

O instante dos amantes: Cinema, corpo e tempo nas periferias do capitalismo flexível

Erly Vieira Jr.

Nos últimos vinte, vinte e cinco anos, alguns autores publicaram trabalhos que propunham pensar a sociedade ocidental contemporânea a partir de noções bastante diversas entre si (“sociedade em rede”, “sociedade de controle”, “pós-modernidade”, “globalização”, “sociedade de consumo”), mas que possuíam em comum o pressuposto de uma reconfiguração das noções de espaço e tempo baseada nas transformações proporcionadas pelas novas tecnologias da informação e comunicação. Aplicando tais idéias à condição dos meios audiovisuais como construtores de temporalidades narrativas próprias, podemos conceber essas máquinas de produzir imaginário como instâncias que, através de suas linguagens, sejam capazes de traduzir as novas relações temporais deste início do século XXI, com suas compressões de espaço e tempo e conseqüente rompimento de uma noção linear de cronologia outrora hegemônica (em especial, no período que vai da ascensão da modernidade até meados do século XX).

Influenciado por essas noções, existe um pensamento bastante consolidado, dentro da teoria cinematográfica contemporânea, de que alguns filmes, calcados em narrativas fragmentárias, não-lineares, marcadas pela simultaneidade e pela multiplicidade, e por vezes aproximadas a linguagens como as do videoclipe e dos *videogames*, refletiriam a reconfiguração espaço-temporal que estaria presente no cotidiano dos habitantes desta virada/início de século. Essa lista incluiria desde trabalhos independentes a produções realizadas pelos grandes estúdios, da trilogia *Matrix* a *Corra, Lola, corra* e *Amnésia*, dos filmes realizados por diretores celebrizados anteriormente por seus videoclipes, como Spike Jonze e Michel Gondry, aos hipotéticos *flash-forwards* de *Efeito borboleta*.

Estes filmes, contudo, refletiriam apenas a condição encontrada em nações centralmente posicionadas na sociedade de consumo, nas quais a maioria da população pode ser considerada participante ativa do processo de trocas informacionais e econômicas da contemporaneidade (Estados Unidos, Europa, Japão). Eles problematizam experiências espaço-temporais típicas de regiões do planeta que vivenciam intensamente o que Bauman (2001) denomina “modernidade líquida”: um mundo em que os indivíduos, exercendo seu papel de consumidores plenos dentro do processo de globalização, vivem sob uma relação direta com o tempo. Cabe então

indagar sobre como as sociedades situadas na periferia desse eixo, cujos habitantes não vivenciam plenamente tal condição, problematizam, dentro da linguagem audiovisual, as experiências temporais desta virada de século. Como seus corpos traduzem essa condição? Partindo do pressuposto que processos econômicos e socioculturais diversos entre si permitem diferentes reconfigurações de espaço e tempo, o objetivo deste artigo é ampliar a discussão acerca das diversas possibilidades de tradução, no contexto das economias emergentes, das novas relações temporais no cinema, em especial no território corporal. Para isso, recorreremos à análise de filmes de três diretores: o tailandês Apichatpong Weerasethakul, o taiwanês Hou Hsiao-Hsien e, de Hong Kong, Wong Kar-Wai. Antes dessas análises, no entanto, promoveremos uma rápida revisão da idéia de uma compressão-espaço temporal nas sociedades contemporâneas, e seus desdobramentos na linguagem cinematográfica e em suas representações corporais.

Em seu “*Post-scriptum* sobre as sociedades de controle”, Gilles Deleuze aponta uma transição entre uma sociedade disciplinar característica da modernidade e uma sociedade em que o “controle” ao ar livre, permanente e altamente reterritorializável, passaria a ditar a tônica das relações de poder na contemporaneidade. Nessa mudança do *status* individual de *produtor-disciplinado* para *consumidor-controlado* (Sibilia, 2002), noções como “massa” e “indivíduo” seriam substituídas pela de “consumidor”. Numa espécie de passagem do mundo analógico para o digital, os muros das fábricas dariam lugar às tecnologias de conexão permanentes, ligando o funcionário à empresa; em lugar do confinamento disciplinar, o controle operaria pelo “endividamento perpétuo através de trocas flutuantes”, num contexto em que o cartão de crédito, “interconectando o consumidor nos bancos de dados conectados em rede” (*ibidem*:37) e o preenchimento de perfis nos bancos de dados em troca de serviços seriam mais importantes que o próprio documento de identidade.

