UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS (UFMG)
FACULDADE DE LETRAS (FALE)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS (POSLIT)

PARA ALÉM DO MOVIMENTO:
Samuel Beckett, Chris Marker e Marcelo Mirisola

Pedro Henrique Trindade Kalil Auad

Belo Horizonte
2010

Pedro Henrique Trindade Kalil Auad

PARA ALÉM DO MOVIMENTO:
Samuel Beckett, Chris Marker e Marcelo Mirisola

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras: Teoria da Literatura.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Linha de Pesquisa: Literatura e Outros Sistemas Semióticos

Orientadora: Prof. Dra. Leda Maria Martins

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

2010

Universidade Federal de Minas Gerais
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários
Caixa Postal 905 – Tel: (31) 3499-5112 – Fax: (31) 3499-5490
Av. Antônio Carlos, 6627 – Belo Horizonte – MG – e-mail: poslit@letras.ufmg.br

Dissertação intitulada *Para Além do Movimento: Samuel Beckett, Chris Marker e Marcelo Mirisola*, de autoria do Mestrando PEDRO HENRIQUE TRINDADE KALIL AUAD, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

_____

Profa. Dra. Leda Maria Martins (UFMG)
Orientadora

_____

Prof. Dr. Ram Avraham Mandil (UFMG)

_____

Prof. Dra. Cíntia Vieira da Silva (UFOP)

_____

Prof. Dr. Julio Cesar Jeha
Coordenador do Programa de Pós-Graduação
em Letras: Estudos Literários
FALE/UFMG

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figuras 1 a 6 – Cena de *United 93* (2006) - Colorido – páginas 37 – 38

Figura 7 – Revista em quadrinhos *El Santo* (1960) – Preto e Branco - página 47

Figura 8 – *Vertigo* de Hitchcock – Colorido - página 52

Figura 9 – *La Jetée* de Chris Marker – Preto e Branco - página 52

Figura 10 – Litográfia de Bram Van Velde – Preto e Branco - página 72

Figuras 11 e 12 – CD-ROM *Immemory* de Crhis Marker – Colorido - página 101-102

Aos amigos. Eles me ensinaram tudo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à professora Leda Maria Martins, por ter me aceitado e por ter me acompanhado por todo esse trabalho. Por ter acreditado no impossível. Por ter, desde muito antes deste trabalho, me despertado uma paixão intelectual que repousava escondida em mim. Devo a ela um eterno agradecimento e uma eterna admiração; e uma carinhosa amizade.

Agradeço aos professores, coordenadores e funcionários do Pós-Lit por proporcionarem todas as condições para uma boa realização deste trabalho. Em destaque, gostaria de agradecer à professora Sabrina Sedlmayer Pinto e à professora Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa por criar em mim um eterno sabor delicioso (mesmo que por tantas vezes amargo) pelas letras.

Agradeço à minha mãe Cristina, minha primeira amiga, por sempre ter acreditado em minhas escolhas, mesmo que parecessem confusas ou erradas, por ter acreditado que às vezes o caminho torto ou o mais difícil acaba por levar para o caminho certo e a felicidade.

Agradeço ao meu pai Cláudio, ao meu irmão Thiago (*in memoriam*) e à minha avó Azely, meus primeiros e eternos amigos que carregarei pela vida. Agradeço também à minha família.

Agradeço aos amigos: Rogério Brittes, por revelar sempre tudo que alguém poderia aprender sobre a amizade; Viviane Maroca, por lembrar que devemos sempre sorrir quando acontece um encontro; Paulo Scarpa, por lembrar que 1004 quilômetros nunca significaram qualquer medida de distância; Luisa Marques, minha Estrela do Norte; Bruno Paes, porque mesmo que o tempo sempre faça tudo mudar, a renovação nos emociona; Ruth Berigo, por ensinar sobre a sinceridade dos sorrisos e das lágrimas; Geovana Consuello, por me ensinar sobre o desejo de estar sempre por perto; Larissa Selhorst, por me indicar que sempre existe um brilho eterno; Davis Diniz, por sua inconfundível dedicação admirável e companheirismo nunca relutante; Fernando Pacheco, uma estrela dançante; Pedro Ribeiro, por todos os caminhos da noite; Luisa Ribeiro, por ter despertado em mim todos os sentimentos; Leonel Afonso, por fazer perceber quão rápido alguém pode se tornar importante; Pedro Coutinho, por ensinar gestos singelos, mas marcantes; Eduardo Jorge, que é sempre bem-vindo; Orlando Scarpa, por todas as gargalhadas; Luiz Flávio, por sempre revelar os caminhos da memória; Tatiana Pequeno, que se não fosse por ela nunca teria adentrado pelos caminhos das letras; José Antônio, pelas músicas e Andrea Regina, pela dança. Agradeço ainda aos vindouros amigos: Patrick Arley, pelos livros e Cláudia Wermelinger, pela ironia e pelo inglês.

Time heals but I'm forever broken.

The Smashing Pumpkins, “Muzzle”

No change, I can't change, I can't change, I can't change,
but I'm here in my mold , I am here with my mold
And I'm a million different people from one day to the next
I can't change my mold, no, no, no, no, no

The Verve, “Bitter Sweet Symphony”

RESUMO

Nesta dissertação estuda-se a aproximação do cinema e da literatura através do estudo de suas construções temporais, tendo como conceito operacional a *imagem-tempo,* conceito criado a partir de estudos sobre o cinema realizados por Gilles Deleuze. Através da análise das obras *A Última Gravação* de Samuel Beckett, *La Jetée* de Chris Marker e *Joana a Contragosto* de Marcelo Mirisola, busca-se estabelecer relações entre diferentes sistemas semióticos. A pesquisa abrange uma delimitação do conceito *imagem-tempo* estabelecendo suas características. A partir da análise das obras estabelecidas para este trabalho é localizada a ocorrência do conceito *imagem-tempo* não somente no cinema, mas também na literatura. Essa pesquisa também aborda a ligação entre os autores aqui estudados com o escritor francês Marcel Proust, demonstrando conexões entre a construção temporal do cinema, do texto dramático e da prosa.

ABSTRACT

This dissertation consists in the study of the approximation between cinema and literature through the study of their time constructions using "time-image" as an operational concept – concept taken from Gilles Deleuze's studies on cinema. Through the analyses of Samuel Beckett's *Krapp's Last Tape*, Chris Marker's *La Jetée* and Marcelo Mirisola's *Joana a Contragosto*, we aim at relating different semiotic systems. The research comprises a delimitation of the "time-image" concept establishing its characteristics. From the analyses of the works mentioned, the occurring of the concept "image-time" is located not only in cinema but also in literature. This research also takes on the connection between the studied authors and the French writer Marcel Proust, demonstrating the links between the temporal construction of cinema, the dramatic text and prose.

SUMÁRIO

Introdução 11

Um conceito: Imagem-Tempo 14

Imagem-Tempo e Texto Dramático 30

Imagem-tempo e Prosa 34

I. Chris Marker e a perdição do tempo 42

II. Samuel Beckett e a desistência diante do tempo 57

III. Marcelo Mirisola e a derrota para o contemporâneo 76

IV. Beckett, Marker, Mirisola: Proust 92

Conclusão 106

Bibliografia 111

Filmografia 118

INTRODUÇÃO

Esta dissertação surgiu com o propósito de investigar a construção temporal de algumas obras, a partir do conceito operacional de Gilles Deleuze: a *imagem-tempo*. Nossa vontade não era apenas analisar *a imagem-tempo* no cinema, o *plano de imanência* de onde Deleuze extrai esse conceito. Queríamos conectar tal conceito ao texto dramático e à prosa. Assim, o propósito dessa investigação é ampliar a abrangência do conceito de Deleuze.

O ponto de partida para essa relação entre cinema e literatura pode ser explicado por Jacques Rancière em sua leitura a respeito da obra de Deleuze sobre cinema: "o cinema não é o nome de uma arte: é o nome do mundo[1]". Se o cinema, para Deleuze, não é simplesmente o nome de uma arte, mas um mundo, este, logicamente, entra em contato com outras expressões artísticas, no nosso caso, a literatura.

Sabíamos de antemão sobre a relação que alguns teóricos haviam estabelecido entre a *imagem-tempo,* o teatro e a prosa. Hans-Thies Lehmann, em seu livro *Teatro Pós-Dramático***,** nos coloca como certas concepções cênicas criam temporalidades semelhantes às observadas por Deleuze a respeito da *imagem-tempo*. César Guimarães, em seu livro *Imagens da Memória: entre o legível e o visível***,** realizou um excepcional trabalho sobre as relações entre a *imagem-tempo* e a prosa, não somente na questão da construção temporal das obras, mas também a respeito de outros signos que Deleuze identifica na *imagem-tempo* e que Guimarães encontrou igualmente na literatura.

Veremos mais detalhadamente a questão do conceito *imagem-tempo* adiante. Mas de antemão, diremos que a forma da narração, as personagens e a temporalidade são pontos essenciais para Deleuze no desenvolvimento deste conceito. E é especificamente a temporalidade, que recebe mais atenção do que as demais questões levantadas por Deleuze, o ponto de aproximação das obras estudadas.

As obras a serem analisadas neste trabalho são: *La Jetée***,** filme de Chris Marker; *A Última Gravação***,** peça de Samuel Beckett; *Joana a Contragosto***,** romance de Marcelo Mirisola. Em todas essas obras, o modo como o homem se relaciona com o tempo se coloca como uma questão crucial; ele é um "monstro de duas cabeças, danação e salvação"[2].

Nos primeiros três capítulos da dissertação, analisaremos essas obras separadamente, dando ênfase à construção da *imagem-tempo*. Veremos como,

[1] RANCIERE. *Film Fables*, p. 109. Orig. "cinema is not a name of an art: it is the name of the world".
[2] BECKETT. *Proust*, p. 9.

tematicamente e formalmente, essas obras contêm elementos que nos remetem à constituição da *imagem-tempo.* No primeiro capítulo, *Chris Marker e a perdição do tempo*, veremos como a obra do cineasta francês utiliza a *imagem-tempo* como meio de desnudar a imagem cinematográfica, entregando ao espectador a "verdade" do cinema. No segundo capítulo, intitulado *Samuel Beckett e a desistência diante do tempo***,** poderemos ver como Beckett constrói sua imagem cênica criando no espectador uma ilusão de simultaneidade do tempo da representação e da ação representada, revelando na *imagem-tempo* uma busca pelo "eu". No capítulo seguinte, *Marcelo Mirisola e a derrota para o contemporâneo*, veremos como a *imagem-tempo* faz com que percebamos o homem perdido diante da contemporaneidade. No último capítulo deste trabalho, *Beckett, Marker, Mirisola: Proust* analisaremos a relação entre as obras de Marker, Beckett e Mirisola, tendo como ponto central a obra de Marcel Proust.

Nesta introdução, antes de adentrarmos na análise específica das obras, poderemos perceber como Deleuze concebe o conceito de *imagem-tempo,* tendo como foco as características mais marcantes que aparecerão nas obras dos artistas que iremos analisar.

Dessa forma, acreditamos contribuir para a Teoria Literária à medida que proporemos ampliar o conceito de *imagem-tempo.* Também esperamos constribuir com novos olhares às obras dos autores aqui estudados: Chris Marker, Marcelo Mirisola e Samuel Beckett.

Um conceito: Imagem-tempo

Na primeira passagem do livro *A História Sem Fim,* de Michael Ende, quando Bastian senta em um sótão empoeirado para ler sobre o mundo de Fantasia, se depara com o seguinte diálogo:

> - Na nossa terra, dizia um personagem, aconteceu uma coisa... inacreditável... Ou melhor, está para acontecer... é difícil de explicar... começou assim: a leste de nossa terra há um lago... ou melhor dizendo, havia... Tudo começou quando, certo dia, o lago desapareceu... pela manhã, não estava mais ali. Compreenderam?
> - Não, quer dizer que secou? Disse um outro.
> - Não. Se assim fosse, haveria ali um lago seco. No lugar onde havia o lago não havia nada... Nada mesmo, compreendem?
> - Não, não havia um buraco... um buraco ainda é alguma coisa. E ali não há nada e isso é que é difícil de explicar.[3]

A cena que se segue é o *nada* se aproximando dos personagens que dialogam na terra de Fantasia. Na adaptação para o cinema, feita por Wolfgang Petersen, o diálogo permanece e a seqüência seguinte também. O que muda é o *nada* representado por uma sombra negra com estrelas ao fundo invadindo o ambiente – o espaço sideral. Não é mais o *nada* que invade a cena, é uma sombra com estrelas que toma conta da tela.

Seria um esforço inimaginável tentar sugerir como Petersen poderia representar o *nada* no cinema. Para um substantivo tão abstrato como o *nada* é difícil imaginar uma representação direta para ele. Não se vê na tela o *nada* - impossível para Petersen representá-lo diretamente - e em seu lugar é colocado uma sombra. O *tempo,* tal como o *nada*, é também um substantivo abstrato para o qual muitas vezes foram criadas maneiras artificiais para representá-lo, tais como: um relógio andando mais devagar, a câmera lenta ou acelerada, badaladas em uma igreja, etc. Todas essas opções para a representação do tempo são criações artificiais, assim como Petersen faz com a adaptação para o cinema da obra de Ende a respeito do *nada*.

Entretanto, diferente da dificuldade de representar o nada *diretamente*, o cinema tem uma forma de sentir e representar o tempo de uma maneira *direta*. É essa a tese central no livro do filósofo francês Gilles Deleuze, *Cinema II: A Imagem-Tempo*. O cinema, ou pelo menos uma parte dele produzida após a Segunda Grande Guerra, mais precisamente,

[3]ENDE. *A História Sem Fim,* p. 19.

do neo-realismo italiano em diante, consegue se desprender das amarras da representação indireta do tempo - que Deleuze tratou em *Cinema I: Imagem-Movimento* - para fazer com que o espectador consiga *sentir* o tempo que emana da tela.

Imagem-tempo e *Imagem-Movimento* são dois conceitos básicos que Deleuze cria em seus estudos sobre o cinema. Antes de tudo, é preciso indagar: *Cinema I* e *Cinema II* são textos de teoria do cinema ou são livros de filosofia, e, nesse caso, qual o estatuto que a arte (neste caso, o cinema) ocuparia no campo da filosofia? A resposta é dada pelo próprio Deleuze: a filosofia é

> Uma prática dos conceitos, e é preciso julgá-la em função das outras práticas com as quais interfere. Uma teoria do cinema não é "sobre" o cinema, mas sobre os conceitos que o cinema suscita, e que eles próprios estão em relação com outros conceitos que correspondem a outras práticas, não tendo a prática dos conceitos em geral privilégio sobre as demais (...) A teoria do cinema não tem por objeto o cinema, mas os conceitos do cinema, que não são menos práticos, efetivos ou existentes que o cinema. (...) Os conceitos do cinema não são dados no cinema. E, no entanto, são conceitos do cinema, não teorias sobre o cinema. Tanto assim que sempre há uma hora, meio-dia ou meia-noite, em que não se deve mais perguntar "o que é o cinema?", mas "o que é a filosofia?". O próprio cinema é uma nova prática das imagens e dos signos, cuja teoria a filosofia deve fazer como prática conceitual.[4]

"O que é a filosofia?" parece ser a pergunta chave para entender como se formam os conceitos sobre cinema nos livros de Deleuze. Deleuze e Guattari respondem, em seu livro *O Que É A Filosofia?,* o que entendem por filosofia, ciência e arte. Tratando-se dos dois franceses, sabemos que seus conceitos não têm definições fechadas – o que fica claro quando tentam definir o que é um conceito (ou o próprio conceito de conceito). De modo geral, tanto a filosofia quanto a ciência e a arte têm como função primordial a ordenação do caos, dando sentido ao mundo[5]. Tentaremos ser breves na delimitação dos três campos analisados pelos filósofos.

---

[4] DELEUZE. *Cinema II: A Imagem-Tempo*, p.331-332.

[5] É útil também observar como Foucault, em *As Palavras e as Coisas*, explica que qualquer experiência ou qualquer classificação exige uma ordem ou algum critério prévio. Em relação à ordem, diz Foucault (2007, p. XVI): "A ordem é ao mesmo tempo aquilo que se oferece nas coisas como sua lei interior, a rede secreta segundo a qual elas se olham de algum modo umas às outras e aquilo que só existe através do crivo de um olhar, de uma atenção, de uma linguagem; e é somente nas casas brancas desse quadriculado que ela se manifesta em profundidade como já presente, esperando em silêncio o momento de ser enunciada".

A filosofia, para Deleuze e Guattari, seria "a arte de formar, de inventar, de fabricar conceitos"[6], ou seja, opera principalmente através dos *conceitos*. O conceito "define-se pela *inseparabilidade de um número finito de componentes heterogêneos percorridos por um ponto em sobrevôo absoluto, à velocidade infinita*."[7]. O conceito da filosofia contaria com o suporte dos personagens conceituais e do plano de imanência: "traçar um corte no caos, instaurando o seu plano de imanência e fazendo circular os conceitos por ele criados, tendo como agentes de enunciação os personagens conceituais"[8].

A ciência, por outro lado, trabalharia com funções (*functivos*). A diferença entre filosofia e ciência poderia ser claramente observada na citação a seguir: "a filosofia não para de extrair, por conceitos, do estado de coisas, um acontecimento consistente, de algum modo um sorriso sem gato, ao passo que a ciência não cessa de atualizar, por funções, o acontecimento num estado de coisas, uma coisa ou um corpo referíveis."[9]. Ou seja, tanto a filosofia quanto a ciência buscariam definições através do caos do mundo, porém, a ciência necessitaria de uma referência existente no mundo. A ciência trabalharia com a referência através de funções, a filosofia trabalharia com a criação de conceitos e não necessariamente com uma realidade exterior existente.

A filosofia se relacionaria, segundo Deleuze & Guatarri, a princípio, muito mais com um mundo "abstrato": o eterno-retorno de Nietzsche, potência em Aristóteles, o absurdo em Camus. A ciência, por outro lado, dependeria necessariamente de uma ligação direta com o real: a matéria de Dalton, a teoria dos jogos desenvolvida por John Nash, por exemplo. Entretanto, não é que a filosofia seria decalcada do mundo, ou que a ciência não teria um pensamento abstrato – podemos dizer que a filosofia dependeria menos de um mundo concreto do que a ciência.

Por outro lado, tanto ciência quanto filosofia deveriam à arte os *afectos* e os *perceptos*. Deleuze deixa claro que tanto o filósofo quanto o cientista fariam a sua ordenação do caos através de afecções e percepções que teriam com o mundo. Afecções e percepções que seriam próprias da arte. O artista, diferente do filósofo e do cientista seria

[6] DELEUZE & GUATTARI, *O Que É A Filosofia?*, p. 10.
[7] DELEUZE & GUATTARI, *O Que É A Filosofia?*, p. 33. (grifos dos autores)
[8] PACHECO. *O Estatuto da Arte em Deleuze e Guattari*, p. 125.
[9] DELEUZE & GUATTARI, *O Que É A Filosofia?*, p. 164.

um "criador de bloco de sensações"[10], ou seja, não trabalharia necessariamente com o mundo, não criaria conceitos ou funções de referência para tentar entender o mundo. O artista criaria a arte e a arte é "um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si"[11].

