilles. **La Logique du Sens**. Paris: Minuit, 1969.

_____. **Cinema 1** – L'image-mouvement. Paris: Minuit, 1983.

_____. **Cinéma / Pensée** – Octobre 1984 Juin 1985, aula 69, 13 dez. 1984. Disponível em: http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=370. Acesso em: 08 fev. 2023.

_____. **Cinema 2** – L'image-temps. Paris: Minuit, 1985.

_____. **Cinéma / Pensée** – Octobre 1984 Juin 1985, aula 91, 04 jun. 1985. Disponível em: http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=87. Acesso em: 08 fev. 2023.

_____. **Pourparlers**. 1972-1990. Paris: Minuit, 1990.

ELEFANTE. Direção: Gus van Sant. EUA: 2003. 81 min. Título original: Elephant.

EUROPA '51. Direção: Roberto Rossellini. Itália: 1952. 113 min.

GOSTO DE CEREJA. Direção: Abbas Kiarostami. Irã: 1997. 95 min. Título original: Ta'm e guilass.

I WANT TO GO HOME. Direção: Alain Resnais. França: 1989. 100 min.

JEANNE DIELMAN, 23, QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES Direção: Chantal Akerman. Bélgica: 1975. 201 min.

JAPÃO. Direção: Carlos Reygadas. México: 2002. 130 min. Título original: Japón.

LALANNE, Jean-Marc. C'est quoi ce plan?. **Cahiers du Cinéma**, n. 569, p. 26-27, 2002.

MELLIER, Denis. Degrés de la citation. Maniérisme et référence. In: CAMPAN, Véronique; MENEGALDO, Gilles (Orgs.). **Du Maniérisme au Cinéma**. Poitiers: La Licorne, 2003.

NO QUARTO DA VANDA. Direção: Pedro Costa. Portugal: 2000. 159 min.

O PASSO SUSPENSO DA CEGONHA. Direção: Theo Angelopoulos. Grécia: 1991. 143 min. Título original: To Météoro vima tou pelargou.

OLIVEIRA JUNIOR, Luis Carlos. Do maneirismo ao 'fim da mise en scène'. In: OLIVEIRA JUNIOR, Luis Carlos. **O Cinema de Fluxo e a Mise en Scène**. 2010. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Programa de Pós-



Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. p. 72-101.

PARIS, TEXAS. Direção: Wim Wenders. EUA: 1984. 157 min.

RIVETTE, Jacques. Nous ne sommes plus innocentes. In: Ciné-Club du Quartier Latin. **Bulletin Intérieur du Ciné-Club du Quartier Latin**, 1950. Disponível em: <http://enculture.free.fr/viewtopic.php?t=919&sid=f84f41f0770d891a38a4e3f7a53c9b5d>. Acesso em: 09 fev. 2023.

SABOURAUD, Frédéric. **Abbas Kiarostami**. Le cinéma revisité. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010.

STROMBOLI. Direção: Roberto Rossellini. Itália: 1950. 107 min.

TIO BOONMEE, QUE PODE RECORDAR SUAS VIDAS PASSADAS. Direção: Apichatpong Weerasethakul. Tailândia: 2010. 114 min. Título original: Lung Bunmi Raluek Chat.

UMBERTO D. Direção: Vittorio de Sica. Itália: 1952. 80 min.

VIAGEM À ITÁLIA. Direção: Roberto Rossellini. Itália: 1954. 75 min. Título original: Viaggio in Italia.

VIDEODROME. Direção: David Cronenberg. EUA: 1983. 87 min.

Recebido em: 06/03/2023. Rodada 1: Revisor A 12/04/2023. Revisor B 22/04/2023.

Aprovado em: 08/06/2023.

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa

Resultado parcial de projeto de tese de doutorado desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

Fontes de financiamento

Bolsa do Programa Institucional de Internacionalização da CAPES, o que possibilitou realização de período de pesquisa na Université Paris VIII – Saint Denis.

Bolsa Doutorado Nota 10 da FAPERJ.

Considerações éticas

Não se aplica

Declaração de conflitos de interesse

Não se aplica

Apresentação anterior

Não se aplica