As reconfigurações de tempo e espaço passam a fazer parte de nossas vidas, uma vez que tomamos contato com diversas relações temporais (múltiplas e simultâneas, inclusive), proporcionadas pelos diferentes graus de inserção das novas tecnologias da informação em nosso cotidiano, como podemos perceber na definição de “tempo contemporâneo”, proposta por Márcio Tavares D’Amaral:

Este novo tempo é volumoso, espesso, denso, rugoso. O tempo contemporâneo é o da eclosão das novas *tecno-logias* que mudam os corpos, que aceleram os ritmos, que criam mundos na ordem do virtual, que embaralham real e virtual, que desrealizam o real, tiram-lhe a consistência que antes era o tapete sob os nossos pés, e com isso puxam o tapete e nos derrubam, a nós, que nos considerávamos *bons sujeitos* (D’Amaral, 2004:16).

Para D’Amaral, a própria aceleração tecnológica faz o futuro liberar-se da causalidade linear e tornar-se o maior valor: “O que verdadeiramente vale ainda não veio, mas já está chegando. O que vale está sempre em anúncio.” (*ibidem*:20). O presente real seria determinado por uma ordem virtual, como a das bolsas de valores, que produzem efeitos de presente a partir de seus prognósticos, suas possibilidades de futuro. O futuro, segundo D’Amaral, estaria se antecipando ao presente, estourando a cronologia e fazendo repensar o estatuto do passado na contemporaneidade, já não mais considerado aquela estrutura “real e causal que determina o presente a se encaminhar para o futuro” (*ibidem*:23), e sim algo que é produzido interminavelmente pelo bloco futuro-presente e que existe virtualmente para legitimar uma determinada estrutura de poder e de relações entre presente e futuro, agenciados pela tecnologia num bloco circular e indecidível.

O físico Luiz Alberto Oliveira reconhece a aceleração como um atributo próprio de nossa época, consistindo numa operação temporal, marcada pela “intensificação de ritmos culturais, individuais e mesmo orgânicos” (Oliveira, 2004:65). Partindo da concepção clássica grega de três divindades para representar o tempo (*Aiôn*, a “eterna presença”, *Cronos*, deus da “consecutividade” das épocas, e *Kairós*, deus das bifurcações, do “momento oportuno”, capaz de decidir o futuro dentre possibilidades múltiplas), Oliveira lança uma curiosa reflexão: “Talvez a nossa época esteja testemunhando o deslocamento do foco da pesquisa sobre a temporalidade, de *Cronos* para *Aiôn* e *Kairós*” (*ibidem*: 66).

A possibilidade de se pensar o mundo contemporâneo a partir de uma libertação do capital em relação ao tempo, facilitada pelas novas tecnologias da informação, é um dos aspectos básicos da “sociedade em rede” concebida por Manuel Castells, que interconecta as noções de “espaço de fluxos” e “tempo intemporal” como reconfigurações das idéias de espaço e tempo. Para Castells, o espaço de fluxos define-se como “a organização das práticas sociais de tempo compartilhado que funcionam por meio de fluxos” (Castells, 2000:501). Estes seriam “as seqüências intencionais, repetitivas e programáveis de intercâmbio e interação entre posições fisicamente desarticuladas, mantidas por atores sociais nas estruturas econômica, política e simbólica da sociedade.” (*ibidem*:501). Tal concepção espacial substitui a idéia de “lugar”, cuja rigidez territorial e identitária soa bastante inadequada ao contexto do Capitalismo Flexível.

Ao articular a base material dos processos, a distribuição espacial da informação e seu gerenciamento pelas elites (a tripla natureza do espaço de fluxos), Castells detecta a existência de um novo sistema temporal ligado ao desenvolvimento das tecnologias de comunicação. O tempo eterno/efêmero da nova cultura, adaptado

à lógica do capitalismo flexível e à dinâmica da sociedade em rede, possibilitaria uma articulação entre sonhos individuais e representações coletivas num panorama mental atemporal. Esse “tempo intemporal”, pertencente ao espaço de fluxo, contrapõe-se à idéia de uma seqüência de eventos socialmente determinada (a cronologia linear da modernidade), tão obsoleta quanto a noção de “lugar” à qual está atrelada: “O espaço modela o tempo em nossa sociedade, assim invertendo uma tendência histórica: fluxos induzem tempo intemporal, lugares estão presos ao tempo” (Castells, 2002: 557).

Nem mais o fluxo linear irreversível capitaneado pela noção de progresso, nem o eterno presente do tempo circular mítico: podemos afirmar aqui a emergência de um universo temporal indiferenciado dependente dos impulsos e das necessidades de seus fruidores e da relação destes com os produtores de bens e informações. Uma cultura do instantâneo, do imediato, da simultaneidade de presentes perenes, em que a própria condição do passado como causa do presente e do futuro começa a ser posta em questão.