Para Deleuze e Guattari o campo da filosofia, da ciência e da arte não seriam completamente independentes uns dos outros. Os campos deslizam e se encaixam invadindo uns aos outros. O que não muda é que a filosofia continuaria trabalhando com conceitos, a ciência com funções e a arte com a construção de afetos e percepções. Mas Deleuze e Guattari colocam um ponto importante: "tanto as percepções quanto as afecções especiais da filosofia ou da ciência se ligarão necessariamente aos perceptos e aos afectos da arte"[12].

Pensando como Deleuze trata a filosofia, a arte e a ciência, os livros sobre cinema do filósofo francês são constituídos de dois conceitos centrais: *imagem-tempo* e *imagem-movimento*. Em torno desses conceitos, surgem outros, e outros conceitos são atualizados na leitura de Deleuze: *durée* e *imagem* de Bergson, por exemplo. O processo feito por Deleuze parece complicado: constrói conceitos através de percepções e afecções. Como Deleuze realiza tal operação? Ele responde: "o plano de composição da arte e o plano de imanência da filosofia podem deslizar um no outro, a tal ponto que certas extensões de um sejam ocupadas por entidades do outro"[13].

Lidando com diversos conceitos e também com um material artístico composto por *perceptos* e *afectos*[14], Deleuze potencializa a força de um conceito: "o conceito renasce, porque não é uma função científica, e porque não é uma proposição lógica: ele não pertence a nenhum sistema discursivo, não tem referência. O conceito se mostra, e nada mais faz que se mostrar. Os conceitos são monstros que renascem de seus pedaços"[15]. O conceito não se fecha, ele é um devir constante, que renasce. Por isso a definição *exata* do que é a *imagem-tempo* ou a *imagem-movimento* é uma tarefa praticamente impossível. Entretanto, podemos

[10]PACHECO. *O Estatuto da Arte em Deleuze e Guattari*, p. 125.
[11] DELEUZE & GUATTARI, *O Que É Filosofia?*, p. 213.
[12] DELEUZE & GUATTARI, *O Que É Filosofia?*, p. 172.
[13] DELEUZE & GUATTARI, *O Que É Filosofia?*, p. 89.
[14] Dizem Deleuze e Guattari: "os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles". (DELEUZE & GUTTARI, *O Que É A Filosofia?,* p. 219).
[15] DELEUZE & GUATTARI, *O Que É Filosofia?*, p. 183.

perceber que os conceitos construídos por Deleuze a partir da análise do cinema surgem do *plano de imanência* que é o próprio cinema e da relação entre imagem e movimento[16]. Os personagens conceituais que dão voz a esses conceitos são diversos: os diretores, atores, e personagens dos filmes.

Os conceitos sobre o cinema, na obra de Deleuze, não são uma mera tentativa de recontar uma história do cinema: eles são construídos como uma "tentativa na classificação de signos[17]", sendo estes signos parte das imagens do cinema. Mas o que Deleuze pensa a respeito dos signos, ou melhor dizendo, o que são os signos? "Denominamos regime de signos qualquer formalização de expressão específica, pelo menos quando a expressão for lingüística"[18]. Todo esse pensamento se torna concomitante com a frase categórica de André Bazin, "o cinema é uma linguagem"[19]. Porém, os signos remetem sempre a outros signos – "não remete apenas ao signo em um mesmo círculo, mas de um círculo a um outro ou de uma espiral a uma outra"[20].

É importante pontuar que os signos não estão soltos: eles são "pescados" das imagens. O conceito de imagem que Deleuze utiliza em seus livros é uma atualização do conceito de imagem de Bergson: "por 'imagem' entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa – uma existência situada a meio caminho entre a 'coisa' e a 'representação'"[21]. Logo, um objeto "é uma imagem, mas uma imagem que existe em si"[22].

A imagem em Bergson é aquela que através da lembrança ou da memória "representa o ponto de interseção entre o espírito e a matéria"[23]. A matéria é entendida por Bergson como: "o conjunto das imagens, e de *percepção da matéria* essas mesmas imagens relacionadas à ação possível de uma certa imagem determinada, meu corpo"[24]. Deixando mais claro: através do conceito de imagem de Bergson, que dá à imagem sua

[16] Cf. GUIMARÃES. *Imagens da Memória: entre o legível e o visível*, p. 93.
[17] RANCIERE. *Film Fables*, p. 108. Orig. "Attempt at the classification of signs."
[18] DELEUZE & GUATTARI, *Mil Platôs, Vol. 1,* p. 61.
[19] BAZIN. *Ontologia da Imagem Fotográfica*, p. 128.
[20] DELEUZE & GUATTARI, *Mil Platôs, Vol. 1*, p.63.
[21] BERGSON. *Matéria e Memória*, p. 2.
[22] BERGSON. *Matéria e Memória*, p. 2.
[23] BERGSON. *Matéria e Memória*, p. 5.
[24] BERGSON. *Matéria e Memória*, p. 17. (grifo do autor)

independência, Deleuze percebe que essas imagens reagirão sobre o corpo, criando certas percepções em relação ao mundo.

Vimos acima como Deleuze pensa de maneira geral os dois conceitos chaves de seus livros sobre cinema, ou seja, o que é um conceito e como ele se relaciona com a arte. Vimos também dois conceitos que estão imbricados em toda a obra de Deleuze: imagem e signo. Porém, por mais que a idéia de imagem e a idéia de signo estejam presentes nos dois conceitos básicos (*imagem-tempo* e *imagem-movimento*), esses dois conceitos não se "encaixam". Cabe a nós agora, distingui-los.

Os dois conceitos básicos de Deleuze têm uma relação histórica entre eles (pré ou pós-Segunda Grande Guerra), mas isso não quer dizer que a história do cinema se divide entre essas duas "fases". Não podemos afirmar que a *imagem-tempo* substitua a *imagem-movimento*, como se a ruptura entre uma e outra fosse pontual. Ainda hoje, é muito comum vermos filmes cujas seqüências apresentam mais características da *imagem-movimento* do que da *imagem-tempo*. Podemos, no entanto, afirmar que a passagem de uma à outra se dá, tecnicamente, com a mudança do paradigma da montagem, como em Eisenstein e Bergman, para o paradigma do *plano-sequência*, com Antonioni e De Sica. Ainda, seria possível afirmar que, em certos filmes, apenas em alguns momentos a *imagem-tempo* emerge.

O que o *plano-sequência* tem a ver com a representação direta do tempo? É, inicialmente, através dele que a duração se forma: o prolongamento do tempo dos planos faz com que signos ópticos e sonoros puros pulsem da tela projetada para os olhos do espectador, tornando possível que se *sinta* o tempo. Uma lógica sensório-motora, antes presente na *imagem-movimento*, se desfaz. Anteriormente, os filmes com ênfase na montagem e na ligação entre uma imagem fílmica e outra, criada pela montagem, constituíam claramente um antes e um depois, apresentando certos índices de linearidade e causalidade. A montagem e a ligação da imagem fílmica em um antes e um depois são, pois, os principais responsáveis pela lógica sensório-motora dos filmes, e a montagem em si mesma, um recurso privilegiado em relação à *imagem-movimento*.

Com a *imagem-tempo,* essa lógica linear perde a sua importância. O antes e o depois da imagem não fazem mais o mesmo sentido, sendo todos os personagens do filme

atravessados por camadas temporais. Na *imagem-tempo,* temos um tempo que se emancipa do movimento, diferente da *imagem-movimento*, em que há uma "identidade absoluta entre imagem e movimento"[25]. O tempo emancipado do movimento, na *imagem-tempo*, apresenta uma:

> Simultaneidade virtual mais profunda que qualquer sucessão real, emancipada por sua vez da tirania do presente e com seus diversos planos coexistindo entre si (lençóis, jazidas do passado), permitindo travessias, ligações transversais, ainda que essas ligações soem impossíveis segundo uma lógica dos presentes atuais, sucessivos e encaixados.[26]

Foquemos um instante na *imagem-movimento* para conseguirmos distinguir mais claramente este conceito da *imagem-tempo.* A *imagem-movimento* é emblemática em cineastas como Serguei Eisenstein, D.W. Griffith, Dziga Vertov, Charles Chaplin, Elias Kazan, entre outros, se caracterizando por um conjunto de processos, sendo os principais constituídos pela montagem e sua capacidade de aliar a imagem e o movimento. Estudiosos do cinema como Roman Jackobson, Bela Balázs, e Vsevolod Pudovkin, caracterizam bem essa ênfase criada em torno da montagem cinematográfica[27]. O procedimento do corte no cinema e a sua montagem foram alvos de muitos estudos. Pode-se apontar o russo Lev Kulechov como um dos pioneiros desse tipo de estudo. Ele parte do estudo do cinema norte-americano, principalmente o consagrado Griffith, buscando entender o porquê de seu sucesso, sendo para ele fruto de "sua montagem, enquanto que a característica básica dos europeus é a lentidão com que as imagens se sucedem".[28]

Esse pensamento construído com ênfase em torno da montagem aparece quase como um manual de instrução para a realização do filme. Unem-se as partes de tal e tal modo a fim de atingir o espectador de certa maneira. Para isso, os diretores teriam certas

[25] PELBART. *O Tempo Não-Reconciliado*, p. 4.
[26] PELBART. *O Tempo Não-Reconciliado*, p. 14.
[27] É fácil perceber a ênfase dada à montagem nesses teóricos. Jakobson (*Decadência do Cinema?*, p. 155) diz: "O teórico que nega o cinema como arte percebe o filme apenas como fotografia em movimento, não considera a montagem". Em seus textos, Pudovkin reafirma inúmeras vezes o privilégio dado à montagem em relação às outras técnicas cinematográficas: "o material do diretor de cinema não consiste dos processos reais que acontecem no espaço e no tempo reais, e sim daqueles pedaços de celulóide nos quais estes processos foram registrados" (PUDOVKIN, *Métodos do tratamento do material (montagem estrutural),* p. 67); ou ainda: "a montagem é a propriedade básica do cinema" (PUDOVKIN, *Os métodos do cinema*, p. 57).
[28] XAVIER. *O Discurso Cinematográfico*, p. 46.

regras e técnicas a seguir: unem-se os fragmentos, se constroem as cenas, e, por fim, o filme. A montagem para esses teóricos surge como uma tentativa de acrisolar a imagem e o movimento e de sobrepor a todos os processos da montagem a *montagem paralela* desenvolvida por Griffith. A montagem construída dessa forma pode ser vista no modelo clássico do cinema norte-americano, compreendido por Kulechov em seus estudos: uma montagem que articula intensamente os índices de linearidade e causalidade.

Deleuze vê o tipo de montagem de Griffith como "uma organização, um organismo, uma grande unidade orgânica".[29] Porém, para Deleuze, coube a Einsentein uma primeira crítica a esse procedimento da montagem: "o que Eisenstein critica em Griffith é de ter feito do organismo uma concepção totalmente empírica, sem lei de gênese nem de crescimento; é de ter concebido a unidade de uma maneira demasiado extrínseca"[30]. O foco na montagem em Eisenstein não é descartado, porém, a *montagem paralela* que caracterizaria inicialmente a linguagem do cinema é "substituída" por uma montagem em espiral, ou *montagem de oposição*. Esta ligaria não só a imagem, mas também o próprio processo da montagem ao movimento, dando a esse organismo (a montagem) sua própria dinâmica de crescimento e apontando para a criação ainda mais intensa de certos índices de linearidade e de causalidade. Esse tipo de montagem ajuda a constituir uma imagem que depende apenas da lógica sensório-motora dos espectadores para a apreensão da imagem da narrativa cinematográfica. As concepções de *montagem paralela* e *montagem de oposição,* concebida por Eisenstein, nos ajudam a entender melhor que o tempo na *imagem-movimento* "resulta da montagem, entendida como uma relação de número do movimento variável segundo a natureza intrínseca dos movimentos de um plano"[31].

Deleuze pontua também que, além da intrínseca relação entre imagem e movimento que encontramos na *imagem-movimento,* percebemos o protagonista como agente das ações nas narrativas. É o que acontece em *Luzes da Cidade* de Charles Chaplin. Carlitos percorre a cidade e se enamora de uma vendedora de flores cega. Apesar das coincidências que acontecem, para que Carlitos possa ajudar a vendedora, ele é agente da situação: mesmo quando aparece um rico excêntrico na sua vida, ele é o agente que captura da situação uma

[29] DELEUZE. *Cinema I: Imagem-movimento*, p. 48.
[30] DELEUZE. *Cinema I: Imagem-movimento*, p. 51-52.
[31] PELBART. *O Tempo Não-Reconciliado*, p. 12.

forma para ajudar a florista. Carlitos é ainda aquele que fornece a possibilidade para que a vendedora possa recuperar a visão – e ainda é o responsável por revelar à florista, com um sorriso, a sua identidade de bom feitor.

Focaremos nesses dois pontos básicos da *imagem-movimento*: a ênfase dada à montagem, constituindo assim uma lógica sensório-motora, e o protagonista agente da situação. Na *imagem-tempo* vemos oposições em relação à *imagem-movimento:* a lógica sensório-motora é substituída por uma construção "a vácuo", com personagens passivos diante da situação, que agem como videntes, como veremos a seguir.

O protagonista agente da *imagem-movimento* é substituído na *imagem-tempo* por um protagonista passivo em relação aos acontecimentos. Caso claro é o filme neo-realista italiano *Ladrões de Bicicleta* de Vittorio De Sica. O protagonista sempre sofre as conseqüências do mundo ao seu redor: o caos econômico faz com que ele penhore objetos familiares para aquisição de uma bicicleta que usaria para trabalhar. Por sua vez, essa bicicleta é roubada e a busca por ela, diante da indiferença do mundo em relação ao seu problema, faz com que o protagonista roube outra bicicleta. Resulta daí a vingança da sociedade contra ele: acusado de roubar, transeuntes ameaçam linchar o protagonista – ele sofre com a causa e com a conseqüência dos acontecimentos.

O personagem que está presente nesse novo tipo de imagem é reconhecido como parte da construção de um novo tipo de imagem na narrativa fílmica: a *imagem-tempo*. Como dito acima, o aparecimento da *imagem-tempo* advém da quebra da lógica sensório-motora presente na *imagem-movimento*. Segundo Deleuze, as narrativas modernas "resultam das composições e dos tipos da *imagem-tempo*: até mesmo a 'legitibilidade'. A narração nunca é um dado aparente das imagens, ou o efeito de uma estrutura que as sustenta; é conseqüência das próprias imagens aparentes, das imagens sensíveis quanto tais, como primeiro se definem por si mesmas"[32]. É como acontece nos filmes de Antonioni. Em *La Notte*, por exemplo, são os personagens vagando por espaços imensos que demonstram a crise do casamento de Giovanni e de Lidia abalado por Valentina; não é algo dito no filme, não é demonstrado propriamente, mas sim, sentido - as imagens falam por si. O que é diferente, por exemplo, em *Days of Wine and Roses***,** de Blake Edwards, em que a crise do

[32] DELEUZE. *Cinema II: A Imagem-Tempo*, p. 35.

casamento de Joe e Kirsten é dito e demonstrado no filme, as imagens demonstram, são *denotativas*.

Na *imagem-tempo*, uma imagem deixa de se ligar diretamente a outra imagem -como acontecia na *imagem-movimento* - ligando-se à sua própria imagem virtual. Por sua vez, cada imagem emerge de outra imagem, abrindo-se para a sua própria infinidade. Dessa forma, o que liga uma imagem à outra não é mais a ligação de causalidade. Cria-se uma organização no vácuo, e não mais o arranjo sensório-motor da *imagem-movimento*.

Dessa forma, a construção temporal no vácuo é característica primordial no conceito deleuziano da *imagem-tempo*. Jacques Aumont explica como essa temporalidade é desenvolvida no cinema, sendo este não somente uma

> cronologia na qual deslizamos como em perpétuo presente, mas também um tempo complexo, estratificado, no qual nos movemos em vários planos ao mesmo tempo, presente, passado(s), futuro(s) – Não apenas porque nele fazemos funcionar nossa memória e nossas expectativas, mas também porque, quando insiste na duração dos acontecimentos, o cinema quase consegue nos fazer *perceber* o tempo.[33]

Podemos observar que a delimitação presente-passado-futuro (característica da linearidade ou causalidade), tão cara à *imagem-movimento*, tende a dar lugar a um outro modo de construção, que se caracteriza como *imagem-tempo*. Podemos observar na *imagem-tempo* efeitos que levam o espectador a experimentar flutuação entre diversos extratos do tempo e efeitos que fazem com que as imagens deslizem no *continuum* temporal da imagem fílmica, levando o espectador também a deslizar na apreensão temporal da narrativa. O cinema que se constitui pela *imagem-tempo*, provocando os efeitos descritos acima, faz revelar a duração (a *durée*[34]) das imagens cinematográficas.

[33] AUMONT. *A Imagem*, p. 175.

[34] Com a *imagem-tempo* podemos perceber a duração real, aquela que "é experimentada" (BERGSON. *Memória e Vida*, p. 73). *A durée* é importante para entendermos a *imagem-tempo* porque somente o tempo como duração é o único que percebemos como "tempo verdadeiro" (NUNES. *O Tempo na Narrativa*, p. 58). Ou seja, experimentar o tempo no cinema é conseguirmos sentir e experimentar a duração das imagens, sendo essa a única forma de sentir verdadeiramente o tempo. Dessa forma, como quer Bergson, "o fluxo do tempo torna-se agora a própria realidade, e o que se estuda são as coisas que escoam" (BERGSON. *Matéria e Memória*, p. 42).

O mundo da *imagem-tempo* é diferente daquele da *imagem-movimento*. Como afirma Pelbart[35], o mundo da *imagem-tempo* é um mundo que sofreu um abalo na sua totalidade ou organização, em que as imagens trazem o passado como virtualidade, com ligações temporais não-localizáveis, um passado sempre por vir, tendo o intervalo como espaçamento e o movimento em direção ao transcendental. Nesse novo mundo da *imagem-tempo,* "não há mais uma forma do verdadeiro a disciplinar o tempo: doravante é afirmada a potência do falso"[36]. Assim, "o cinema deixará de ser o cinema do Uno, que por associação de imagens (montagem) usa o Todo do Tempo, para instalar-se no interstício, *entre* as imagens"[37].

A *imagem-tempo*, então, trabalha também, com a potência do falso, com imagens simulacros, imagens virtualizadas. Isso se deve ao fato de que da *imagem-tempo* emergem signos óticos e sonoros puros (*opsignos* e *sonsignos*):

> Em suma, as situações óticas e sonoras puras podem ter dois pólos, objetivo e subjetivo, real e imaginário, físico e mental. Mas elas dão lugar a opsignos e sonsignos, que estão sempre fazendo com que os pólos se comuniquem, e num sentido ou noutro asseguram as passagens e conversões, tendendo para um ponto de indiscernibilidade (e não de confusão). Um tal regime de troca entre o imaginário e o real aparece plenamente nas *Noites Brancas*, de Visconti.[38].

Esses dois pólos que se comunicam, nesse ponto de indiscernibilidade, completam o menor circuito entre objetivo e subjetivo, real e imaginário, físico e mental o qual Deleuze chamou de *imagem-cristal*: uma *imagem-tempo* cristalina. Com a *imagem-cristal*, "o *opsigno* encontra seu verdadeiro elemento genético quando a imagem ótica atual cristaliza com *sua própria* imagem virtual, no pequeno circuito interior"[39]. A *imagem-cristal* tem o tempo se desdobrando "a cada instante em presente e passado"[40], com a coexistência do presente (imagem atual) e seu passado contemporâneo (imagem virtual): "distintos, mas indiscerníveis, assim são o atual e o virtual, que não param de se trocar. Quando a imagem

[35] PELBART. *O Tempo Não-Reconciliado*, p. 14-26.
[36] PELBART. *O Tempo Não-Reconciliado*, p. 20.
[37] PELBART. *O Tempo Não-Reconciliado*, p. 25.
[38]DELEUZE. *Cinema II: A Imagem-Tempo*, p. 18.
[39] DELEUZE. *Cinema II: A Imagem-Tempo*, p. 88.
[40] PELBART. *O Tempo Não-Reconciliado*, p. 22.

virtual se torna atual, então é visível e límpida, como num espelho ou na solidez do cristal terminado"[41].

A imagem virtual que se ligará à imagem atual será, muitas vezes, uma imagem do passado. Porém, não é qualquer processo, em que o passado entra "em cena", que faz com que a imagem se cristalize. Vejamos o que Deleuze diz a respeito da *imagem-lembrança* de Bergson, aquela que é ativada principalmente através do *flash-back*: "a relação da imagem atual com imagens-lembrança aparece no *flash-back*"[42]. É preciso distinguir dois tipos de *flash-back*: o primeiro que "avisa" que se trata de um passado, como se falasse, como exemplifica Deleuze, "atenção! Lembrança"[43]. E um segundo tipo de *flash-back*, que acontece quando "é preciso (...) que alguma coisa justifique ou imponha o *flash-back*, e marque ou autentique a imagem-lembrança"[44].

O *flash-back*, ainda, seguindo Deleuze, funciona como bifurcações no tempo: "dão ao *flash-back* necessidade, e às imagens-lembrança autenticidade"[45]. No momento da memória do presente da narração, em que se evoca o passado, através de *flash-back*, surgem dois elementos: a memória romanesca "tal como aparece na narrativa relatadora"[46] e o presente teatral "tal como aparece nos diálogos relatados"[47].

Porém, analisando os *flash-backs* presentes nos filmes de Carné e Mankiewicz, Deleuze pondera que não é com a imagem-lembrança que acontece a construção de uma imagem ótico-sonora pura, mas sim, com "as confusões de memória e os fracassos do reconhecimento"[48]. Isso acontece porque a imagem se torna imagem-lembrança "somente na medida em que foi procurar uma 'lembrança pura' lá onde esta se encontrava, pura virtualidade contida nas zonas escondidas do passado tal como em si mesma..."[49]. Ou seja, não é somente pelo fato de se criar imagens-lembrança (através de *flash-back,* por exemplo) que o circuito que liga a imagem atual à imagem virtual se completa.

---

[41] DELEUZE. *Cinema II: A Imagem-Tempo*, p. 90.
[42] DELEUZE. *Cinema II: A Imagem-Tempo*, p. 64.
[43] DELEUZE. *Cinema II: A Imagem-Tempo*, p. 64.
[44] DELEUZE. *Cinema II: A Imagem-Tempo*, p. 64.
[45] DELEUZE. *Cinema II: A Imagem-Tempo*, p. 64.
[46] DELEUZE. *Cinema II: A Imagem-Tempo*, p. 68.
[47] DELEUZE. *Cinema II: A Imagem-Tempo*, p. 68.
[48] DELEUZE. *Cinema II: A Imagem-Tempo*, p. 71.
[49] DELEUZE. *Cinema II: A Imagem-Tempo*, p. 70.

Deleuze desliga a *imagem-lembrança* da imagem óptico-sonora e a liga com o sonho e não mais com a lembrança. No sonho "a imagem virtual que se atualiza não se atualiza diretamente, mas em outra imagem, que desempenha o papel de imagem virtual atualizando-se numa terceira, ao infinito (...) não se trata de metáforas, mas um devir que pode, em direito, prosseguir ao infinito"[50].

Sendo assim, do estudo da potencialidade do sonho, Deleuze estuda também a *potência do falso*, caracterizando dois regimes de imagens: um regime orgânico e cinético (*imagem-movimento*) e um regime cristalino e crônico (*imagem-tempo*). O primeiro ponto importante a respeito dos regimes de imagem é o que se relaciona às descrições. No regime orgânico (cinético), existe uma descrição "que supõe a independência de seu objeto"[51]. No regime cristalino (crônico), existe uma descrição que "vale por seu objeto, que o substitui, cria-o e apaga-o a um só tempo"[52].

O segundo ponto importante concerne ao real e ao imaginário. Na descrição orgânica, "o real suposto é reconhecido por sua continuidade (...) é um regime de relações localizáveis, de encadeamentos atuais, conexões legais, causais e lógicas"[53]. Nessa descrição, cabe o imaginário, o sonho, mas sempre por oposição. Na descrição cristalina, o imaginário "aparecerá sob a forma do capricho e da descontinuidade, cada imagem estando desprendida de outra, na qual ela se transforma"[54]. No regime cristalino "o atual está cortado de seus encadeamentos motores, ou o real de suas conexões legais, e o virtual, por sua parte, se exala de suas atualizações, começa a valer por si próprio"[55].

O terceiro ponto se refere à narração. A narração orgânica "consiste no desenvolvimento dos esquemas sensório-motores segundo os quais as personagens reagem às situações, ou então agem de modo a desvendar a situação. É uma narração verídica, no sentido que aspira ao verdadeiro, até mesmo na ficção"[56]. O tempo, no caso, "é objeto de uma representação indireta na medida em que resulta da ação, depende do movimento, é

[50] DELEUZE. *Cinema II: A Imagem-Tempo*, p. 73.
[51] DELEUZE. *Cinema II: A Imagem-Tempo*, p. 155.
[52] DELEUZE. *Cinema II: A Imagem-Tempo*, p. 155.
[53] DELEUZE. *Cinema II: A Imagem-Tempo*, p. 156.
[54] DELEUZE. *Cinema II: A Imagem-Tempo*, p. 156.
[55] DELEUZE. *Cinema II: A Imagem-Tempo*, p. 156.
[56] DELEUZE. *Cinema II: A Imagem-Tempo*, p. 157.

concluído no espaço"[57]. Na narração cristalina, acontece um "desmoronamento dos esquemas sensório-motores (...) as personagens, que se tornavam videntes, já não podem ou querem reagir, pois precisam, muito, conseguir 'enxergar' o que há na situação"[58] – é nessa narração que acontece uma crise na ação. Dessas dúvidas surge esse personagem-narrador que tenta "conseguir 'enxergar' o que há na situação"[59].

Já podemos verificar aspectos que nos ajudam a compreender a *imagem-tempo*. O primeiro diz respeito ao tipo de protagonistas presentes nas narrativas: em oposição à *imagem-movimento*, na *imagem-tempo*, o protagonista não é mais o agente da situação, sendo levado pelas circunstâncias da narrativa. Esse personagem passivo se encaixa perfeitamente na temporalidade da *imagem-tempo*: um tempo em que a lógica sensório-motora não é mais o modo fundamental de reação do espectador diante das imagens. A temporalidade da *imagem-tempo* apresenta uma construção "a vácuo" e, dessa forma, somos levados a experimentar diversos extratos de tempo. Para que aconteça essa ligação "a vácuo" entre as imagens, é necessário que essas imagens exalem signos ópticos e sonoros puros, criando duas imagens, uma atual e uma virtual. Quando essas duas imagens (atual e virtual) se ligam em um circuito mínimo, somos capazes de observar a *imagem-tempo* mais pura: a *imagem-cristal*. A forma mais evidente para se criar um circuito mínimo, no sentido de formar a *imagem-cristal,* seria aquela em que o passado encontra o presente, com a lembrança. Entretanto, não é tão óbvio esse acontecimento: não é o uso do *flash-back* que forma, automaticamente, a *imagem-cristal*. Assim, Deleuze acredita que a *imagem-cristal* é, antes, formada pelas imagens "como um sonho", e não pelas imagens da lembrança. A lembrança pode, por vezes, ser controlada pelo personagem, enquanto o sonho, ou mesmo a loucura, fogem de seu controle, ele é passivo diante dessas situações. Na *imagem-tempo*, temos um regime de imagem cristalino e crônico. Isso significa que a descrição vale pelo objeto, o imaginário, através do virtual, ganha independência e os personagens tornam-se videntes que tentam "enxergar" o que acontece ao seu redor.

Esperamos ter destacado os aspectos mais importantes que dizem respeito ao conceito de *imagem-tempo,* cujo presente trabalho irá utilizar. Antes de nos adentrarmos na

[57] DELEUZE. *Cinema II: A Imagem-Tempo*, p. 157.
[58] DELEUZE. *Cinema II: A Imagem-Tempo*, p. 157.
[59] DELEUZE. *Cinema II: A Imagem-Tempo*, p. 157.

análise das obras, vamos criar um parêntese para verificar a ligação já construída entre *imagem-tempo* o teatro e a prosa.

Imagem-tempo e Texto Dramático

Estejamos atentos, em primeiro lugar, à distinção entre o texto dramático e sua representação. Para verificar a ocorrência da *imagem-tempo* no teatro, utilizamos neste trabalho, como suporte, não uma representação, mas um texto dramático. Ao fazer essa escolha é importante nos atentarmos aos procedimentos que vamos adotar para a análise da peça escolhida.

No texto dramático, analisaremos em primeiro lugar, a sua estrutura, que contém basicamente, as indicações do personagem e suas falas, e diversas indicações textuais sob forma de rubricas e didascálias: movimentação, cenário, figurino, iluminação, etc. É a partir desse conjunto textual que formamos a imagem da representação. Mas essa representação não ocorre tal como no palco, ela é uma representação virtual, criada na mente do leitor do texto dramático.

A quantidade de indicações textuais em um texto dramático ajuda a construir na cabeça do leitor, com uma maior ou menor riqueza de detalhes, a imagem que o dramaturgo desejaria que fosse levada ao palco. A partir do teatro moderno, e ainda mais no teatro de vanguarda, a riqueza das indicações textuais tende a aumentar devido a certa disputa entre encenadores e dramaturgos pela autoria do espetáculo: "a tensão entre dramaturgos e encenadores, que surge com a emergência do encenador como autor do espetáculo, leva a um aumento das indicações cênicas feitas no texto das rubricas pelo dramaturgo na tentativa de garantir, na realização do espetáculo, a poética cênica por ele imaginada"[60].

Nesta dissertação estudaremos um autor cujas rubricas e didascálias sobressaltam grande parte dos diretores: Samuel Beckett. Estudioso das marcações textuais na obra de Beckett, Luiz Fernando Ramos afirma que a primeira montagem que fazemos da obra de Beckett é uma montagem imaginária, criada na mente do leitor do texto dramático. Isso acontece porque a quantidade e a exatidão de marcações presentes nos textos de Beckett seriam capazes de criar no leitor uma imagem virtual da representação. Ramos afirma que "em Beckett, a rubrica será tão importante na 'leitura' que o espectador venha a fazer do espetáculo, se ali for concretizada, quanto naquela feita por quem a lê como literatura dramática, nas páginas do livro"[61].

[60] FERNANDES. *Vestido de Noiva: um texto escrito no espaço*, p. 27.
[61] RAMOS. *O Parto de Godot. A rubrica como poética da cena*, p. 53.

O exemplo disso é claro e podemos observá-lo no final da peça *A Última Gravação*: "[KRAPP imóvel fitando sua frente. A Fita continua][62]". É importante para a estrutura geral do texto que Krapp permaneça imóvel no final da peça e que a fita continue rodando. Em Beckett, uma indicação como essa, afirma Ramos, "será vital. Mesmo com infinita variedade de modos de executá-la, não cumpri-la é não só trair o autor como alterar completamente o curso da ação dramática"[63].

A partir das indicações textuais presentes no texto dramático beckettiano, somos capazes de produzir, como faz Célia Barrentini[64], análises sobre a importância da imagem que é constituída pela cenografia, pelos objetos e pelos gestos e movimentos dos personagens dentro da representação cênica – o que ela chama de linguagem não-verbal do teatro. Essa linguagem não-verbal do teatro resplandece por toda a obra dramática de Beckett, tanto na encenação como no texto. Em *Esperando Godot***,** o minimalismo do cenário é apresentado (uma estrada, uma árvore com folhas em um ato e outra sem folhas em outro ato), os movimentos dos personagens são bem marcados, o figurino e a maquiagem são denotativos na construção dos *clowns* que esperam por Godot.

Para analisarmos a obra de Beckett e a imagem produzida por ele em *A Última Gravação*, temos que atentar para todas as marcações textuais deixadas pelo autor no texto dramático. Na interseção dessas marcações e indicações, ou seja, na linguagem não-verbal contida no texto com as falas dos personagens, seremos capazes de construir uma imagem cênica "virtual" para podermos analisar e verificar a ocorrência da *imagem-tempo* na obra do autor irlandês.

É importante ressaltar que não é uma novidade tratar da *imagem-tempo* no teatro. Hans-Thies Lehmann, em sua obra *Teatro pós-dramático*, defende que o teatro pós-dramático apresenta características da *imagem-tempo* deleuziana:

---

[62] BECKETT. *Krapp's Last Tape*, p. 223. Orig. "[KRAPP motionless staring before him. The Tape runs on in]"

[63] RAMOS. *O Parto de Godot. A rubrica como poética da cena*, p. 54.

[64] É bastante claro como Barrentini se utiliza das marcações textuais de Beckett para analisar a sua obra: "Inicialmente, ao abrir a cortina de *A Última Gravação*, *diz a rubrica* que ele [Krapp] permanece um momento *imóvel*, o que dá tempo ao espectador de captá-lo, com todos os pormenores – negligente, pouco limpo, condizendo o aspecto físico com o nome que, em inglês, vulgarmente sugere lixo, falta de limpeza. Imobilidade inicial, seguida de uma série de movimentos – é a linguagem visual antecipando a linguagem verbal, até que se entrega então a personagem a um *sui generis* diálogo: fala e ouve sua voz gravada, tempos atrás." (BARRETINI. *Samuel Beckett: escritor plural,* p. 136). (grifo nosso)

> Ao se utilizar a especificidade do teatro como modo de representação para se fazer do tempo como tal – *o tempo como tempo* – objeto da experiência teatral, o tempo do próprio procedimento teatral se torna objeto da elaboração e da reflexão artísticas. Esse tempo é utilizado de modo consciente; sua percepção, intensificada e organizada esteticamente. A presença e a atuação dos atores, a presença e o papel do público, a duração e a ambientações reais do tempo da montagem, o puro fato da reunião como um espaço-tempo comum – todos esses pressupostos do teatro que permaneciam *implícitos* como tais vêm à tona como algo utilizado aqui e agora por todos os presentes, e não como um tempo representado no contexto de um cosmos narrativo fictício.[65]

Dessa forma, podemos notar que a imagem produzida no palco (e também no texto dramático), contém elementos muito próximos do que Deleuze chamaria de *imagem-tempo*. A nossa transposição para a análise entre texto dramático e imagem leva em conta que a obra de Beckett fornece detalhes suficientes nas rubricas e didascálias, possibilitando ao leitor da obra perceber e "visualizar" (ou imaginar) a imagem que o dramaturgo cria.

[65] LEHMANN. *Teatro Pós-Dramático*, p. 306.

Imagem-tempo e narrativa romanesca

Em *Palavra e Imagem*, Sergei Eisenstein se empenha na discussão da relação entre literatura e cinema. O russo acredita que a montagem não é um procedimento próprio do cinema, existindo também na literatura: "Maupassant oferece a cada leitor a mesma estrutura de montagem para a batida de relógios"[66], é um dos exemplos que ele utiliza para demonstrar que a montagem existe de forma semelhante tanto no cinema como em um texto narrativo.

Levando em conta a via de mão dupla que cinema e literatura mantiveram desde o advento do cinema, é impossível estabelecer a partir dali uma relação hierárquica ou dizer quem influenciou ou influencia a quem; este não é o nosso foco. Pode-se perceber a influência que a literatura desenvolveu nos primórdios do cinema, principalmente em relação à estrutura narrativa das obras. Essa estrutura narrativa pode ser observada na grande quantidade de adaptações cinematográficas de obras literárias, antes mesmo do desenvolvimento complexo da linguagem cinematográfica com os processos da montagem realizados por Griffith. *Alice no País das Maravilha**s,*** de Lewis Carroll, adaptado por Cecil M. Hepworth e Percy Stow em 1903; *Ben Hur**,*** de Lew Wallace, adaptado por Sidney Olcott, H. Temple, Harry T. Morey e Frank Oakes Rose; *O Inferno,* de Dante, adaptado por Francesco Bertolini, Adolfo Padovan e Giuseppe de Liguoro em 1911; *Ricardo III* de Shakespeare, adaptado por Frank R. Benson, também de 1911, são alguns dos exemplos.

Porém, Eisenstein demarca uma suposta influência que a literatura iria exercer sobre o cinema: o processo da montagem. O cineasta russo aponta em Charles Dickens e Griffith, "uma série de semelhanças entre os romances do primeiro e os filmes do segundo"[67]. Essa semelhança ocorre mais comumente na estrutura da narrativa romanesca do que na semiótica, estando mais fundada na estrutura que advém da montagem (paralela, ou por atração) do que nos efeitos específicos das imagens[68]. O trecho do início do romance *A Esperança* de André Malraux é um exemplo claro em que a aproximação entre a literatura e o cinema acontece na estrutura da montagem:

---

[66] EISENSTEIN. *O Sentido do Filme*, p. 30.
[67] GUIMARÃES. *Imagens da Memória (entre o legível e o visível)*, p. 120.
[68] É importante ressaltar que Dickens serve de modelo para Griffith porque serve como molde para a montagem que o diretor norte-americano procurava. Na década de 1910, sabemos que já existem romances em que esse tipo de "montagem" não acontece dessa forma. Não se pode afirmar que todo romance fornece ao cinema um modelo de montagem, a não ser em casos bem específicos como a ligação Griffith & Dickens.

Um aparelho chamou:

- Alô, Madri? Quem é você?

- Sindicato dos transportes ferroviários.

- Aqui é Miranda. A estação e a cidade são nossas. *Arriba España!*

- Mas Madri é nossa, *salud!*

Portanto, era melhor não contar com nenhuma ajuda do Norte, exceto de Vallodolid. Restavam as Astúrias.

- Alô, Oviedo? Quem fala?

Ramos se tornara prudente.

- O delegado da estação.

- Aqui é Ramos, secretário do Sindicato. Como vão as coisas?

- O coronel Aranda é fiel ao governo. As coisas não estão nada bem em Valladolid; enviamos três mil mineiros armados para reforçar os nossos.

- Quando?

- Imediatamente.

- *Salud.*

- Segue esse trem pelo telefone – disse Ramos a Manuel. Ele chamou Valladolid:

- Alô, Valladolid? Quem fala?

- Delegado da estação.

- Como vão as coisas?

- Os nossos mantêm as casernas. Esperamos reforços de Oviedo: façam o possível para que cheguem logo. Mas não se inquietem: nós podemos agüentar. E vocês?