Percebe-se na sociedade contemporânea, dentro do que Harvey (1992) denomina “compressão espaço-temporal”, com sua inquietude e volatilidade de comportamento dos consumidores, uma cultura do esquecimento mais que do aprendizado, já que a cada momento surgem diversos novos estímulos e experiências a serem consumidos. Zygmunt Bauman enxerga a sociedade de consumo em que vivemos como uma sociedade desejan-te, que não se satisfaz com o objeto, mas sim com a possibilidade de desejar mais e mais: o consumidor, sempre ávido por novas atrações e enfasiado com as já obtidas, “é uma pessoa em movimento e fadada a se movimentar sempre” (Bauman, 2001:93). Com isso, as identidades culturais são permanentemente reconfiguradas e, por isso mesmo, tornam-se bastante híbridas, cruzando referências locais e transnacionais, exemplificadas no consumo de determinados estilos de vida por jovens de diversos países, porém pertencentes às mesmas tribos. Contudo, Bauman aponta as diferenças entre a globalização numa divisão que ele estabelece entre um “primeiro” e um “segundo” mundo, um vivendo “no tempo”, o outro “no espaço”:

O encolhimento do espaço abole o fluxo do tempo. Os habitantes do Primeiro Mundo vivem num presente perpétuo, passando por uma série de episódios higienicamente isolados do seu passado e também do seu futuro. Essas pessoas estão constantemente ocupadas e sempre ‘sem tempo’, pois cada momento não é extensivo — experiência idêntica a ter o tempo ‘todo tomado’. As pessoas ilhadas no mundo oposto são esmagadas pela carga de uma abundância de tempo redundante e inútil, que não têm como preencher. No tempo delas,

“nada acontece”. Elas não “controlam o tempo — mas também não são controladas por ele” (*ibidem*:96).

Pensadores latino-americanos apontam possibilidades para o estudo da experiência do consumo nos países em desenvolvimento. Martin-Barbero (2003) fala da natureza assimétrica do processo de comunicação, mediatizado pelos contextos onde ele é estabelecido. Com isso, a mediação é vista por ele como possibilidade de se instaurar um fluxo permanente de sentidos, com novas experiências culturais e estéticas, dentro do processo de desterritorializações e realocizações. A cultura popular de massa, para Barbero, seria um espaço de entrecruzamento, de mestiçagem, e ele cita inclusive a telenovela como exemplo desse processo em larga escala. Partindo dessa premissa, acredito ser possível pensarmos não só a telenovela, mas o próprio cinema desses países como espaço de discussão e problematização sobre as experiências espaço-temporais advindas de uma cultura de consumidores que, com seus diferentes graus de acúmulo de recursos, exercem seu *status* de maneiras diversas das existentes do “Primeiro Mundo”.

TEMPO E CORPO NO CINEMA

O surgimento do cinema num momento de “aceleração” da vida cotidiana na virada do século XIX para o XX (o “hiperestímulo” de que nos fala Ben Singer), coincide com a ascensão de uma visão do corpo como detalhável, conhecível, mensurável e, portanto, fragmentário. Tal condição, decorrente de uma série de mudanças paradigmáticas nos campos da medicina, biologia, ética e filosofia, e tão presente na lógica disciplinar dos gestos e posturas dos corpos dóceis foucaultianos, ganha força exatamente com a popularização da fotografia e do cinema, cuja reprodutibilidade em larga escala permitiria ao corpo fragmentado uma intensa presença no imaginário do século XX.

Eliane Robert Moraes, em seu livro *O corpo impossível* (2002), afirma a perda da unidade do corpo como imagem recorrente na modernidade estética, o que podemos constatar não só nas imagens parciais da figura humana nas pinturas surrealistas e cubistas, mas também na nascente decupagem cinematográfica. Dentre as causas dessa reconfiguração do imaginário, poderíamos apontar uma série de fatores, como a falência de modelos totalizantes após a Primeira Guerra Mundial e a relação de impotência do homem frente à ascensão da máquina, além da própria situação de contínua estimulação sensorial e informacional por todos os lados, decorrente das transformações imputadas pelos avanços tecnológicos nas experiências espaço-temporais.

Aproveitando-se dessa propensão à fragmentação, a decupagem cinematográfica consolidou-se como uma possibilidade de se reapresentar e redimensionar as imagens do corpo, adequando-as às lógicas desejantes da diegese e, por que não, do próprio espectador. Ao se promover uma série de recortes espaciais da figura humana, dotando cada tipo de enquadramento de uma significação narrativa própria, abriu-se a possibilidade de se desenvolver uma certa decupagem erótica no cinema, num processo inicialmente executado através de metáforas visuais (como o trem entrando no túnel no beijo final de *Intriga internacional*), para assumir posteriormente sua natureza essencialmente metonímica, mediadora do desejo e da transgressão.