Cantavam na frente da estação. Ramos não ouvia nem sua própria voz.

- Como? – perguntava Valladolid.

- Tudo bem. Tudo bem.

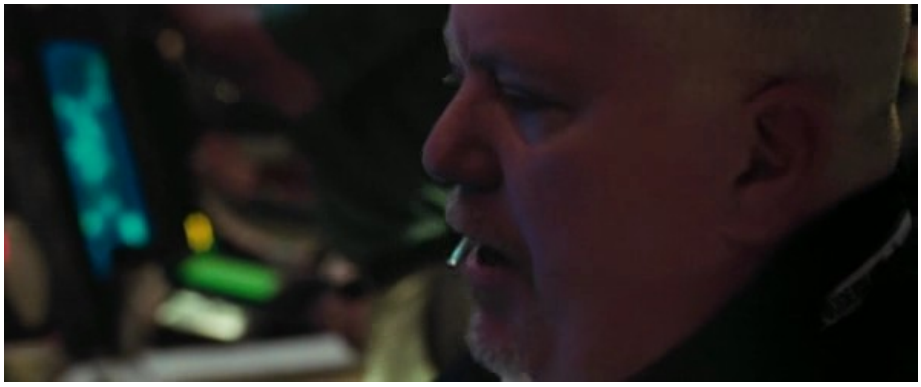
- As tropas rebelaram-se?

- Ainda não.[69]

A esse diálogo se seguem outros semelhantes até a chegada do personagem Ramos a um posto de controle dos Republicanos da Espanha. Vejamos como funciona essa parte da cena: a) foco no telefone tocando, b) Ramos ao telefone com um "anônimo", c) demonstração da condição dos rebelados, d) foco na prudência de Ramos, e) outro diálogo pelo telefone, f) corte, g) diálogo entre Ramos e Manuel, h) diálogo no telefone.

Observemos agora uma cena do filme *United 93***,** de Paul Greengrass, na qual controladores de voo descobrem que aviões foram seqüestrados no dia 11 de Setembro de 2001:

[69] MALRAUX. *A Esperança*, p. 16-17.

a) 

(Firura 1 – Cena de *United 93*) - Am-X, 7281, contate Boston 133.42. Tenha um bom dia.

b)

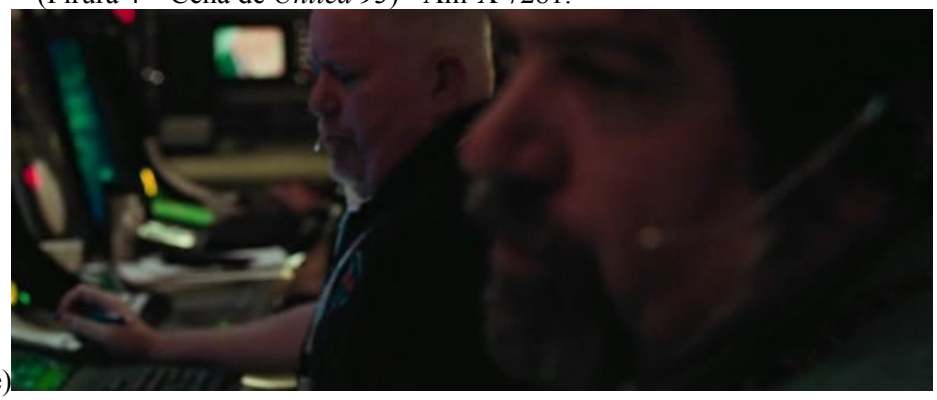
(Firura 2 – Cena de *United 93*) - United 175, vire 20 graus para a sua direita devido a tráfego.

c)

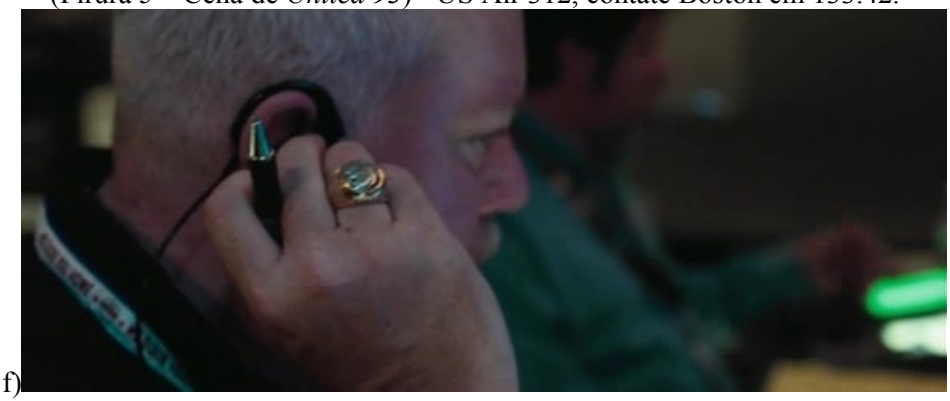
(Firura 3 – Cena de *United 93*) - Enquanto vira, procure tráfego entre as 12 e a 1 hora, a cerca de 15 milhas.

d)

(Firura 4 – Cena de *United 93*) - Am-X 7281.

e) 

(Firura 5 – Cena de *United 93*) - US Air 312, contate Boston em 133.42.

f) 

(Firura 6 – Cena de *United 93*) - (*Voz do Radio*) Fiquem quietos e não vos acontece nada. Vamos regressar ao aeroporto.

- Fala Centro de Boston. Repita, por favor. Hei, John! Chega aqui!

Podemos ver como estruturalmente as duas cenas se parecem: tudo é rápido, e são principalmente os diálogos que indicam o que está acontecendo – com algumas outras informações: “Portanto, era melhor não contar com nenhuma ajuda do Norte, exceto de Vallodolid. Restavam as Astúrias”. No filme, essas informações são passadas pelas imagens dos monitores de acompanhamento de voo.

Em *Métodos do Tratamento do Material***,** de Pudovkin, no trecho intitulado *Montagem Relacional,* alguns métodos de montagem são apresentados: contraste, paralelismo, simbolismo, simultaneidade, *leitmotiv*. Interessa-nos o que ele chama de simultaneidade. A simultaneidade na *Montagem Relacional* consiste em colocar "duas ações, nas quais de uma depende a resolução da outra"[70], com o objetivo de "criar no espectador uma tensão máxima de excitação pela colocação de uma pergunta"[71].

A simultaneidade é usada nos dois exemplos: tanto no livro quanto no filme. No livro, temos as conversas ao telefone, com algumas ações ao redor, e a pergunta: a república sucumbirá? No filme, temos as conversas dos controladores de vôo, com ações ao redor, e a pergunta: o que aconteceu com o avião que partiu de Boston? Esse é um exemplo de como acontece esse paralelismo, entre a montagem do cinema e a montagem no texto literário, pela ótica de Eisenstein.

O problema que se coloca quando Eisenstein lega a Dickens os procedimentos de Griffith, é que, como afirma César Guimarães, "a forma como Griffith definia os procedimentos específicos de seus filmes também foi determinante para a escolha do modelo literário que lhe serviu"[72]. Guimarães afirma que mesmo quando Griffith "copia" modelos da narrativa de Dickens, ele ao mesmo tempo "cria" modelos específicos para o cinema. Não nos interessa aprofundar nesse aspecto em relação à montagem. Interessa-nos observar que na literatura verificamos aspectos semelhantes aos praticados na montagem cinematográfica.

Porém, é justamente a não prioridade dada à montagem que caracterizaria a *imagem-tempo*. Na verdade, é fácil perceber que a escolha de Griffith não abarca a totalidade da produção literária contemporânea ao cineasta. As vanguardas artísticas, naquela época, já desestruturavam o romance, deixando de lado certos aspectos formais da literatura que Griffith buscaria para compor os seus filmes.

Se em Dickens e em outros autores podemos perceber certas afinidades com o que Deleuze chamou de *imagem-movimento*, existe também uma outra gama de autores nos quais encontramos afinidades com a *imagem-tempo.* César Guimarães percebe que certos

[70] PUDOVKIN. *Métodos de Tratamento do Material (Montagem Estrutural)*, p. 65.
[71] PUDOVKIN. *Métodos de Tratamento do Material (Montagem Estrutural)*, p. 65.
[72] GUIMARÃES. *Imagens da Memória (entre o legível e o visível)*, p. 124-125.

elementos da *imagem-tempo* também surgem na literatura, sendo "a tarefa do narrador (...) a de fazer com que a palavra – escrita ou lida – se reencontre com o mundo, religando o olhar ao descritível, o signo à paisagem"[73].

Essa tarefa dispendiosa é percebida em diversos romances. Vejamos, por exemplo, o trecho final de *Malone Morre* de Beckett**:**

> nem com ela nem com seu martelo nem com seu bastão nem com seu bastão nem com seu punho nem com seu bastão nem com nem em pensamento nem em sonho quero dizer nunca ele nunca mais nunca
>
> nem com seu lápis nem com seu bastão nem
>
> nem com luzes luzes quero dizer
>
> nunca coisa alguma
>
> mais nada
>
> nunca mais[74]

Beckett cria magistralmente um romance em que o narrador vai se fundindo com o quarto escuro onde espera morrer, e vai se confundindo também com as histórias que conta enquanto espera o tempo passar. Essa fusão e essa confusão não são narradas no livro. Essa fusão entre narrador e cenário, entre narrador e personagens criados por Beckett acontece na própria estrutura da linguagem. No trecho acima podemos ver como o narrador, prestes a morrer, une o narrado a uma linguagem que também está morrendo, como um narrador passivo diante da situação (a morte), não pode nem mesmo narrar a morte: é a morte e a loucura construídas como tal, na linguagem, não na descrição. E o tempo vai se tornando um tempo da loucura e da divagação onírica, em que não há mais afinidade entre o movimento e a imagem, como ocorria na *imagem-movimento*. Ou como afirma Blanchot, a respeito dos romances de Beckett: "Ali, a fala não fala mais, ela é; nela nada começa, nada se diz, mas ela continua sendo e sempre recomeça"[75].

---

[73] GUIMARÃES. *Imagens da Memória (entre o legível e o visível)*, p. 150.
[74] BECKETT. *Malone Morre*, p. 145.
[75] BLANCHOT. *O Livro por Vir*, p. 317.

Através dessa análise, foi possível demonstrar a possível ligação entre a imagem literária (no texto dramático e na prosa) e a *imagem-tempo*, desta vez, não por uma relação de dependência, mas adotando uma estratégia comparativa partindo do conceito de Deleuze.

I. Chris Marker e a perdição do tempo

"I will love you till I die
And I will love you all the time
So please put your sweet hand in mine
And float in space and drift in time"

Spiritualized, "Ladies & Gentlemen We Are Floating In Space"

Chris Marker é um artista francês que atua em várias áreas e com várias mídias: literatura, fotografia, *CD-ROM*, mas se tornou conhecido por seu trabalho com o cinema. Taxado como documentarista, o trabalho de Chris Marker não se assemelha ao documentário tradicional, isto é, seus documentários não se atêm à demonstração de um fato, ou mesmo, à observação imparcial de um evento. Não se parece em nada com, por exemplo, o clássico *Nanook of the North*, de Robert J. Flaherty – filme em que o diretor mostra como é a vida dos habitantes do Ártico. Chris Marker emergiu no cinema ao se ligar de certa forma ao *cinema vérite* (a "vertente" francesa do cinema direto), que tem como maior expoente Jean Rouch. Em filmes como *Le Joli Mai*, Marker utiliza técnicas do cinema direto e tem como elemento principal do filme a provocação aos moradores de Paris, tentando descobrir como a população da cidade se relaciona com temas como vida, amor, dinheiro, felicidade, trabalho, guerra e paz.

Porém, Marker faz desse documentário um trabalho de antropologia cultural poética. José Carlos Avelar afirma que os documentários do cineasta francês são ensaios, não tendo como objetivo aquilo que caracterizaria os documentários tradicionais. A idéia de fazer um ensaio, tendo como suporte o cinema, ou simplesmente um *filme-ensaio,* surgiu na Alemanha com Rans Richter. A idéia de Richter era de que:

> Diferente do filme documentário, que apresenta fatos e informação, o filme ensaio, (…) produz pensamentos complexos que não são mais necessariamente fundados na *realidade*. O cineasta é, dessa forma, não mais amarrado a regras e parâmetros da prática do documentário tradicional e são dadas rédeas livres para usar a imaginação com todo seu potencial artístico[76]

Richter situa o filme-ensaio entre o documentário e o filme experimental, definindo assim a "novidade" e a originalidade desse novo estilo de filme.

Marker segue o legado das idéias de Richter, visto que participou do grupo *Groupe de Trent*, em que Ritcher teve importância crucial e o termo *essai cinémathographique* era bastante discutido. Marker chegou a ser chamado na França de "1:33 Montaigne". Neste

[76] ALTER. *Chris* Marker, p. 17. Orig. "Unlike the documentary film, that presents facts and information, the essay film, (...) produces complex thoughts that are not always necessary grounded in *reality*. The filmmaker is thus no longer bound to the rules and parameters of traditional documentary practice and is given free rein to use his or her imagination with all of its artistic potentiality"

país, a idéia de ensaio é fortemente ligada ao nome de Montaigne. O pensador francês do século XVI entendia por ensaio a seleção de uma idéia para saber como o eu e a sociedade se relacionam com essa idéia – sendo a frase *que-sais-je* (o que eu sei?) o mote revelador de que toda investigação sobre a sociedade é também uma investigação sobre como o eu se relaciona com essa sociedade. O *filme-ensaio* partiria de tal idéia.

Alter afirma que o *filme-ensaio* combina:

> Autobiografia, biografia, história, comentário social, e formas de exegese crítica, filmes ensaio, também, adotam vários esquemas formais. Por conseguinte, é incomum encontrar tensões internas interiores em filmes-ensaio porque sua própria natureza como um filme é arrastada em direções diferentes por seus elementos constitutivos[77].

O filme ***Sans Soleil*** de Marker é bastante significativo nesse sentido. Utilizando-se de imagens realizadas na Guiné-Bissau, Japão, Islândia e Estados Unidos, Marker realiza um ensaio sobre a relação do eu e da sociedade com o tempo. Marker escreve com imagens e entende que o cinema, de um modo geral, funciona "como gerador de imagens que estimulam o imaginário do espectador a agir com o olhar o que vê no dia-a-dia. Para formar imagens novas"[78]. Nesse sentido, não se fala de uma verdade – o *vérite* – mas de um cinema em que a "verdade, objetividade, realidade, são apenas os produtos de uma transformação temporal e espacial. Portanto, sujeito à subjetividade" [79].

Dessa forma, o que Marker pretende com seus filmes-ensaio é a realização de certa visão de mundo, um ensaio escrito na tela a partir dos recursos audiovisuais do cinema, colocando cada imagem como signos que vão sendo decodificados com a união de outros signos.

Chris Marker também criou para o cinema obras de ficção e ***La Jetée*** é uma dessas raras produções. Apesar de ser uma ficção, o filme funciona como um veículo para entendermos o tempo no cinema e a relação do homem com o tempo. O conceito de

[77]ALTER. *Chris* Marker, p. 20. Orig. "autobiography, biography, history, social commentary, and forms of critical exegis, essay films, too, adopt various formal schemes. Hence, it is both uncommon to encounter internal tensions within and essay film because by its very nature such a film is pulled in different directions by its constitutive elements."
[78] AVELAR. *Imagem e Som. Imagem e Acção. Imaginação*, p. 27.
[79] GRÉLIER. *O Bestiário de Chris Marker*, p. 11.

Deleuze de *imagem-tempo* é bastante enriquecedor a propósito de tais aspectos na obra de Marker, como poderemos observar.

O filme, quase todo feito com fotografias, conta a história de um homem marcado por uma imagem da infância, às vésperas da Terceira Guerra Mundial. Em Paris, no aeroporto de Orly, ele vê um rosto de uma mulher e essa imagem o persegue por toda a vida. Quando acontece a destruição de Paris, os sobreviventes se refugiam no subsolo da cidade e tentam fazer uma experiência de viagem no tempo para ir ao futuro e descobrir como fariam para sobreviver. O protagonista do filme – que não tem nome – é então a última esperança, já que é marcado por essa imagem da infância. A experiência dá certo e ele se encontra no passado com a mulher cuja imagem é fixa em sua memória: é como se vivessem de novo algo que nunca tinham vivido juntos. Quando o personagem consegue viajar no tempo sem maiores problemas, são implantados os únicos três segundos de movimento no filme: a mulher deitada na cama pisca os olhos.

Com o sucesso da experiência, ele é enviado para o futuro e, com os habitantes do futuro, descobre o que fazer para salvar a espécie humana. Ao voltar para o subsolo de Paris, descobre que os cientistas pretendem matá-lo. Então, ele recebe a visita dos homens do futuro, que o chamam para viver com eles, mas ele pede para voltar para o passado. Sua chegada se dá no aeroporto de Orly onde ele vê a mulher da imagem de sua infância. O protagonista corre em sua direção, mas um homem do subsolo vai ao seu encontro para matá-lo. "Não existe escapatória do tempo e a imagem que perseguiu desde sua infância é a imagem da sua própria morte".[80]

Durante todo o filme somos alertados pelo narrador sobre a possibilidade do protagonista estar vivendo tudo como um sonho ou como uma ilusão. Quando o homem, ainda criança, vê o rosto da mulher na plataforma do aeroporto de Orly, o narrador nos informa: "teria a visto realmente? Ou teria inventado esse terno momento para se proteger do medo que se avizinhava?"[81]. Quando a relação entre os dois é estabelecida, ouvimos

[80] LUPTON. *Chris Marker,* p. 89. Orig. "There is no escape from Time, and that the image that had haunted him since childhood was that of the moment of his own death."
[81] LA JETÉE.

sobre como o protagonista se sentia a respeito desses encontros: "Quanto a ele, nunca sabe se se aproxima dela, se é conduzido, se o inventou, ou se só está a sonhar"[82].

Essa estranheza dos acontecimentos que o protagonista sente também é sentida pelos espectadores do filme. O filme é todo construído por fotografias, a não ser no único momento supracitado. O som exerce uma importante função no filme, causando estranhamento. A narração em *off* já pressupõe um movimento que as imagens não possuem. Mas o estranhamento é maior quando vemos imagens paralisadas e ouvimos o som que pressupõe esse movimento: vemos a foto de um sino, o sino está parado, mas ouvimos o som das badalas. Vemos pássaros voando na tela, os pássaros estão parados, mas ouvimos o som da revoada do bando. Não vemos o movimento da imagem, mas ouvimos o movimento do som.

Esse estranhamento se torna ainda maior quando vemos escrito nos créditos, logo no início do filme: "un photo-roman de Chris Marker"[83]. Como acontece com o protagonista quando se questiona sobre a veracidade do que vê ou acontece, somos forçados a nos perguntar: *La Jetée* é um filme ou estamos vendo uma foto-novela projetada na tela de cinema?

Os *photo-romans* são, em sua fórmula mais popular, uma derivação do cinema: são revistas com fotos e narração dos acontecimentos, uma espécie de história em quadrinhos com fotografias. No cinema, Marker substitui quase todos os caracteres presentes nos quadrinhos por uma narração onisciente que perpassa todo o filme. Essa indicação inicial (um *photo-roman* e não "*un film*") é ainda identificada na camiseta que o personagem principal usa: uma camiseta com o personagem El Santo.

El Santo foi o lutador de luta-livre mais popular do México. Com o sucesso que atingiu no ringue, El Santo ganhou em 1952 sua primeira revista. Os *photo-romans* de El Santo misturavam desenho e fotografias, como podemos ver abaixo:

[82]LA JETÉE.
[83] LA JETÉE.

(Figura 7 - Revista em quadrinhos *El Santo)*

Entretanto, o *photo-roman* pressupunha o suporte físico do papel. O que Marker faz, ao declarar seu filme um *photo-roman,* é aproximá-lo dos quadrinhos, mas não transformando o filme em livro[84]. Na obra de Marker não temos diálogos, o problema da substituição dos balões de falas por falas sonoras são dispensáveis, mas a substituição da narração escrita por uma falada já pressupõe uma diferença de decodificação no leitor/espectador. Outra diferença substancial diz respeito ao som. Nos quadrinhos não temos som, no máximo

[84] Um dos maiores desafios que encontra a adaptação cinematográfica de obras é, justamente, os quadrinhos. O desafio parece maior porque quadrinhos trabalham com um meio narrativo muito próximo do cinema: a imagem. Porém, entre o cinema e os quadrinhos ainda temos o movimento e o som. Em 2005, o filme *Sin City***,** de Robert Rodriguez, foi saudado como a perfeita sintonia entre cinema e quadrinhos. Rodriguez fez o filme quadro a quadro como o quadrinho de Frank Miller. Mas a distância ainda permanece: Rodriguez atribui àquelas imagens dos quadrinhos movimento e som, substituí os balões das falas dos personagens, por falas reais. Com isso, o quadrinho continua sendo o quadrinho e o cinema, o cinema.

lemos onomatopéias. Em *La Jetée* temos o som. Por mais que as imagens estejam paradas, o som continua: narração, trilha-sonora, sons que se identificam com as imagens (como quando aparecem sinos parados, mas o som de baladas é escutado). O que aproxima o filme de Marker do *photo-roman* são somente as imagens estáticas e ambos se utilizam como suporte principal a fotografia. A estranheza que sentimos ao ver o filme parece muito mais relativa ao uso da fotografia no cinema do que à estrutura do filme de Marker e à estrutura do *photo-roman*.

Sabe-se que o cinema, ao menos nos seus primórdios[85], é formado por fotografias em movimento. As imagens na película, registradas uma a uma, quando projetadas numa tela em uma velocidade de vinte e quatro quadros por segundo, criam a sensação ou a ilusão de movimento. O "realismo", antes denotado à fotografia, é transferido ao cinema por seu poder de recriação do desenvolvimento temporal da imagem, "capaz de reproduzir, não só mais uma propriedade do mundo visível, mas justamente uma propriedade essencial à sua natureza – o movimento"[86]. O que vemos no cinema é a ilusão de movimento que advém da reprodução rápida de fotografias em seqüência.

André Bazin, em seu texto *Ontologia da Imagem Fotográfica***,** coloca a fotografia como o maior êxito das artes plásticas. A fotografia teria a capacidade de destituir da pintura a obsessão de recriar a realidade: "entre o objeto inicial e sua representação nada se impõe, a não ser um outro objeto"[87], diz Bazin, dando à objetiva da câmera uma força que os pintores realistas não tinham. O cinema, por sua vez, "vem a ser a consecução no tempo da imagem fotográfica"[88], justamente porque as imagens ali representadas têm a capacidade de também apresentar a *duração*.

Segundo Bazin, "a fotografia nos permite, por um lado, admirar em sua reprodução o original que os nossos olhos não teriam sabido amar (...) Por outro lado, o cinema é uma linguagem"[89]. A fotografia aparece como um fixador do tempo da realidade, aquele eterno momento cravado em um instante de realidade. O cinema, como uma linguagem, é

[85] Nos dias de hoje, com computação gráfica, câmeras digitais e projeção digital, a velha película deixou de ser o suporte principal do cinema, tanto na filmagem como em sua projeção.
[86] XAVIER. *O Discurso Cinematográfico*, p. 18.
[87] BAZIN. *Ontologia da Imagem Fotográfica*, p. 125.
[88] BAZIN. *Ontologia da Imagem Fotográfica*, p. 126.
[89] BAZIN. *Ontologia da Imagem Fotográfica*, p. 128.

desenvolvido com uma sintaxe e uma semântica, algo a ser decodificado pelo espectador do filme, a ser interpretado com a junção, ainda, da duração.

Para Barthes, em *Retórica da Imagem***,** a diferença central da fotografia para o cinema é que as fotografias têm um efeito de "ter estado aqui" e o cinema de "estar aqui". A fotografia é tida como um elemento mecânico, tendo por isso a garantia de objetividade – o elemento humano, para Barthes, é apenas conotativo. A fotografia não é como uma cópia, ou mesmo uma cópia mal realizada, como afirmam os platônicos. Barthes afirma:

> a fotografia instaura, na verdade, não uma consciência do *estar aqui* do objeto (...), mas a consciência do *ter estado aqui*. Trata-se pois de uma nova categoria de espaço-tempo: local-imediata e temporal-anterior, na fotografia há uma conjunção ilógica entre o *aqui* e o *antigamente*. (...) Se pode compreender plenamente a *irrealidade real* da fotografia; sua irrealidade é a irrealidade do *aqui*, pois a fotografia nunca é vivida como uma ilusão, não é absolutamente uma *presença*, e é necessário aceitar o caráter mágico da imagem fotográfica; sua realidade é a de *ter estado aqui*, pois há, em toda fotografia, a evidência sempre estarrecedora do *isto aconteceu assim*: temos, então, (...) uma realidade da qual estamos protegidos. (...) Poderíamos, assim, estabelecer, entre o cinema e a fotografia, não uma simples diferença de grau, mas uma oposição radical: o cinema não seria fotografia animada: nele o *ter estado aqui* desapareceria, substituído por um *estar aqui* do objeto; isto explicaria a existência de uma história do cinema, sem uma verdadeira ruptura com as artes anteriores da ficção, enquanto a fotografia, de uma certa forma, afasta-se da história.[90]

A opção de Chris Marker pela fotografia não foi gratuita. A fotografia é usada por sua capacidade de desnudar a imagem cinematográfica. Não se pode dizer que o filme é um filme com fotografias, nem tampouco que as fotografias fazem o filme – e não só porque, em um instante, a ilusão do cinema é implantada.

Marker mistura os índices do cinema e da fotografia, confundindo e deixando uma reação estranha em quem vê o filme. O filme não é somente feito com fotografias, como se tivesse "desligado" o mecanismo básico do cinema: o movimento, as imagens reproduzidas a vinte e quatro quadros por segundo. O mecanismo do cinema continua, mas a ilusão do movimento é desnudada, tornando óbvia essa ilusão no cinema. Por outro lado, se pensarmos que são apenas fotografias, quando vemos o filme, mesmo quando as imagens estão estáticas, elas continuam tendo a aura do movimento. Lupton capta bem essa idéia,

[90] BARTHES. *Retórica da Imagem*, p. 36-37.

percebendo que as imagens em *La Jetée* continuam contendo "o sopro da vida e movimento que parece animá-las pelo período em que permanecem na tela"[91]. O movimento continua existindo em "aura", não só no momento em que se atinge a quantidade de quadros por segundos necessários para o surgimento da ilusão ou quando transições de fotos mais aceleradas acontecem – como se a aura do cinema não cessasse, mesmo com as imagens paradas: "presença cinemática, grávida de possibilidades de transformação em uma outra coisa"[92].

Algumas imagens no filme se sucedem como numa continuidade, certa quantidade de imagens que se parecem umas com as outras. Se Bazin diz que a imagem fotográfica é uma forma de fixar um momento da realidade, para que possamos amar este momento e o cinema é linguagem, Marker une as duas coisas em *La Jetée***.** O realismo da fotografia é colocado à prova, assim como a linguagem despertada pelo cinema. Realismo da fotografia que já é transtornado pelo fato do filme ser uma ficção científica e a linguagem do cinema é amplificada até a sua exaustão.

Lupton chama a atenção sobre as escolhas de Marker neste ponto, relacionando as escolhas com a história do filme: "O herói do filme é tragicamente seduzido pela ilusão da vida, e para a ilusão relacionada que o cinema traz o passado à vida e permite que o experimente como se fosse o presente."[93] Por isso, nos é enriquecedor o pensamento de Barthes nesse ponto. Se o filme confunde índices de fotografia e de cinema, ele acaba nos colocando entre o momento de "estar lá" e de "ter estado lá", "como um sonho", uma *irrealidade real*, não só a que vive o protagonista do filme, mas também do cinema. Ou como ainda afirma Deleuze: "o maior interesse da fotografia é nos impor a 'verdade' de inverossímeis imagens falsificadas"[94].

Com o uso da fotografia no cinema, com o "anúncio" de que se trata de um *photo-roman*, Marker une forma e conteúdo: enquanto o próprio personagem do filme se

[91] LUPTON. *Chris Marker,* p. 91. Orig. "Recognizing the breath of life and movement that seems to animate them for the length of time they remain in screen."
[92] LUPTON. *Chris Marker,* p. 93. Orig. "Cinematic presence, pregnant with the possibility of transforming into something else."
[93] LUPTON. *Chris Marker,* p. 95. Orig. "The hero of the film is tragically seduced by this illusion of life, and by the related illusion that the cinema brings the past back to life and allows it to be experienced as though it were the present."
[94] DELEUZE. *Francis Bacon: Lógica da Sensação*, p. 95.

confunde em relação ao que vê e ao que vive, se é um sonho, se realmente aconteceu, os espectadores do filme também estranham o filme *La Jetée*.

Aqui, cabe a nós lembramos o que diz Deleuze a respeito da *imagem-tempo*: em imagens como sonhos, e não mais imagens-lembrança, "a imagem virtual que se atualiza não se atualiza diretamente, mas em outra imagem, que desempenha o papel de imagem virtual atualizando-se numa terceira, ao infinito"[95], em que "não se trata de metáforas, mas um devir que pode, em direito, prosseguir ao infinito"[96].

Podemos ver o protagonista do filme sentindo um estranhamento em relação ao que vê e em relação ao que lhe acontece, como também podemos ver como o próprio filme transmite um estranhamento em relação ao cinema. Dessa forma, o próprio cinema se torna um sonho, ainda mais, "o cinema é como um sonho", na máxima de Buñuel, ou a "fábrica de sonhos" de Hollywood. Em *La Jetée,* tudo acontece de forma dupla: ao mesmo tempo em que o protagonista vai ao passado, na ilusão de viver uma vida com a mulher, vemos no filme um palco armado para que sejamos seduzidos pela ilusão do cinema. As fotografias projetadas na tela se ligam automaticamente a uma outra imagem virtual: a do cinema.

Neste filme**,** temos outra forma duplicada: quando observamos a memória do protagonista do filme, vemos que ela é sempre remetida a dois níveis: ruínas e museus, as ruínas de Paris e o "museu da memória". A memória é formada por fragmentos do passado, ela se encontra destruída como ruínas ou é fragmento de uma história retirada de seu contexto, colocada em um museu, como o que nosso herói e a mulher visitam em seu último encontro.

O filme também apresenta esse jogo: as imagens estáticas nos remetem às ruínas de um filme, como um pequeno fragmento de um filme – um quadro, dos vinte e quatro por segundo, cuja necessidade o cinema tem para existir. Também temos o filme como um museu: *La Jetée* pode ser visto como uma releitura de *Vertigo*[97]*,* de Alfred Hitchcock, ou ainda como trechos deste filme, retirados para serem colocados em um museu. No filme de Marker, é reproduzida a cena de *Vertigo* em que o protagonista aponta para uma árvore que

[95] DELEUZE. *Cinema II: Imagem-Tempo*, p. 73.
[96] DELEUZE. *Cinema II: Imagem-Tempo*, p. 73.
[97] No Brasil o filme foi traduzido com o nome de "Um Corpo que Cai"; Em Portual o filme foi traduzido por "A Mulher que Viveu Duas Vezes"; optamos por continuar com o nome original porque a tradução literal, Vertigem, perece muito mais apropriada para o filme.

indicaria épocas diferentes. O protagonista aponta para fora da árvore, ou seja, para o futuro, e diz: “é de lá que eu vim”.

(Figura 8 - *Vertigo* de Hitchcock)

(Figura 9 - *La Jetée* de Chris Marker)

A semelhança acontece também com o cabelo da mulher de *La Jetée,* que coincide com o de Madeleine de *Vertigo*; os arranjos de flores que aparecem quando o protagonista de *La Jetée* espia a mulher pela primeira vez, evocam os arranjos de flores de Podesta Baldocchi, vistos por Scottie pela primeira vez em que espia Madeleine. O próprio conteúdo dos dois filmes também se aproxima. O filme de Hitchcock conta a história do detetive John ‘Scottie’ Fergunson, que é contratado para vigiar Madeleine, uma mulher com tendências suicidas. Os dois se apaixonam. John ‘Scottie’ Fergunson na esperança de salvar Madeleine a leva para visitar a torre da Missão Espanhola de São João Batista. Estando lá, Madeleine se joga da torre. Com uma crise nervosa, John ‘Scottie’ Fergunson é internado em um hospital. Quando sai, visita os lugares onde Madeleine costumava ir. Em um desses lugares ele vê uma mulher igual à Madeleine: Judy Barton. A partir daí, John ‘Scottie’ Fergunson começa a confundir as duas mulheres.

Em *La Jetée* temos a essência do filme de Hitchcock: o protagonista do filme de Marker tenta voltar ao passado para reencontrar a mulher pela qual é obcecado. John ‘Scottie’ Fergunson confunde Madeleine e Judy e se impressiona com a semelhança que há entre as duas, descrendo que existam duas mulheres iguais. Fergunson espera que Judy aja como Madeleine, no intuito de fazer com que Madeleine volte a viver. O protagonista de *La Jetée* também participa dessa confusão; não está certo de que a mulher que reencontra no passado era real ou um sonho.

Deleuze afirma que *Vertigo* nos lembra que "o tempo não nos é interior, mas somos nós, interiores ao tempo que se desdobra, que se perde e se reencontra em si mesmo, que faz passar o presente e conservar o passado"[98]. Robert Grélier nota a respeito dos filmes de Marker: "Para o viajante a referência é o tempo"[99]. O protagonista de *La Jetée* não é somente um viajante, mas um viajante no tempo, percorrendo diversas "ondas temporais". Quando Marker confunde os índices de cinema e fotografia, quando coloca areia nos olhos do protagonista de seu filme, resta somente uma referência: o tempo.

Marker parece muito consciente do tempo como a última referência possível. Em seu filme *Sans Soleil*, o narrador nos diz: "No século XIX a humanidade acertara as contas com o espaço. O desafio do século XX era a coabitação do tempo"[100]. Em *Sans Soleil*, Marker aponta que os tempos são vividos de uma forma própria, por cada pessoa, por cada sociedade, ao mesmo tempo em que temos as imagens: imagens para serem habitadas dentro do tempo.

Distinguimos a fotografia do cinema pelo poder deste de atribuir àquela a sensação e a ilusão do tempo. Utilizando fotografias em um filme, Marker, extrapola a montagem cinematográfica, desnudando e amplificando a própria imagem cinematográfica. Se, na *imagem-movimento*, o relevante é o processo da montagem e, obviamente todo o movimento que ele realiza, na *imagem-tempo*, a duração se torna o ponto principal: com essas imagens percebemos o tempo. No caso de *La Jetée,* sentimos o tempo direto do cinema. Ou concordando com Deleuze, "em vez de ter por objeto as imagens-movimento, das quais ela retira uma imagem indireta do tempo, tem por objetivo a imagem-tempo, extrai desta as relações de tempo, das quais o movimento aberrante agora apenas depende"[101].

Para Deleuze, uma das principais características do conceito de *imagem-tempo* é a auto-referencialidade do cinema. Com uma ficção científica, Marker pensa sobre o tempo no cinema, coloca em seu leito a problemática da ilusão causada pela reprodução contínua de fotografias. A ligação entre imagem e movimento da *imagem-movimento* surge como

[98] DELEUZE. *Cinema II: Imagem-Tempo*, p. 103-104.
[99] GRÉLIER. *O Bestiário de Chris Marker*, p. 19.
[100] SANS SOLEIL.
[101] DELEUZE. *Cinema II: Imagem-Tempo*, p. 56.

um problema. Se nos documentários de Marker temos, como disse José Carlos Avelar, uma espécie de ensaio, em *La Jetée* não é muito diferente. Temos um ensaio sobre o tempo no cinema, sobre a ilusão causada pelo cinema, por essa *imagem-tempo* paralisada como os animais empalhados que as personagens visitam em um museu. Nora M. Alter também coloca *La Jetée* em um entre-lugar que não é a ficção: "um filme de teoria, um filme filosófico, e um filme de crítica cultural"[102].

Slavoj Zizek coloca o cinema como a arte fundamental do século XX, por desvendar a paixão pelo real[103]. O crítico alega que, ao longo do último século, as pessoas buscaram "a verdade" e o cinema seria a única manifestação artística capaz de "resolver" o problema da mímesis[104]. Assim, soluciona-se a questão do representante e do representado, encontrando-se "a verdade". Para Marker, essa ambição de representar o real é dispensável, já que a própria realidade do cinema é tudo o que pretende revelar. *La Jetée* representa o cinema para o próprio cinema e, através de suas imagens estáticas, mostra que a ilusão, que deve tudo à duração que está contida nas imagens, é a sua única verdade. O cineasta francês faz um movimento interessante: se o cinema depende da duração, ele retira a duração das imagens. Ainda assim somos seduzidos por essa ilusão e atirados ao tempo de uma forma ainda mais crua, diferente daquela em que o tempo e o movimento coincidem nas imagens.

Marker trabalha como um mágico que revela o seu segredo. Deixamos de crer que o cinema é uma magia de fato, sobrenatural, para descobrir que tudo não passou de um truque. Contraditoriamente, quando descobrimos o segredo do truque, tornamo-nos, automaticamente, um mágico diante daqueles que não o sabem. Revelado o segredo, ***La Jetée*** quer nos tirar a ilusão do cinema e nos entregar ao tempo. Um movimento contraditório mais uma vez: o tempo, a duração, são a razão do cinema.

Por isso passamos por muitas ilusões em *La Jetée.* No filme, o homem que chefia as experiências no subsolo do Palais de Chaillot com os perdedores da terceira guerra mundial seria um homem razoável: "Em vez disso, conheceu um homem razoável que lhe explicou sossegadamente que a raça humana estava condenada. O Espaço estava proibido. A única

[102]ALTER. *Chris Marker,* p. 92. Orig. "A film theorist's film, a philosopher's film, and a cultural critic's film."
[103] Cf. ZIZEK. *Bem-vindo ao Deserto do Real*, 2003.
[104] Cf. Rancière, *Film Fables*.

esperança para sobreviver recaía no Tempo"[105]. Porém, os cientistas nos remetem diretamente aos campos de concentração onde aconteciam experiências com os Judeus. Sussurram em alemão, não se importam em levar os perdedores da guerra à loucura ou à morte.