Dentro dessa concepção, o primeiro plano do rosto, bem como os planos-detalhes corporais, passa a assumir um papel primordial por centrar a atenção da platéia num fragmento de realidade que é ampliado no *écran* e dotado de uma potência de adesão, numa comunicação imediata com o espectador. Deleuze considera o primeiro plano como a imagem-afecção por excelência. O quadro, nesse tipo de plano, seria uma superfície de rostificação, em que a individuação do elemento recortado pela moldura da lente configuraria um transbordamento de afetos: “Na verdade, encontramos-nos diante de um rosto intensivo: cada vez que os traços escapam do contorno, põem-se a trabalhar por sua própria conta e formam uma série autônoma que tende para um limite ou transpõe um limiar” (Deleuze, 1985:117).

Além dos recortes espaciais, o corpo passa também por uma série de recortes temporais, operados pela montagem. A princípio definida como a “organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração” (Martin, 1990:132), a montagem é um processo em que os planos são postos em relação, construindo novas cadeias de significação, a partir da organização narrativa e da dosagem temporal a que passam a estar submetidos. Mais que regular a duração do plano, a montagem permite a construção de um tempo diegético do filme, uma combinação de três instâncias interrelacionadas: o tempo do plano, o tempo da seqüência e o tempo interseqüencial. Ao realizar essa tripla conjugação, a montagem possibilita repensar o recorte espacial do enquadramento dentro de uma construção temporal, reinserindo os objetos captados pela câmera (inclusive o corpo) na rede de significações presente na diegese fílmica.

Podemos dizer que a montagem cinematográfica, já nos primeiros anos do século XX, praticava uma espécie de compressão espaço-temporal: a própria definição de Erwin Panofski, ainda que restrita ao contexto da narrativa audiovisual clássica, de que o cinema conduziria a uma “organização temporal do espaço”, reflete bem essa condição. A partir do pós-guerra, contudo, uma certa produção

cinematográfica caracterizar-se-ia mais como uma “arte do tempo” do que uma “arte do movimento” (para utilizar os termos propostos por Marie Claire Ropars-Wuilleumier na década de 1970): aqui, o tempo passa a ser personagem central de uma nova forma de fazer cinema, exigindo uma utilização totalmente nova dos recursos da linguagem audiovisual. É o que Deleuze vai desenvolver em seus dois livros sobre o cinema, publicados na década de 80: por um lado, aproximando o cinema clássico de uma “imagem-movimento”, na qual a montagem assumiria o papel primordial de constituir uma imagem indireta do tempo a partir dos agenciamentos entre os planos; por outro, situando o cinema moderno no terreno da “imagem-tempo”, uma imagem “inseparável do antes e do depois que lhes são próprios” (Deleuze, 1990:52). Sai de cena o par “relação sensorio-motora/ imagem indireta do tempo”, substituído por uma relação não-localizável entre “situação ótica e sonora pura/ imagem-tempo direta” (*ibidem*:55), concretizada pelo uso de recursos como o falso-*raccord*, com seus saltos espaço-temporais, e os sucessivos reenquadramentos do plano-sequência (numa espécie de montagem dentro do próprio plano).

A ascensão das tecnologias digitais nos meios audiovisuais introduz na narrativa cinematográfica a possibilidade da manipulação instantânea da imagem, transformada em arquivos digitais nos quais podem ser adicionadas ou removidas informações sonoras, visuais e textuais. Ela também possibilita a popularização de um tipo de cinema dominado pela narrativa não-linear, que deixa de ser um recurso restrito ao cinema experimental para, em certa medida, instalar-se na produção hegemônica dos grandes estúdios hollywoodianos.

Dancyger (2003) detecta uma certa influência da MTV na montagem cinematográfica, a partir da fragmentação presente na linguagem do videoclipe, um dos produtos prediletos dos jovens consumidores da “sociedade em rede” proposta por Castells. Podemos enumerar algumas escolhas de montagem que ajudam a obliterar tempo e espaço no videoclipe (e, por extensão, nos filmes influenciados por sua estética), optando por sua descontinuidade, como a abundância de *close-ups* e de teleobjetivas ou grandes angulares que retirem o máximo possível do contexto visual, enfatizando o primeiro plano sobre o fundo, além do uso de cores e luzes que distanciem a imagem de um certo realismo, do *jump cut* e um corte excessivamente ritmado dos planos. Phillippe Dubois (2004) aponta a presença, nesse tipo de cinema, de elementos da estética videográfica: a sobreimpressão (e múltiplas camadas), os jogos de janelas e a incrustação (ou *chroma key*), reconfigurando as noções de plano (inclusive em termos de espaço *off*, substituído por uma tendência de imagem totalizante em que a espessura de suas camadas sobrepostas importa mais que a profundidade de campo) e da montagem, substituída por uma “mistura de ima-

gens” (*ibidem*:78), marcada pela simultaneidade, multiplicidade e metamorfose, características também apontadas por Arlindo Machado (1997) como formas expressivas da contemporaneidade.

Essas novas imagens estariam migrando o tempo todo “de um meio para outro, de uma natureza para outra (pictórica, fotoquímica, eletrônica, digital), a ponto de se caracterizarem como imagens migrantes, figuras em trânsito permanente” (*ibidem*:240-241). Essa mobilidade incessante remete-nos ao “primeiro mundo” descrito por Bauman, com sua modernidade líquida irrestritamente estabelecida. De fato, esse cinema influenciado pela “linguagem MTV” e pela utilização de uma certa estética videográfica é, na maioria das vezes, produzido em países nos quais as transformações tecnológicas ocorrem em sua plenitude, graças a um estágio de desenvolvimento econômico que permite a seus habitantes serem consumidores plenos. E nas periferias do Capitalismo Flexível, como o cinema traduz essa experiência espaço-temporal?

Sabemos que as transformações espaço-temporais presentes nos contextos da “sociedade em rede”, “sociedades de controle” e “modernidade líquida”, ocorrem sob diversos graus nas diferentes comunidades (nacionais ou transnacionais), por conta de uma série de fatores socioeconômicos e culturais, de modo que não dá para pensar numa única experiência espaço-temporal vivenciada pelos habitantes de países em desenvolvimento, mas sim em experiências híbridas, situadas em diversos estágios de um processo de transição para um horizonte ideal (e talvez utópico) do exercício pleno do *status* de sociedade de consumo (tal qual verificado no “primeiro mundo” atualmente). As particularidades regionais configuram essas experiências híbridas, nas quais estruturas da “modernidade sólida” (e, em alguns casos, pré-modernas) coexistem com situações de mobilidade constante e interconectividade permanente. Partindo desse hibridismo, gostaria de analisar trechos de alguns filmes realizados em países ditos “emergentes” (Wong Kar-wai, em Hong Kong; Apichatpong Weerasethakul, na Tailândia; e Hou Hsiao Hsien, em Taiwan), de modo a reconhecer algumas dentre as várias reconfigurações espaço-temporais possíveis no cinema deste início de século.

Em *Amor à flor da pele*, Wong Kar-wai, sob um certo tom de memória e nostalgia de uma Hong Kong que já não existe mais, estabelece uma interessante discussão sobre a relação entre tempo, corpo e memória na contemporaneidade. Ao lançar um olhar retrospectivo sobre uma história de amor não-consolidada cerca de quarenta anos atrás, o diretor constrói sua narrativa a partir de uma linguagem afetiva, calcada numa sucessão dos acontecimentos estruturada sob uma progressão de fragmentos, como que rememorados por alguém que houvesse participado deles,

lembranças parciais e bastante subjetivas, influenciando a própria escolha do que é mostrado em cada cena.

Alguns elementos utilizados nesse filme já se configuravam antes como constantes na obra do cineasta, como o desenvolvimento não-linear da narrativa, a repetição de situações sob pequenas variações (na presença de duplos, como as semelhanças entre as duas tramas de *Amores expressos*), o uso da música pop na trilha sonora, numa espécie de *leitmotiv*, conduzindo circularmente o ritmo narrativo (aqui retomado no “Yumeji’s Theme”) e a exploração de elementos visuais (enquadramentos, cor, iluminação, texturas, embaçamentos, névoas e fumaças) que instauram uma forte artificialidade e estetização da imagem, aproximando-se de uma linguagem utilizada pela publicidade e, principalmente, pelo videoclipe.

Mas é a partir deste filme que o cineasta potencializa tais recursos para contar uma estória de amor que nunca se concretiza. Kar-wai nos convida a repensar o espaço e o tempo: o romance dos protagonistas que não avança ecoa nos temas musicais da trilha sonora, que também dão a impressão de algo emperrado (o *leitmotiv* prestes a explodir, embora nunca o faça, no uso repetido das introduções dos temas musicais), que ecoa na sensualidade dos movimentos (de personagens e de câmera) de cenas como a que a protagonista Su Li-Zhen passa pelo beco chuvoso para comprar macarrão.