As experiências com humanos acontecem nos subterrâneos do *Palais de Chaillot*. Antes de existir esse palácio, havia, em seu lugar, o Convento da Visitação, destruído durante a revolução francesa. Após a vitória na Batalha do Forte do Trocadéro, Luís XVIII construiu a *Villa Trocadéro*. O *Palais de Chaillot* só foi terminado em 1937, com dois pavilhões em "L", os jardins e esculturas de artistas e abriga, entre outros museus, o *Musée de l'Homme* (Museu do Homem) e abrigara, outrora, a *Cinémathèque Française* (Cinemateca Francesa). Foi também no *Palais de Chaillot* que, em 1948, a Assembléia Geral das Nações Unidas adotou a Declaração Universal dos Direitos Humanos.

O Museu do Homem é um museu etnográfico tendo, como ponto principal, a raça humana, com sua evolução e cultura. Marker em outro filme, co-dirigido por Alain Resnais, *Les Statues Meurent Aussi*, descreve bem sua sensação em relação ao Museu do Homem:

> Quando os homens morrem, eles entram na história. Quando as estátuas morrem, elas entram na arte. Essa botânica da morte é o que nós chamamos a cultura. É que a sociedade das estátuas é mortal. Um dia, seus rostos de pedra se decompõem. Uma civilização deixa atrás de si esses traços mutilados como as pedras do Pequeno Polegar. Mas a história comeu tudo. Um objeto está morto quando o olhar vivo que se colocava sobre ele desapareceu.[106]

Em *La Jetée*, estamos no subterrâneo da cultura humana, no mesmo lugar em que a história do cinema não cessa de existir e em que os direitos do homem são declarados. A ligação entre os cientistas do filme e os nazistas em um subterrâneo aparece como um aviso: nossa cultura também nos levou ao nazismo; embora ele tenha sido derrotado, não podemos ignorar sua existência – se esquecermos dos direitos dos homens, vamos ser levados a esse subterrâneo de horror, morte e loucura. Sob uma estrutura que homenageia a guerra, temos também, anos depois, uma declaração dos direitos do Homen. *La Jetée* não deixa de ser um libelo à liberdade e à humanidade, depois dos horrores da guerra.

[105] LA JETÉE.
[106] LES STATUES.

Coabitar o tempo, o desafio pregado por Marker ao século XX, significa, antes de tudo, não sermos seduzidos por más ilusões, termos que olhar para o passado, para o subterrâneo da história humana e para os horrores que o homem também foi capaz de criar. Coabitar o tempo também é o desafio do cinema: extrair das imagens uma sensação que seja somente a do tempo. Marker faz isso com as *imagens-tempo* de seu *La Jetée*: liga aquelas imagens fotográficas a uma imagem virtual do próprio cinema. Sem ter mais o espaço habitável, temos que acertar as contas com o tempo.

O cineasta francês leva isso ainda mais adiante. Lidar com o tempo é, de certa forma, lidar contra a lógica do capital, subtraindo da fórmula "tempo é dinheiro" somente o dinheiro, tendo, então, o tempo. A crítica de Eisenstein a respeito do cinema de Hollywood é a de ver nesse cinema uma finalidade burguesa, de lucro. Deleuze liga essa fórmula "burguesa" de cinema à *imagem-movimento*. Nesse sentido, ao se remeter ao próprio cinema, Marker faz com que o cinema enfrente "seu pressuposto mais intenso, o dinheiro, e a imagem-movimento cede lugar à imagem-tempo"[107]. Dessa forma, *La Jetée* não se liga somente ao filme *Sans Soleil*, mas também ao seu filme mais ativista: *Le Fond de L'air Est Rouge*. Este filme traça imagens das expansões da esquerda no mundo, pós-Maio de 1968.

Com este filme podemos verificar a relação *imagem-movimento* e o capital e sua oposição, *imagem-tempo* e tempo. Marker parece querer lembrar que os *conceitos* da filosofia nunca podem se ligar à lógica capitalista, como aponta Deleuze[108]. E ainda, percebe Marker, como Deleuze e Guattari, que "criar é resistir"[109]. Em *La Jetée,* Marker explora a criação do tempo no cinema: esculpir uma ilusão, explorá-la, revelando-a e, conseqüentemente, causando um estranhamento. É apenas com esse jogo contraditório de ilusão de coabitação do mesmo tempo que a *vérite*, a verdade do cinema, pode surgir. A *imagem-tempo* no filme faz com que sintamos o tempo, sendo ele tudo o que resta. Para Marker, o tempo é a única ilusão permitida. E podemos ver em *La Jetée,* um filme pré-Maio de 68, que parece adiantar um de seus lemas: Sejam realistas, exijam o impossível.

[107] DELEUZE. *Cinema II: Imagem-Tempo*, p. 99-100.
[108] Cf. DELEUZE & GUATTARI, *O Que É A Filosofia?*, p. 139-145.
[109] DELEUZE & GUATTARI. *O Que É A Filosofia?*, p. 143.

II. Samuel Beckett e a desistência diante do tempo

"*Time is never time at all*
You can never ever leave
Without leaving a piece of youth"

The Smashing Pumpkins, "Tonight, Tonight"

Samuel Beckett é um autor irlandês do século XX que escreveu contos, novelas, poesias, ensaios e textos dramáticos, se tornando conhecido internacionalmente por sua peça *Esperando Godot*. Sua obra dramática é ligada ao que se convencionou chamar de *Teatro do Absurdo* a partir da publicação da obra homônima de Martin Esslin. Diferente da grande tradição da filosofia em relação à idéia do absurdo, sobretudo com o existencialismo francês do século XX (época do desenvolvimento dos textos-chaves de Beckett), no *Teatro do Absurdo,* o absurdo não é apenas o tema apresentado nas peças: o absurdo está na própria forma dramatúrgica. Esslin demarca a diferença entre os autores do *Teatro do Absurdo* e os filósofos do Absurdo:

> O Teatro do Absurdo esforça-se para expressar seu sentido da falta de sentido da condição humana e a inadequação da aproximação racional pela abertura abandonada do artifício racional e do pensamento discursivo. Enquanto Sartre e Camus expressam o novo conteúdo da velha forma convencional, o Teatro do Absurdo vai um passo além tentando atingir uma unidade entre as concepções básicas e a forma na qual elas são expressadas[110].

Aí, forma é tão ou ainda mais importante do que o tema apresentado pelas peças[111]. Léo Gilson Ribeiro também anota essa diferença: Bertolt Brecht, mesmo com as profundas revoluções que provocou no teatro, reproduzia em suas obras uma linguagem facilmente reconhecível aos espectadores, encenadores ou dramaturgos. Os "vanguardistas" do absurdo, como chama Ribeiro, tumultuam a linguagem comum, conturbando "o espectador com conceitos e palavras desprovidas de sua acepção normal. Essa linguagem nova e estranha arranca-o do centro de suas associações mentais bitoladas e do aconchego de suas imagens familiares"[112].

---

[110]ESSLIN. *The Theater of the Absurd,* p. 24. Orig. "The Theater of the Absurd strives to express its sense of the senselessness of the human condition and the inadequacy of the rational approach by the open abandonment of rational devices and discursive thought. While Sartre and Camus express the new content in the old convention, the Theatre of the Absurd goes a step further in trying to achieve a unity between its basic assumptions and the form in which there are expressed".

[111]Se usarmos a terminologia do Formalismo Russo, a trama é muito mais importante do que a fábula. Lembremos: "chama-se fábula o conjunto de acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados no decorrer da obra. (...) A fábula opõe-se à trama que é constituída pelos mesmos acontecimentos, mas que respeita sua ordem de aparição na obra e a seqüência das informações que se nos destinam (TOMACHEVSKI, *Temática*, p. 173)"

[112] RIBEIRO. *Cronistas do Absurdo,* p. 137.

Dessa forma, a máxima de Camus - "serei para sempre estranho a mim mesmo"[113] - não é colocada no palco somente para dizer da estranheza de seus personagens em relação a si, mas para deixar o teatro estranho a si mesmo. Em *Final Feliz*, Beckett não fala somente sobre o absurdo da incomunicabilidade humana entre os personagens Winnie e Willie, mas toda a cena é colocada de maneira absurda: Winnie está enterrada em um buraco (até a cintura no primeiro ato, até o pescoço no segundo) enquanto seu marido, Willie, também preso em um buraco, rasteja atrás dela.

O absurdo presente na obra de Beckett compartilha muitas características com o que Leda Martins chama de cena total:

> O tempo, o espaço e a ação acumulam uma significação única numa totalidade absoluta e compacta. O passado e as causas das transformações tornam-se secundários. Importa a situação em si, independente do que aconteceu ou acontecerá, num tempo e espaço auto-referenciais, emblemas de uma descontinuidade que irrompe no palco e o atravessa vertiginosamente[114] .

Percebemos a mesma construção cênica em Beckett. Vejamos o clássico *Esperando Godot*: Vladimir e Estragon estão sentados em uma estrada, debaixo de uma árvore, e isso é tudo. Não sabemos o que aconteceu antes e o que vai acontecer depois com as personagens (de onde vieram, para onde vão), tampouco quem são esses dois personagens. O antes e o depois dos acontecimentos da peça, o lugar do acontecimento e as ações dos personagens se acumulam, criando uma significação em si. Isso provoca o desmoronamento de uma estética teatral, facilmente reconhecível, em que o enredo segue uma seqüência linear ou lógica. Isso se torna ainda mais claro quando percebemos, em *Esperando Godot,* uma estética metateatral:

> "VLADIMIR: Não vamos perder tempo com discussões inúteis! Vamos fazer alguma coisa, já que essa oportunidade, não é todo dia que precisam de nós. Outros poderiam tratar o assunto tão bem ou melhor que nós. Esses gritos de socorros que ainda me reboam nos ouvidos foram dirigidos à humanidade inteira! Mas neste momento, neste lugar, a humanidade inteira se resume a nós. Queiramos ou não. Vamos fazer o melhor que pudermos, antes que seja tarde demais! Vamos representar com dignidade pelo menos uma vez na vida, o papel que um destino

[113] CAMUS. *O Mito de Sísifo*, p. 32.
[114] MARTINS. *O Moderno Teatro de Qorpo-Santo,* p. 69.

> cruel nos reservou. Que é que você me diz? (Estragon não diz nada) É evidente também que, se ficarmos de braços cruzados, sem fazer nada, pesando os prós e contras, também faremos justiça à nossa condição. O tigre se precipita em socorro de seus congêneres, sem a menor reflexão. Ou então, esconde-se no recesso mais fundo da floresta. Mas a questão não é essa. O que estamos fazendo aqui, essa é a questão e nessa imensa confusão uma coisa é clara: Estamos esperando Godot!"[115]

Vejamos: Vladimir diz que naquele momento (da encenação), naquele lugar (o palco), toda a humanidade se resume a eles. Ao mesmo tempo, convoca os atores no palco a fazerem o melhor possível (a representação). A fala de Vladimir indica não só o que está acontecendo na peça (o pedido de ajuda feito por Pozzo), como também faz perceber a consciência da personagem de que está ali no palco, representando. O próprio teatro torna consciente e mostra essa consciência do que está acontecendo: uma representação. Lionel Abel reafirma o metateatro da peça *Esperando Godot*, em que "o drama deles consiste em terem sido capazes de drama em certo momento, e de lembrarem desse momento"[116], tornando especial o "fato da vida, nessa peça, ter sido teatralizada (...) pela mera passagem do tempo, o fato drástico da vida quotidiana"[117].

Na cena total, o teatro se fecha em si mesmo, criando uma significação própria: o tempo, o espaço e as ações só fazem sentido naquele momento, não existe um antes e um depois formalmente marcados. A cena total não se resume somente ao tema da peça, tal qual verificamos com a *imagem-tempo*, ela é uma união entre forma e tema: na cena total podemos verificar uma temporalidade própria que foge ao enredo tradicional da peça teatral, não sendo mais possível verificamos mais uma seqüência linear nos acontecimentos. Formal e tematicamente, as peças de Beckett primam por acontecimentos, gestos e cenografia que se repetem ao infinito, não em uma progressão ou em uma regressão, e que só fazem sentido no momento da ação representada. Com a cena total, percebemos uma temporalidade que, como dito, diverge do teatro tradicional. Mas o que queremos dizer com o tempo tradicional do teatro? Vamos verificar dois olhares críticos a respeito e como Beckett cria um tempo distinto em que a lógica linear não é mais perceptível.

---

[115] BECKETT. *Esperando Godot.*
[116] ABEL. *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*, p. 115.
[117] ABEL. *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*, p. 117.

No tempo teatral, como demonstra Anne Ubersfeld, há duas temporalidades distintas: "a da representação e a da ação representada"[118]. O tempo no teatro pode ser compreendido como "a relação entre uma e outra, e que essa relação depende não tanto das respectivas durações da ação representada e da representação"[119], essas relações temporais determinam a significação temporal teatral. Para Ubersfeld, o tempo no teatro "não pode ser percebido facilmente nem no texto nem na representação. Ainda, no texto, os significantes temporais não são exatos – a não ser como claramente demonstrados em autores como Beckett ou Ibsen – ou na representação: o ritmo, pausas e articulações são elementos decisivos de difícil percepção, principalmente, porque estamos mais atentos ao espaço cênico do que ao tempo da representação.

No teatro clássico grego, a "boa" peça seria aquela em que o tempo da representação coincidisse com o tempo da ação representada, em uma proporção aproximada de duas horas de espetáculo (o tempo da representação) para um dia, ou vinte e quatro horas na ação representada. Com essa relação, submetia-se o tempo teatral a um tempo histórico, como se o tempo vivido, ou mesmo esse tempo psicológico, pudesse ser mensurável. O tempo no teatro clássico sofre um deslocamento para o extracênico: é a partir do que é falado pelos seus personagens que você descobre acontecimentos passados: o passado é colocado para fora da cena, e ali permanece apenas um conflito que ocorre no presente da representação.

Para o espectador do teatro grego, o tempo psicológico não age, em razão da "homogeneidade entre o tempo vivido pelo espectador e o tempo referencial da narrativa representada"[120], transformando o passado em um passado morto, completo. No Romantismo, o teatro desconstrói essa relação pré-estabelecida entre o tempo da representação e da ação representada. Quando o teatro encontra a descontinuidade temporal, isso faz com que o espectador crie uma relação entre intervalos: o espectador já não vê o que acontece; ele constrói. É nesse ponto que se tem uma das diferenças entre a dramaturgia clássica grega e as do romantismo em diante.

[118] UBERSFELD. *Para Ler o Teatro*, p. 125.
[119] UBERSFELD. *Para Ler o Teatro*, p. 125.
[120] UBERSFELD. *Para Ler o Teatro*, p. 128.

A representação é um tempo vivido em presença dos espectadores, tempo que será determinado por um grande número de condições socioculturais. A representação é um outro tempo em que acontece uma ruptura com o tempo físico do espectador. O texto dramático indica, por outro lado, um tempo relatado que não pode ser confundido com o tempo real da representação, mas com um tempo imaginário ou sincopado. Como dito anteriormente, são poucos os autores que no texto dramático indicam o tempo da representação. No caso de Beckett o texto dramático tem explicitamente os elementos determinantes como, por exemplo, em *A Última Gravação*:

> KRAPP: [Rápido.] Ah! [Ele levanta sua cabeça e olha à frente. Com contentamento.] Caixa... três… rolo… cinco. [Ele levanta sua cabeça e olha à frente. Com contentamento.] Rolo! [Pausa] Roooolo! [Sorriso feliz. Pausa. Se curva sobre a mesa, começa a espreitar e a bater nas caixas][121].

Essas indicações de Beckett são determinantes para a leitura do texto dramático. Pausas, reticências, indicações de velocidade da representação, ritmo dos diálogos (quando acontecem), são significantes temporais para a leitura. Na representação da peça esses significantes são apresentados ao público[122].

Beckett tende a querer confundir em suas peças, como também em ***A Última Gravação,*** o momento da ação representada com o momento da representação, transformando a ação representada no eterno momento da representação. Uma imagem mesma, um tempo mesmo, como na cena total, que retorna o tempo sempre a si mesmo.

Podemos também notar os procedimentos de criação dessa ilusão, por Beckett, ao observar as considerações sobre o tempo no teatro de Hans-Thies Lehmann. Para Lehmann, as *camadas temporais* são os diversos fatores que, mesmo sendo fiéis ao texto, transformam o texto dramático ou sua representação – sendo essas camadas temporais, fatores essenciais até o teatro moderno, diferente do acontece no que ele chama de *pós-dramático*. O *Tempo Textual* é aquele que determina o tamanho do texto e como esse texto

[121] BECKETT. *Krapp's Last Tape,* p. 216. Orig. "KRAPP: [Briskly.] Ah! [He raises his head and stares front. With Relish.] Box... three... spool... Five. [He raises his head and stares front. With relish.] Spool! [Pause] Spoooool! [Happy smile. Pause. He Bends over tables, starts peering and poking at the boxes]".

[122] Sabemos da não fidelidade ao texto em algumas montagens, mas mesmo que o diretor e os atores sejam o mais fiéis possível ao texto, as variantes diversas das apresentações fazem com que a representação crie um tempo próprio e único que acontece apenas uma vez, em uma determinada representação.

é escrito, ou seja, a extensão da peça (por exemplo, o tamanho de um soneto e de uma epopéia). Também é levado em consideração como a peça é escrita, ou seja, ritmos textuais, complexidade sintática, pausas, tanto como pontuação ou por indicações textuais. Essa camada temporal "pode estar ligada a uma deliberada desorientação lúdica relacionada à abordagem do tempo da escrita ou do tempo da apresentação teatral"[123].

O *Tempo do Drama* é o que Aristóteles chamou de *mythos*, ou seja, "a configuração das ações e dos procedimentos apresentados no contexto de uma dramaturgia"[124]. É o tempo que relaciona os acontecimentos da ficção com a duração e a seqüência das cenas – é centrado no texto. "A organização temporal do texto dramático consiste na seqüência de cenas e procedimentos nele escolhida, freqüentemente complicada por antecipações, reminiscências, seqüências paralelas e saltos temporais que via de regra servem à compreensão do tempo"[125].

Já o *Tempo da Ação Fictícia* deve ser pensado independente do tempo da representação e do *Tempo Textual*. É a distinção entre o tempo narrado e o tempo narrativo, ou seja, "a duração, o ritmo, a seqüência temporal e as camadas temporais da narração e do narrado têm de ser analiticamente diferenciadas"[126]. É o que faz com que grandes espaços de tempo sejam representados em curtos períodos – e vice-versa – como em cenas de quinze minutos que representam toda uma noite.

O *Tempo da Encenação* é aquele que submete tanto os atores quanto o público. É um tempo coletivo, não é mais o tempo de uma leitura individual de um texto, sendo o "tempo vivenciado em comum por vários sujeitos, no qual se entrelaçam inseparavelmente uma realidade corporal e sensorial e uma realidade mental"[127]. Outra camada temporal é o *Tempo do Texto da Performance.* O texto da performance é entendido por Lehmann como "a totalidade da situação real da apresentação teatral, enfatizando nela o impulso de presença que motiva a arte performática"[128]. É semelhante à apresentação do *Tempo da Encenação*, mas traz uma diferença, diferença essa que remete à utilização do teatro

[123] LEHAMNN. *Teatro Pós-Dramático*, p. 288.
[124] LEHAMNN. *Teatro Pós-Dramático*, p. 288.
[125] LEHAMNN. *Teatro Pós-Dramático*, p. 288.
[126] LEHAMNN. *Teatro Pós-Dramático*, p. 289.
[127] LEHAMNN. *Teatro Pós-Dramático*, p. 291.
[128] LEHAMNN. *Teatro Pós-Dramático*, p. 293.

moderno, utilizando-se de espaços e tempos não convencionais do cotidiano dos espectadores. Assemelha-se ao *Tempo da Encenação* quando desloca acentuadamente o espectador da vivência do tempo no dia-a-dia.