Essa condição narrativa é reforçada pela concepção espacial da (então nascente) metrópole, representada no filme de forma fragmentada, como numa memória afetiva (tal qual páginas de um diário íntimo) em ambientes internos de dimensões exíguas nos quais se desenrolam as cenas que nos são apresentadas. Apesar de Hong Kong, na década de 1960, estar numa situação de explosão demográfica, sendo comum o aluguel de cada quarto de apartamento para famílias inteiras residirem (daí o mote dos protagonistas se conhecerem ao se instalarem num mesmo andar do prédio), esse sentido de superpovoamento é mais implícito que explícito (Dancyger, 2003), como na confusão de vozes e personagens que aparecem nas cenas iniciais do filme (em especial a da mudança para os quartos). Em termos de ambientes exteriores aos quartos, nos é dado a ver não mais que um beco, um corredor, um pedaço de escritório ou de um restaurante na Hong Kong do filme. Os parceiros dos protagonistas mantêm entre si um caso extraconjugal (cuja descoberta aproxima o “mocinho” e a “mocinha” traídos), mas eles jamais são enquadrados por inteiro, aparecendo apenas em planos-detelhes ou de costas para a câmera (afinal, são elementos supérfluos para a narrativa). Com isso, Kar-wai apresenta um universo em que nada se conclui, em que a comunicação aos poucos perde seu sentido, tal qual a mensagem de soluções gravada por um personagem em outro de seus filmes,

Felizes juntos, incompreendida por outro personagem que escuta o conteúdo da fita, dias depois, na Terra do Fogo, extremo sul do mundo civilizado.

Kar-wai, ao recortar o espaço, constrói uma temporalidade do desejo: fumaça, néon, pote de sopa, movimento dos personagens, em velocidade normal ou em *slow motion*, tudo aponta para um encontro erótico (Dancyger, 2003) que não se concretiza em sua plenitude, que se esvazia: daí sua recusa em apresentar o clímax dos eventos no sentido do cinema clássico, como conclusão natural dos acontecimentos apresentados. Kar-wai constrói um outro tipo de clímax narrativo, pautado pela inconclusão e pelo reconhecimento da incomunicabilidade e da impossibilidade de plenitude do desejo.

Já Hou Hsiao Hsien, em seu *Millenium mambo*, trabalha com uma outra temporalidade (que nos remete ao *aiôn* grego) para contar uma estória ambientada na vida noturna da frenética Taiwan deste início do século. Ao construir uma narrativa bastante fragmentada em torno do cotidiano da protagonista, uma dessas jovens que passam suas noites no universo da cultura *techno* das metrópoles do sudeste asiático, em meio a boates, drogas químicas, muita música eletrônica e algum envolvimento com o submundo, o cineasta apresenta um encadeamento de sucessivos presentes eternos/ efêmeros quase independentes entre si, de modo a dar ao espectador a impressão de jamais poder afirmar com exatidão quanto tempo se passou entre uma cena e outra (minutos, horas, dias), ou mesmo a ordem cronológica desses acontecimentos. Ao fragmentar o espaço e o tempo, transformando a cronologia numa sucessão de vários presentes a se esgotarem, Hou Hsiao Hsien aparentemente faz com que os personagens prescindam do próprio passado para se movimentarem, suas ações fluindo com os acontecimentos, sem uma rígida necessidade de explicar suas causas e motivações.

A seqüência inicial do filme, toda em câmera lenta, é conduzida por uma *voz-off* que situa a trama num pretérito, assumindo tratar-se do conjunto das memórias de uma narradora-protagonista que conta o episódio dez anos depois de seu acontecimento. É como se o passado fosse um arquivo de informações anteriores, um *backup* de fatos ocorridos, à disposição do presente, a memória assumindo uma função equivalente ao disco rígido de um computador. No plano-sequência inicial, vemos a jovem caminhar despreocupadamente de costas para a câmera, fumando, em plano médio, vez por outra virando o rosto de perfil para observar alguma coisa pelos vãos da passarela coberta. Acompanhamos a jovem até ela descer uma escada, momento no qual a câmera detém seu movimento, fixando nosso olhar na personagem, cuja figura vai diminuindo até se dissolver em meio à escuridão ao pé da escada. Conclui-se também a narração em *off*, de modo que a própria cena se assume como mais uma lembrança a findar.

Durante todo o filme, os corpos estão inseridos num contexto de superexcitação sensorial, de modo que Hsien promove uma interessante tradução dos elementos da *techno music* na estrutura do próprio filme: reproduzindo um certo estado de transe, a repetição contínua de situações (e dos próprios temas musicais da trilha sonora), numa espécie de *ostinato* narrativo com ligeiras modificações de elementos (como a variação de timbres sobre uma mesma base promovida pela música eletrônica, em *looping*). A iluminação do apartamento dos protagonistas, que remete às luzes de boates, o uso saturado das cores e de texturas visuais, lembrando em muito a visualidade dos filmes de Wong Kar-wai, também intensificam essa reprodução sinestésica da *e-music*. Hsien ainda acrescenta um elemento novo: o uso do plano-seqüência em enquadramentos muito fechados (*closes* e planos-detalhe), com sutis movimentos que reenquadram os ambientes saturados de luzes e cores pontualmente dispostas, dando a impressão de uma mudança total no tom da cena, bifurcando seu tempo e espaço ao reapresentar uma parcela mínima do ambiente que passa a ocupar toda a tela como se fosse um cenário totalmente novo, inebriando os sentidos e fazendo-nos esquecer aos poucos da imagem anterior de outra parcela deste mesmo espaço físico. Exemplo disso ocorre numa cena em que a atenção do espectador durante o ato sexual (filmado basicamente em *closes*) é distraída pela presença de uma intensa fonte de luz amarela refletida na vidraça.