Lehmann chama a atenção para um determinado momento, a partir do início do modernismo, em que começa a ocorrer uma "crise no drama", desencadeando em uma também "crise do tempo". Um dos autores eleitos por Lehmann com a intenção de tratar da "crise do tempo" foi Samuel Beckett. Essa crise do tempo no teatro é desencadeada por uma quebra no *continuum* temporal que "se revela como indício da dissolução, ou ao menos da subversão, do *sujeito* seguro de seu tempo"[129]. Beckett apresenta características dessa crise temporal: "períodos de tempo mínimos, lugar único, concentração em um conflito quase que puramente espiritual, com a tendência de supressão de qualquer elemento real que preencha o espaço e o tempo"[130], em que se opera uma "desagregação da unidade temporal e da continuidade. (...) O fluxo do tempo é constantemente interrompido. A consciência se encontra diante de uma multiplicidade temporal que lhe torna impossível fixar-se num ponto que permita uma perspectiva para a recapitulação de sua realidade de vida"[131].

Em *A Última Gravação*, assim como em demais obras de Beckett, essas *camadas temporais* se dissolvem, sendo essa dissolução que podemos verificar na "crise do tempo". Um tempo que sempre se remete ao presente da representação, não deixando espaço para as diversas camadas temporais. Por isso, a repetição das ações que acontece na obra do dramaturgo irlandês é importante. Na obra dramática de Beckett, ensaia-se de maneira geral, o que Deleuze chama de *eterno retorno da diferença*, em que "tudo é repetição na série do tempo"[132], sendo a repetição "a condição para que algo de absolutamente novo seja efetivamente produzido"[133].

Para Deleuze, em *Diferença e Repetição*, o que se repete é que vai ser diferente devido à natureza de todas as coisas: a mudança infinita. E mais, só através da repetição é que se transgride:

[129] LEHAMNN. *Teatro Pós-Dramático*, p. 297.
[130] LEHAMNN. *Teatro Pós-Dramático*, p. 299.
[131] LEHAMNN. *Teatro Pós-Dramático*, p. 201.
[132] DELEUZE. *Diferença e Repetição*, p. 157.
[133] CASTRO. *Deleuze, Hölderlin, e a Cesura doTempo,* p. 157.

> Se a repetição existe, ela exprime, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um notável contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência. Sob todos os aspectos, a repetição é a transgressão.[134]

Pode-se dizer que em Beckett há uma crise no tempo do drama à medida que as repetições de ações em suas peças transgridem o próprio tempo teatral, tal como era concebido por alguns autores anteriores a Beckett. A temporalidade em Beckett não mais segue uma lógica linear[135], criado um tempo em que a referência não pode mais ser facilmente reconhecível pelo espectador, a não ser a referência do próprio tempo teatral. O tempo não está mais a serviço do desenvolvimento de uma narrativa linear. O tempo em Beckett é uma repetição infinita, e aí reside uma novidade: um tempo transgressor em relação ao próprio teatro. A ruptura com a lógica sensório-motora presente na *imagem-tempo,* também é apresentada por Beckett, em seu teatro absurdo, em que uma cena total é apresentada no palco, com um tempo indefinido, com uma "temporalidade imensurável"[136].

É essa temporalidade que verificamos em *A Última Gravação.* A peça de Beckett é um monólogo que tem Krapp como personagem principal. Em todos os seus aniversários, Krapp repete o mesmo ato: faz uma gravação sobre sua vida e também escuta uma gravação do passado. Logo no início da peça vemos Krapp em sua caverna. No cenário temos uma mesa com duas gavetas que se abrem em direção ao público. Em cima da mesa vemos um gravador com microfone e caixas de papelão contendo rolos de fitas gravadas. Somente há iluminação na mesa e em sua adjacência imediata: uma luz branca forte. O restante do palco fica na escuridão. Beckett indica nas rubricas características físicas de Krapp: velho, muito míope, voz rachada e de difícil audição e com uma entonação distinta, andar cansado. A vestimenta e o rosto de Krapp são assim descritos: "calças pretas desbotadas e apertadas muito curtas para ele. Paletó preto desbotado sem mangas, quatro

[134] DELEUZE. *Diferença e Repetição*, p. 21.
[135] Deleuze observa que mesmo quando um filme é montado de uma forma não-linear, o filme simplesmente não deixa de apresentar características da *imagem-movimento*. Quando o espectador é capaz de ligar facilmente as temporalidades do enredo, a linearidade se forma, não deixamos de utilizar nossa lógica sensório-motora para compreendermos o filme.
[136] MARTINS. *O Moderno Teatro de Qorpo-Santo*, p. 69.

amplos bolsos. (...) Camisa branca suja aberta no pescoço, sem colarinho. Face branca. Nariz violeta. Cabelo cinza bagunçado. Barba por fazer."[137]

No início do texto Krapp realiza ações aparentemente sem sentido:

> Krapp fica um momento parado, tem um grande suspiro, olha para seu relógio, remexe os bolsos, pega um envelope, coloca de volta, remexe, pega um pequeno molho de chaves, leva a seus olhos, escolhe uma chave, escolhe uma chave, se levanta e se move para frente da mesa. Ele se inclina, abre a primeira gaveta, olha dentro dela, sente o que tem dentro, pega um rolo de fita, a olha, coloca de volta, fecha a gaveta, abre a segunda gaveta, olha dentro dela, sente o que tem dentro dela, pega uma grande banana, olha para ela, fecha a gaveta, põe a chave de volta no bolso.[138]

A partir da aparência de Krapp e de suas ações podemos ver melhor a "sua vida solitária, vazia, preenchida por irrisórios movimentos"[139], antes mesmo de ele começar a ouvir as gravações.

Depois de muitas ações sem sentido aparente, Krapp coloca uma fita no gravador, se coloca em postura de escuta e começa a ouvir a gravação. Como indica Beckett, a gravação tem "uma voz forte, de preferência pomposa, claramente é Krapp muito mais jovem"[140]. A partir daí, acontece a insólita conversa entre Krapp e o gravador, entre o velho Krapp e o jovem Krapp gravado. Krapp mal se reconhece na gravação, muitas vezes precisa de um dicionário para entender o significado de algumas palavras que são ditas pelo gravador. Krapp é um estranho a si mesmo.

Podemos verificar três Krapps distintos em *A Última Gravação*: o Krapp velho presente no palco, a fita com a gravação de Krapp mais jovem e um Krapp ainda mais jovem, a quem a gravação remete. Na gravação podemos ver Krapp comentando uma

---

[137] BECKETT. *Krapp's Last Tape,* p. 215. Orig. "Rusty black narrow trousers too short for him. Rusty black sleeveless waistcoat, four capacious pockets. (…) Grimy white shirt open at neck, no collar. (…) White face. Purple nose. Disordered grey hair. Unshaven. (…)"

[138] BECKETT. *Krapp's Last Tape,* p. 215. Orig. "KRAPP remains a moment motionless, heaves a great sigh, looks at his watch, fumbles in his pockets, takes out an envelope, puts it back, fumbles, takes out a small bunch of keys, raises it to his eyes, chooses a key, gets up and moves to front of table. He stoops, unlocks first drawer, peers into it, feels about inside it, takes out a reel of tape, peers at it, puts It back, locks drawer, unlocks second drawer, peers into it, feels about inside it, takes out a large banana, peers at it, locks drawer, puts keys back in his pocket."

[139] BARRENTINI. *Beckett, Escritor Plural*, p. 136.

[140] BECKETT. *Krapp's Last Tape,* p. 217. Orig. "Strong voice, rather pompous, clearly Krapp's at a much earlier time."

gravação ainda mais antiga, da qual se recorda com ironia: "Difícil de acreditar que eu fui esse jovem. A voz! Jesus! E as aspirações! (...) E as resoluções! (...) Beber menos, em particular"[141]. A reação do velho Krapp em relação à gravação deixa de ser irônica para se tornar enfática: "Escutando esse bastardo estúpido que fui trinta anos atrás, difícil de acreditar que fui tão ruim quanto aquilo"[142].

Assim, vemos que existe em *A Última Gravação* uma aparente ordenação temporal (passado-presente-futuro). Porém, como dito, o que vemos em todas as obras de Beckett são "tipos de situações que se repetirão eternamente"[143]. Por mais que tenhamos três Krapps distintos temporalmente, o que vemos, na verdade, é Krapp repetir eternamente as mesmas situações: todos os anos, em seu aniversário, Krapp escuta uma gravação antiga e repudia a mesma. Por mais que Krapp não se reconheça na gravação, por mais que seja uma pessoa diferente daquele tempo passado (presente na gravação que escuta), ele ainda é o mesmo. Isso se torna claro no final da peça. Krapp move os lábios, mas o som que aparece no palco é o som da gravação:

> [*Pausa. Os lábios de* KRAPP *se movem. Sem som*.]
> FITA: Passada a meia-noite. Nunca conheci tamanho silêncio. A terra deve estar inabitada. [*Pausa*.]
> Aqui eu termino este carretel. Caixa - [*Pausa*.] – três, rolo - [*Pausa*.] – cinco. [*Pausa*.] Talvez meus melhores anos tenham se esvaído. Quando tinha uma chance de felicidade. Mas eu não os quereria de volta. Não com o fogo em mim agora. Não, eu não os quereria de volta.[144]

Neste ponto, o texto de Beckett embaralha o Krapp e a gravação. Um é o presente e o outro a voz desse presente – o tempo, nesse sentido, é um eterno presente, mas se ramifica em temporalidades diversas: do presente do palco, tem-se o passado da gravação, e da gravação a outro passado ainda mais distante. Entretanto, essas ramificações estarão para

[141] BECKETT. *Krapp's Last Tape,* p. 218. Orig. "Hard to believe I was ever that young whelp. The voice! Jesus! And the aspirations! (…) And the resolutions! (…) To drink less, in particular."
[142] BECKETT. *Krapp's Last Tape,* p. 215. Orig. "Just been listening to that stupid bastard I took myself for thirty years ago, hard to believe I was ever as bad as that."
[143] ESSLIN. *The Theater of Absurd*, p. 63.
[144] BECKETT. *Krapp's Last Tape,* p. 223. Orig. "[*Pause.* KRAPP'S *lips move. No sound.*]
TAPE: Past midnight. Never knew such silence. The earth might be uninhabited. [*Pause.*]
Here I end this reel. Box – [*Pause.*]- three, spool – [*Pause.*] – five. [*Pause.*] Perhaps my best years are gone. When there was a chance of happiness. But I wouldn't want them back. Not with the fire in me now. No, I wouldn't want then back."

sempre inscritas no presente, tornando-se eterna a presentificação das repetições, uma ação que só faz sentido naquele momento. Beckett cria a ilusão de unir o tempo da ação representada com o da representação, ligando o tempo da ação representada de sua peça ao momento da representação teatral: o teatro "é o que por natureza nega a presença do passado e do futuro"[145].

Essa ilusão temporal criada por Beckett é ainda reforçada pela construção da memória do protagonista. Krapp é também um escritor, com "dezessete cópias vendidas, das quais onze a preço de custo para bibliotecas de livre circulação além mar"[146]. Krapp poderia ter simplesmente escrito um anuário sobre as realizações do ano que passou e reler um anuário do passado. Se isso acontecesse, Krapp daria voz ao seu passado – ele seria ele mesmo, não o "diferente que é o mesmo" de uma gravação em que ele mal se reconhece. O gravador tem uma função fundamental no texto de Beckett. O gravador faz com que, como afirma John Fletcher, Krapp "tenha algum tipo de ligação com o passado, que a memória sozinha é incapaz de recapturar, Beckett dá a uma máquina a função que Proust caracterizou como uma faculdade misteriosamente humana[147]".

A memória de Krapp é falha, depende de uma máquina para que ele recorde seu passado (e mesmo assim não o reconhece integralmente). A memória não é ativada voluntariamente, portanto é uma memória involuntária e forçada. Através dessa memória forçada é que Krapp reconhece um passado feliz que viveu ao lado de uma mulher. A ativação da memória, que seria natural do humano, é entregue à máquina e só é ativada depois de uma "força não-natural".

Ao rememorar a vida que viveu ao lado da mulher, Krapp e a gravação se encontram novamente em repetição: primeiro negam a vida do jovem, a "idiotice" do amor declarado e do romantismo. Depois, ambos se questionam se essa época da vida não foi a melhor que tiveram e são invadidos pela nostalgia. Esse questionamento vem seguido de negação, como vemos no final da peça: talvez os melhores anos já tenham passado, mas

[145] UBERSFELD. *Para Ler o Teatro*, p. 132.
[146] BECKETT. *Krapp's Last Tape,* p. 222. Orig. "Seventeen copies sold, of which eleven at trade price to free circulating libraries beyond the seas."
[147] FLETCHER. *Samuel Beckett's Art*, p. 74. Orig. "(…)allows him to establish some sort of link with time past, which memory alone is powerless to recapture, For Beckett grants to a machine the function Proust invested in a mysterious faculty of man's."

não os quer de volta. A memória, tal qual a ilusão do tempo, funciona como um meio de criar a sensação de presentificar a ação representada. Não se retorna ao passado, ele não é reconstituído paralelamente no tempo da ação dramática, com o uso de um *flash-back*, por exemplo. Essa memória irrompe no presente, encontra Krapp por duas vezes (no palco e na gravação), mas a chance de revivê-la é recusada. Krapp não se envolve com o passado, apenas questiona a felicidade que teria tido e, mesmo assim, não tem certeza se foi feliz.

É importante ressaltar que a repetição dos acontecimentos acontece no palco. Como dito antes, o palco tem uma iluminação simples: uma luz branca e forte ilumina a mesa onde fica o gravador e suas adjacências, o resto do palco está escuro. Krapp permanece quase todo o tempo na parte clara do palco. Em alguns momentos Krapp desloca-se para escuridão, como quando busca um dicionário para saber o significado da palavra "viúvo[148]". O contraste entre o claro e o escuro é explicado pelo próprio Beckett: "a morte está constantemente atrás dele (...) e inconscientemente ele está olhando para isso [para a escuridão] porque é o fim"[149]. Uma forma dramática dicotômica, no caso o claro/escuro e a vida/morte, é rara em Beckett[150].

Porém, essa aparente dicotomia adquire uma força dramática. Antes de Krapp começar a ouvir a gravação, ele se retém em uma expressão: "...Hm....memorável... o que? [*Ele olha mais de perto.]* Equinócio, equinócio memorável. [*Ele levanta sua cabeça, olha para frente inexpressivamente. Surpreso*.] Equinócio memorável?... [*Pausa. Dá de ombros, olha mais de perto o livro, lê.*] Adeus ao – [*ele muda a página*] – amor.[151]". O equinócio refere-se ao momento do ano em que a duração do dia é igual à duração da noite.

Krapp desconhece e "dá de ombros" para o significado de equinócio memorável. É como se as dicotomias (vida e morte; claro e escuro; corpo e alma) não fossem perfeitas, exata, tal qual o equinócio faz com o dia e com a noite. Se a dicotomia é impossível, logo ela não é importante. Não é descartável a frase seguinte de Krapp: "Adeus ao amor"

[148] No original, "viduity".
[149] BECKETT, *apud* FLETCHER. *Samuel Beckett,* p. 133
[150] Em ***A Última Gravação*** ainda temos esse contraste entre claro e escuro quando Krapp diz "Bianca in Drake Street". Bianca, em italiano, significa branca, Drake Street, é facilmente um anagrama para Darke Street.
[151] BECKETT. *Krapp's Last Tape,* p. 217. Orig. "…Hm….Memorable…what? [*He peers closer*.] Equinox, memorable equinox. [*He raises his head, stares blankly front. Puzzled*.] Memorable equinox?… [*Pause. He shrugs his shoulders, peers again at ledger, reads*.] Farewell to – [*he turns page*] – love."

(Farewell to Love). *Farewell to Love* é o nome de uma obra do poeta metafísico John Donne, do século XVII. Vejamos o final do poema:

> Since so, my mind
> Shall not desire what no man else can find;
> I'll no more dote and run
> To pursue things which had endamaged me ;
> And when I come where moving beauties be,
> As men do when the summer's sun
> Grows great,
> Though I admire their greatness, shun their heat.
> Each place can afford shadows ; if all fail,
> 'Tis but applying worm-seed to the tail.

Farewell to Love é um poema sobre a desistência de um amante em relação à pessoa amada. No poema também temos a dicotomia entre o claro (summer's sun) e o escuro (shadows). Entretanto, a sombra, o escuro, é o lugar para onde se vai quando tudo mais falhar. A sombra é o refúgio. O que nenhum homem pode encontrar? O amor, aparentemente, mas uma união entre o amor carnal e o amor que vive na alma. O poema é recheado de palavras com duplo sentido: *seed* (semente, mas também esperma), *heat* (calor, paixão, excitação sexual), *dote* (amar cegamente e também caducar). Esse duplo sentido é uma forma de buscar encarnar, em uma só palavra, a matéria e o espírito.

Krapp também vive esse dilema: a relação sexual em um barco, o possível amor presente naquela relação, a desistência de apostar na felicidade nostálgica oriunda dessas relações. O equinócio, palavra que Krapp não reconhece, é desconsiderado, tamanha a impossibilidade da união perfeita, pura. Porém, se tudo o mais falhar, existe a sombra. Se tudo para Krapp falhar, naquela luz, com aquele gravador, ele tem a sombra atrás dele, a morte. Krapp pode desistir.

Beckett constrói de forma astuta toda a imagem cênica que sustenta *A Última Gravação*: um tempo que se constrói de forma a retornar a todo o momento da representação, criando a ilusão entre a ação representada e a representação, uma memória que fortalece o eterno presente, com um palco em claro e escuro, de forma dicotômica. Entretanto, o que vemos no palco é uma falsa dicotomia, ou ainda, uma dicotomia é

instaurada apenas para sabermos que dicotomias equilibradas são irreconhecíveis ou impossíveis (como o equinócio).

A imagem cênica construída em *A Última Gravação* corrobora o próprio pensamento que Beckett traça a respeito da arte. Em *Três Diálogos Com Georges Duthuit,* Beckett expõe o seu ideal de arte e de imagem, a partir das pinturas de holandês Bram Van Velde. Beckett reconhece que, através da obra do pintor, percebemos que "a expressão é um ato impossível"[152], e que, diante disso, nada podemos fazer, a não ser expressar a impossibilidade: a arte se torna uma "fidelidade à falha, uma nova ocasião, uma nova relação, e ao ato em que, incapaz de atuar, obrigado a atuar, ele faz, um ato expressivo, mesmo que só dele mesmo, de suas impossibilidades, de suas obrigações"[153].