Depois da seqüência inicial, e de uma cena ambientada numa boate, somos levados ao apartamento da protagonista, inicialmente apresentado através de uma panorâmica fora de foco, que revela uma série de objetos luminosos/coloridos em primeiro plano (na cozinha) à medida que o foco é ajustado. Em segundo plano, visualiza-se, através de um vão de porta, um quarto iluminado com cores quentes (amarelo, alaranjado, vermelho), pontuado por pequenos focos de luz azulada (*displays* de aparelhos eletrônicos e uma pequena luminária). Em determinado momento, a jovem sai desse ambiente e a câmera acompanha seu trajeto pela cozinha em direção ao banheiro. Nesse pequeno movimento, revela-se, através de um vão de porta contíguo ao anterior, um outro cômodo, imerso na luz azul e em alguma penumbra, onde seu namorado escuta música na sua aparelhagem de *disc-jockey*. Percebemos um quase inaudível trecho de música eletrônica em *looping*, como se saísse dos fones de ouvido do rapaz. Ela sai do banheiro, ele a ajuda a se despir, faz-lhe algumas carícias e brinca com seus cabelos enquanto ela acende um cigarro. A jovem não quer sexo nesse momento, e ele, contrariado, afasta-se dela e entra no quarto alaranjado, enquanto a câmera fixa-se na figura da jovem em primeiro plano. A pequena distância focal da lente imediatamente desfoca a figura do rapaz ao fundo, e somente quando a locução em *off* retorna, para relatar o episódio em que o casal se

conheceu, é que sua figura novamente estará em foco (tornando a jovem uma espécie de borrão colorido rente à câmera). Ocorre ainda uma discussão, reenquadrada através de leves flutuações da câmera, modulando o espaço fílmico ao sabor da cena. Contudo, em nenhum momento desta seqüência, que dura cerca de sete minutos, os dois cruzam os olhares, ainda que os corpos se toquem algumas vezes. É como se estivesse cada qual imerso na solidão de um tempo individual, jamais o mesmo vivido pelo seu par.

Eternamente sua, realizado em 2002 pelo tailandês Apichatpong Weerasethakul, propõe o encontro dos amantes como uma espécie de suspensão do regime de temporalidade cronológica, permitindo ao fluxo narrativo desenrolar-se num outro tempo, também aproximado ao *aiôn* grego. O filme acompanha, em seus minutos iniciais, os esforços da protagonista em forjar os sintomas de uma doença para obter, no seu emprego, uma folga durante a tarde que lhe permita passar alguns momentos na floresta com seu namorado, à beira de um regato. Após pouco mais de quarenta minutos, a aparição tardia das cartelas de créditos iniciais do filme convida o espectador a mergulhar numa narrativa que se reinicia exatamente com a instalação de um novo regime temporal, a partir do périplo do casal, em companhia de uma amiga, rumo à mata. A tentativa da protagonista em burlar a temporalidade urbana, capitalista, a que seu cotidiano é submetido, revela-se bem-sucedida, e o espectador pode-se permitir o embarque num tempo deslizante, em que os acontecimentos passam a fluir lentamente, como se obedecessem ao quase invariável ritmo da floresta (que se configura aqui como mais um personagem), seus sons e silêncios. Somos convidados a participar de cada episódio como uma espécie de observador silencioso em tempo quase real (obliterando assim a narrativa clássica, centrada na supressão de supostos tempos mortos em benefício da ação principal), tal qual a amiga que observa, a certa distância, a jovem que toca o namorado, coroando a seqüência de descobertas de afinidades, cumplicidades e intimidades a que Barthes refere-se ao descrever a mecânica do encontro amoroso em seu livro *Fragmentos de um discurso amoroso*. Assim acompanhamos uma série de eventos: o piquenique do casal, as carícias, o sexo, as duas mulheres passando um creme no corpo do rapaz (uma espécie de tratamento de uma doença de pele apresentada no início do filme), até finalmente acompanharmos o lento adormecer dos enamorados, um nos braços dos outros, o que novamente nos remete ao texto de Barthes: “(...) tudo então é suspensão: o tempo, a lei, a proibição: nada cansa, nada se quer: todos os desejos são abolidos, porque parecem definitivamente transbordantes” (2000:28).

Esse transbordamento, essa sensação de um “demais” que é produzido no corpo dos enamorados de modo a extrapolar seus limites, também se faz presente

nos encontros entre o jovem camponês e o soldado na floresta de *Mal dos trópicos* (2004). Mais uma vez, o instante dos amantes busca romper o fluxo dos acontecimentos mundanos. O espectador é convidado, ou melhor, aceita concomitante ao jovem casal o convite de uma desconhecida senhora para explorar um templo subterrâneo nas redondezas e conhecer um túnel cercado de lendas. Este é um momento de pequenas descobertas, de cúmplices confidências, como ilustra a fala do soldado (tradução minha): “As linhas de nossas mãos juntas formam uma barcaça real. Fomos feitos um para o outro”. E quando os dois rapazes precisam se separar, para retornar aos seus afazeres (e o camponês parece desaparecer em meio à escuridão da noite), o filme também é reiniciado, após alguns instantes de tela preta, sob a forma de uma outra estória (inclusive com um outro título), ambientada nessa mesma região, com dois outros personagens interpretados pelos mesmos atores do episódio anterior. Desta vez, acompanhamos a misteriosa recriação da lenda de um feiticeiro cujo fantasma perambula pela floresta sob a forma de um tigre a devorar suas vítimas humanas. O soldado persegue, hipnotizado por esse feiticeiro, embrenhado nos ritmos, sons e silêncios da mata, até o momento em que ocorre o inevitável confronto com o tigre e, por extensão, com seus desejos e o seu próprio destino. As duas estórias poderiam ser interpretadas como duas leituras de um mesmo embate amoroso, uma mais realista, a outra mais simbólica, permitindo-se ao direito de omitir à audiência uma série de explicações e prolegômenos.

Ou não. Afinal, Weerasethakul trabalha com uma série de ambigüidades para enredar o espectador sob regimes temporais diferenciados. Esses dois filmes trabalham muito mais de maneira sensorial que racional, de modo que podem ser melhor apreendidos intuitivamente do que sob uma lógica de começo-meio-fim. O jogo aos poucos revela seus artifícios: *Eternamente sua* dá a impressão de ser uma história que acompanhamos desenrolar-se no tempo presente, mas sua fluidez assume a forma de uma lembrança quando nos são apresentadas as legendas finais, numa espécie de *post-scriptum* no qual são revelados os destinos dos personagens algum tempo depois, e descobrimos que o casal havia se separado, cada qual tendo seguido seu rumo, e o que antes parecia eterno não passava de uma efemeridade. Já *Mal dos trópicos* insere uma segunda estória exatamente no momento em que o espectador também está envolvido com a sucessão de pequenos e fugidios fragmentos cotidianos que o casal dedica para seus encontros. Essa segunda estória prolonga o caráter de fascinação e mistério da primeira, fantasiando e reconfigurando a banalidade dos eventos que constituem sua antecessora, tal qual os enamorados fantasiam os pequenos fatos cotidianos. O soldado dizia, ao juntar as palmas das mãos sua e do amante, lado a lado, que o desenho das linhas formava uma barcaça real, quando

nada mais formavam além de uma frágil canoa, como responde prontamente o camponês, com alguma doce ironia.

Se Kar-wai reconfigura o passado através de uma série de memórias, Weerasethakul apresenta uma lembrança sob a ilusão do tempo presente e Hsien situa a própria época em que o espectador contemporâneo assiste ao filme como o pretérito de um narrador futuro, seus filmes possuem em comum o fato de mesclarem concepções temporais que se aproximam, em maior ou menor escala, do *aiôn* e do *kairós* grego (sem ignorar a hegemônica noção de cronologia, embora tentando burlá-la sempre), explorando novas formas de expressar o desejo dos enamorados de libertar o corpo da própria finitude. Ora bifurcado, ora efêmero, numa sucessão cronológica, ora um instante que parece inesgotável, eis o tempo do desejo traduzido pelo cinema deste início de século.

ERLY VIEIRA JR. é professor do curso de Publicidade da Faculdade Novo Milênio (Vila Velha, ES) e professor substituto do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 15ª. ed, 2000.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- CASTELLS, Manuel. *A era da informação: economia, sociedade e cultura – A Sociedade em Rede*, vol. 1. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- D'AMARAL, Márcio Tavares. Sobre tempo: Considerações intempestivas in: DOCTORS, Marcio (org). *Tempo dos tempos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- DANCYGER, Ken. *Técnicas de edição para cinema e vídeo: História, teoria e prática*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2002.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DUBOIS, Phillippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo, Ed. Loyola, 1992.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e Pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: A decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- OLIVEIRA, Luiz Alberto. *Imagens do tempo* in: DOCTORS, Marcio (org). *Tempo dos tempos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico: Corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.