Essa fidelidade à falha é a forma que Beckett encontra para superar um dos desafios primordiais da arte: a unificação entre o corpo e o espírito. Sabendo da impossibilidade de "superar a fratura metafísica da presença"[154], Beckett reconhece em Van Velde o pintor que, ao perceber a falha, a fratura, desiste, mas essa desistência é uma forma de expressão – porque não tem por que se expressar. O mesmo movimento que acontece em Bartleby, de Melville: "I would prefer not to" – a frase agramatical de alguém que desiste.

Nas pinturas de Van Velde não temos mais a tentativa de ligar a dicotomia representante e representado[155]. Como Beckett, Van Velde faz em várias de suas pinturas e litografias contrastes entre claro e escuro, como vemos na figura abaixo:

[152] BECKETT. *The Grove Centenary Edition. Vol. IV: Poem, Short Fiction, Criticism*, p. 556.
[153] BECKETT. *The Grove Centenary Edition. Vol. IV: Poem, Short Fiction, Criticism*, p. 562.
[154] AGAMBEN. *Estâncias*, p. 214.
[155] Giorgio Agamben, em *Estâncias*, liga a fratura essencialmente humana, que separa corpo e espírito, a outras dicotomias, como representante/representado e significante/significado.

(Figura 10 - Litografia de Bram van Velde)

Jean Galard afirma que a unificação dos contrários é "uma tarefa essencial da arte"[156]. O claro e o escuro da litografia de Van Velde não podem ser apontados como uma dicotomia, pois o pintor holandês já não pretende a união dos contrários.

Quando Beckett coloca Krapp trafegando entre o claro e o escuro em *A Última Gravação*, apresenta a dicotomia como uma impossibilidade. Krapp não se importa e não faz diferença para ele transitar entre o claro (lugar com iluminação) e o escuro (sem iluminação). Krapp é um personagem que desistiu[157]. Krapp, por sinal, tem um nome muito sugestivo: *crap* em inglês significa sujeira, "bosta" (em um sentido pejorativo de fezes), besteira e também é o verbo "cagar" (também com sentido pejorativo). Krapp é ainda mais "sujo" quando colocado diante da máquina: a máquina é mais humana do que Krapp. Os movimentos e as falas de Krapp são todas pausadas, frases curtas, constantemente interrompidas por movimentos, muitas vezes, aleatórios: "Deixa isso para lá! Jesus! Tira sua mente do seu dever de casa! Jesus (Pausa. Cansado.) Ah bem, talvez ele esteja certo.

[156] GALARD. *A Beleza do Gesto*, p. 81.

[157]John Fletcher faz uma análise das ligações entre o personagem Krapp e próprio Beckett. Krapp faz menções na peça que teriam ligações com a vida do dramaturgo irlandês. Se isso fosse considerado, poderíamos demarcar posições em que Krapp, tal como Beckett, se liga à falha e desiste.

(Pensa. Entende. Desliga. Consulta o envelope. Pah! (O dobra e joga fora. Pensa. Liga.)"[158], enquanto o gravador tem falas articuladas, voz forte, quase sem pausas ou movimentos descontínuos: "A semente, agora eu me pergunto o que eu queria dizer com isso, eu quero dizer... (hesita)… Eu acho que quero dizer que essas coisas valem à pena ter quando toda a poeira tenha – que toda a *minha* poeira tenha baixado. Eu fecho meus olhos e tento e as imagino"[159].

Dessa forma, Krapp é um anti-herói nato. A união entre o sublime e o grotesco pregado por Victor Hugo em relação aos protagonistas da literatura na consolidação da modernidade[160], ou seja, os personagens do Romantismo, são praticamente descartados. Krapp é o resto, nem mesmo em seu nome é utilizada uma palavra "nobre" para fezes: é *Crap*, a forma vulgar do inglês. O sentido histórico aqui tem importância. Se, com o modernismo da arte, os valores tradicionais começam a ser questionados, na segunda fase da modernidade artística[161], dos anos 50 aos anos 70 do século XX, valores tradicionais artísticos são quase completamente abandonados.

Krapp é uma figura exemplar para representar o homem dessa época, o homem que reage aos horrores que a Segunda Guerra Mundial proporcionou. A peça foi escrita em 1958, sendo Krapp contemporâneo do pós-guerra. A gravação da peça, por sua vez, teria sido feita trinta anos antes, na década de 1920. A voz da gravação é extremamente mais humanizada do que a de Krapp, sendo este um representante do homem conviveu com a guerra. Nesse sentido, a postura de Beckett é extremamente pessimista. O que restou do Homem depois das décadas de 30 e 40 do século passado é o seu excremento, a vida em meio a ele.

---

[158] BECKETT. *Krapp's Last Tape,* p. 215. Orig. "Let that go! Jesus! Take his mind off his homework! Jesus (*Pause. Weary.*) Ah well, maybe he was right. (*Broods. Realizes. Switches off. Consults envelope.*) Pah! (*Crumples it and throws it away. Broods. Switches on.*)"

[159] BECKETT. *Krapp's Last Tape,* p. 215. Orig. "The grain, now what I wonder do I mean by that, I mean . . . (hesitates) . . . I suppose I mean those things worth having when all the dust has--when all *my* dust has settled. I close my eyes and try and imagine them."

[160] Cf. HUGO. *Do Grotesco e do Sublime*, p. 27-27.

[161] Utilizamos a distinção que Jonh Fletcher faz desse período histórico: "But the end of the Second World War in 1945 and humanity's gradual emergence from a nightmare world of totalitarian oppression, wholesale destruction, and killings running into many ten of millions, made it possible for Modernism to experience a second and final flowering between the 1950s and the 1970s." (FLETCHER. *Samuel Beckett*, p. 18).

A combinação do pós-guerra em termos artístico-filosóficos é extremamente interessante: existencialismo francês, arte abstrata americana e o Teatro do Absurdo. Deleuze indica outra informação importante no cinema: o surgimento da *imagem-tempo*. Por mais que esses pensamentos sejam, de certa forma, independentes, eles se fazem presentes em Beckett. Como dito antes, o existencialismo francês é uma das escolas filosóficas que mais pensaram e discutiram a respeito do absurdo, o que é refletido no Teatro do Absurdo. O que Beckett encontra em Bram Van Velde também pode ser notado no abstracionismo americano: a pintura abstrata através de um esforço extraordinário foi capaz de "arrancar a arte moderna da figuração"[162].

Com todas essas idéias correlatas, vemos que Beckett percebia bem a sua contemporaneidade. A imagem que Beckett cria em *A Última Gravação*, uma cena total e absurda, através de um tempo que ilude a presentificação das ações, de uma memória falha, de uma "falsa" dicotomia, de um anti-herói sujo e vulgar, possui elementos da *imagem-tempo* apresentada por Deleuze.

A ilusão causada pela presentificação do tempo que acontece na peça faz com que a imagem do passado se una à imagem do presente. Em outras palavras, a imagem virtual do passado se une, em um circuito mínimo, com a imagem do presente. O tempo como um eterno presente aparece como uma *imagem-cristal*, na qual somos capazes de *senti*-lo. A memória entregue à máquina tem uma função fundamental: separa a memória de Krapp do próprio Krapp. Vemos que a memória não tem como função recontar o passado para explicar o que aconteceu com aquele velho. A memória contida na gravação funciona como potencializadora do eterno retorno da diferença (para que Krapp esteja *para sempre* repetindo o mesmo ato, repetindo, mas sempre de uma forma diferente).

Coincidência ou não, Krapp também é, em alemão, o nome de uma espécie de flor: a *Rubia tinctorum.* A curiosidade dessa planta é que ela é pequena, tendo de 5-10 centímetros, mas se ramifica, crescendo dos mais finos ramos às flores. A sua raiz atinge até um metro. Os únicos animais que comem essa planta são larvas. Não é difícil imaginar uma relação simbólica para essa planta[163]: o tempo presente é curto e se ramifica, em

[162]DELEUZE. *Francis Bacon: Lógica da Sensação*, p. 19.

[163] É importante ressaltar que Beckett, depois do sucesso de ***Esperando Godot***, permaneceu na Alemanha por diversas temporadas.

rizomas. A raiz, como o passado ou como a memória, é muito maior que a planta (o presente), mas está enterrada e não podemos vê-la. O que resta é nos alimentarmos do presente, como larvas. Não é difícil imbuir nessa imagem o que Deleuze identifica na *imagem-tempo* com suas *pontas do presente, lençóis do passado*. A imagem do presente está instaurada em *A Última Gravação*, e o passado vai surgindo de uma forma que não se vê, mas que toma uma dimensão muito maior do que o presente.

Dessa forma, a "falsa" dicotomia entre claro e escuro presente no palco não é uma montagem, uma montagem paralela ou por contraste como vemos em Eisenstein. A "falsa" dicotomia está presente no palco para demonstrando a impossibilidade da união corpo e alma, representante e representado. E Krapp, preso na repetição interminável de acontecimentos em um presente que se identifica com o palco, sem memória própria, impossibilitado de unir seu corpo à sua alma, é um homem incapaz de agir, é incapaz de dizer, sendo um personagem que se tornou totalmente passivo em relação ao mundo: por isso seus movimentos aleatórios, sua fala truncada e sem sentido.

Na *imagem-tempo* temos esse personagem passivo diante das situações. Beckett apresenta em *A Última Gravação* um personagem totalmente passivo em relação ao tempo. Krapp é quase um vampiro - encontra a eternidade na sombra do palco, mas se convalesce na luz, perto da gravação. Não existe escapatória para Krapp em relação ao tempo. O tempo é um inimigo cruel, invencível. Krapp nada pode fazer: desiste.

Em uma cena total, Beckett constrói uma *imagem-tempo*, na qual não se tem mais o que fazer a não ser desistir e se entregar à "danação e salvação"[164] do tempo. Beckett entende isso: ao final da peça nada mais podemos fazer do que observar Krapp por um instante, com a sombra tomando conta do palco e a iluminação ficando somente na luz do gravador. Diante dessa imagem imóvel enfrentamos o verdadeiro sentido do tempo na peça e vemos a *imagem-tempo*: o tempo fixado eternamente no presente, com imagens virtuais do passado que se ligam ao que acabamos de ver. Não há mais uma lógica sensório-motora e já não podemos compreender de maneira lógica tudo que nos é apresentado; o absurdo da vida, o absurdo de se viver dentro do tempo é instaurado no palco e nada mais podemos fazer além de *sentir* o tempo.

[164] BECKETT. *Proust*, p. 9.

III. Marcelo Mirisola e a derrota para o contemporâneo

"*And you're the kind of girl I like*
because you're empty and I'm empty
and you can never quarantine the past"

Pavement, "Gold Soundz"

Marcelo Mirisola é um autor paulistano que, além de *Joana a Contragosto***,** lançou outros nove livros: *Notas da arrebentação*, *Fátima Fez os Pés Para Mostrar Na Choperia*, *O Azul do Filho Morto*, *O Herói Devolvido*, *Bangalô, Animais em Extinção, O Homem da Quitinete de Marfim, Proibidão* e *O Banquete* com Caco Galhardo, além de ter participado das antologias *Geração 90: Manuscritos de Computador* e *Geração 90: Os Transgressores*.

Mirisola é considerado um escritor da chamada "Geração 90". O rótulo dado a esses escritores não somente aponta a produção cronológica, como também "reúne escritores cuja literatura traz marcas gerais comuns, características que revelam o *zeitgeist* contemporâneo"[165], o qual, segundo Adriano Quadrado, se estrutura a partir da ironia pós-moderna; da noção de valor estético desestabilizada; da impossibilidade de fixar padrões e delimitar tendências; do privilégio da visão em detrimento a outros sentidos; da violência, agressividade, sexo e escatologia como parte dos temas das obras; do privilégio da linguagem em detrimento do enredo; da fragmentação da narrativa; da influência da internet; da paródia e do sarcasmo; de citações e referências; da presença do insólito; e da cidade como personagem.

A obra de Mirisola não escapa das características que Adriano Quadrado apontou na "Geração 90". A definição que chama mais atenção inicialmente na obra de Mirisola é a mistura do sexo e da escatologia em suas obras, não restando espaço para o amor romântico. Vejamos o texto *Bangalô*:

> Eu levei na bunda a infernal contradição (dela?) e trouxe na alma – que era o caralhão de borracha – para muito mais perto de mim (mais do que eu desejara e ela podia imaginar); e agora, ao invés de retribuir-lhe com meu amor (vejam só... rebolei gostoso) eu lhe cagava no pau – pra valer e de verdade: merda mesmo. Sol, a partir do meu "bolo", teve nossa distância devidamente encurtada e a dimensão ou a equivalência do seu próprio horror projetada naquele caralhão cagado. A gente não conseguia fingir.
>
> - Vou chupar esse pirulito, Sol – me vi meio que obrigado.
>
> Que era pra fazer uma limpeza. Ela, em princípio, sentiu-se enjoada, mas logo em seguida (depois de eu ter sugado todo o chocolate) beijou-me na boca.[166]

[165]QUADRADO. *Inferno Pós-Moderno,* p. 46.
[166]MIRISOLA. *Bangalô*, p. 71.

A fragmentação da narrativa é uma constante em todos os romances de Mirisola. Já no seu primeiro romance, *O Azul do Filho Morto*, o livro é dividido por partes, dentro dessas partes temos vários trechos, alguns trechos ainda entrecortados. Entre um capítulo e outro, entre um trecho e outro, não existe necessariamente uma conexão lógica. Vejamos como começa a Parte VI do romance:

> (Sou o cara mais sozinho deste mundo. Mas ainda vou tirar Isabella para dançar.)
>
> ***
>
> Vera fazia uns trambiques para sobreviver, exalava uma catinga de loura aguada na hora da foda e, poucos meses antes de morrer de AIDS, a vi atrás do balcão de um boteco sórdido. Se deu mal.[167]

Citações e referências também são uma constante na obra de Mirisola:

> Ter band-aid em casa é importante por motivos sentimentais. Sabonete eu gasto um por semana. Desodorante sem álcool. Óleo para lubrificar minhas barbatanas. Uma lista de livros não lidos. Nabokov também cansa. Mil vezes os autores americanos aos brasileiros (com a exceção de Raduan Nassar e o seu copo de cólera, é claro.). Um cachorro. Um cachorro, não.[168]

Temos também nos romances e contos de Mirisola a cidade como personagem. Em *O Azul do Filho Morto,* a cidade de São Paulo aparece como massificadora das dores do crescimento do personagem. Em *Bangalô*, Florianópolis e sua "Qualidade de Vida" como o impulso final para o fim da vida. Em *Animais em Extinção,* é João Pessoa e seu mar calmo que se contrapõem ao racismo e à pedofilia.

O sarcasmo tem presença forte nos romances de Mirisola. Observemos um trecho de Bangalô:

> O que eu fiz comigo, porra? Mas será que depois de eu ter desejado veementemente e várias vezes a morte do Ed Motta, eu ainda tinha que ouvir uma sapata "arquiteta & lésbica" me perguntando se eu era amigo do "Pauuul"? Será que fui eu mesmo quem respondeu: "Tô no bangalô do Frank"? O café aguado teria sepultado de vez minhas nostalgias babacas?[169]

[167] MIRISOLA. *O Azul do Filho Morto*, p. 123.
[168] MIRISOLA. *Fátima Fez os Pés para Mostrar na Chopperia*, p. 23.
[169] MIRISOLA. *Bangalô*, p. 22.

Na prosa de Mirisola, quase tudo é dito de maneira sarcástica. Isso é realizado a partir de ligações não necessariamente com nexos (morte do Ed Motta e "sapata 'arquiteta & lésbica'") e o uso do léxico para construção de frases "politicamente incorretas" (o uso do termo "sapata" e não homosexual). Dessa forma, Mirisola coloca no mesmo patamar santas e putas, cultura popular e cultura erudita.

Joana a Contragosto é um ponto chave na produção romanesca de Mirisola. Ali fica claro o desconforto que o autor sente em relação ao contemporâneo. Roberto Lisias observa bem que o maior achado de Marcelo Mirisola é criar, em todos os seus contos e romances, um "narrador que perdeu"[170]. Contudo, os aspectos da estética da "Geração 90" apresentados por Quadrado não tocam a obra de Mirisola, se não para serem negados. Assim, vemos no livro de Mirisola, sempre ao final, seus filhos mortos ou o suicídio como uma forma de não pertencimento ou repúdio à contemporaneidade. Com isso surge a ironia pós-moderna que se torna evidente na obra de Mirisola.

Joana a Contragosto também apresenta uma diferença significante na produção de Mirisola. Nesse livro vemos "um texto com o balanço da bossa, lírico até a medula, feminino como o som de uma harpa. Vindo de uma voz insegura, hesitante e nervosa, que sofre dos cuidados da educação. (...) Mirisola mudou radicalmente. Mergulha na poesia para narrar uma dor-de-cotovelo"[171]. Entretanto, essa mudança não abala todos os pressupostos que corroboram o lugar de Mirisola na produção da prosa contemporânea brasileira: o sarcasmo, a cidade como personagem (o Rio de Janeiro), a fragmentação narrativa e as citações e referências permanecem. Esses pressupostos não deixam de existir, apenas deixam de ser tão importantes. Ao nos valermos do conceito de *imagem-tempo* para analisar o livro de Mirisola, podemos notar aspectos que vão além daqueles enumerados por Quadrado.

Joana a Contragosto é o terceiro romance de Mirisola e nos apresenta uma história simples: um homem de quarenta anos conhece pela internet uma jovem de vinte anos, eles passam uma noite no motel e depois se separam. Há, na obra, um narrador remoendo esses acontecimentos de forma espiralar: ele parte de um ponto que vai dando voltas, se abrindo,

[170] LISIAS. *Posfácil*, p. 108.
[171] CARPINEJAR. *Quando o Lirismo É a Única Saída.*

e voltando ao mesmo ponto original: Joana. Desde o início o narrador já anuncia todo o percurso do livro: "Trepei com Joana cinco vezes e sem camisinha, o que me deixou orgulhoso e envaidecido – a princípio mais pela quantidade do que pela aproximação. Isso se eu não tivesse cometido a besteira de querer amá-la ao mesmo tempo"[172].

Qual o jogo que Marcelo Mirisola apresenta em seu livro *Joana a Contragosto*? Como dito anteriormente, a fábula do romance é bastante simples, mas vemos a capacidade do autor de "complicar" a estrutura narrativa, sendo a fábula somente a ponta do *iceberg* que se descobre e se desdobra em uma trama estruturalmente complicada. Entremos, então, no aspecto formal mais óbvio do romance: *Joana a Contragosto* tem um narrador inscrito no presente, mas que retoma sempre o pretérito a fim de relatar os acontecimentos que viveu ao lado de Joana. O narrador demonstra que o romance é constituído de lembranças, de passado, de memória:

> Não sei se agora ela está se divertindo. Ou mesmo teria se divertido à minha custa. Isso não importa. Eu não deveria sofrer e amar – nem por mim, nem por Joana. Ela me abandonou. Me devolveu a mim mesmo, e o que é muito pior: em dobro. Mas o que faço se a dor já não me diz respeito? Se não sou nem metade daquele sujeito de antes?[173]

Vê-se aqui o primeiro ponto de aproximação do conceito de *imagem-tempo* e a obra de Mirisola. Este constrói o que Bergson chamou de *imagem-lembrança* ao retomar o passado e atualizá-lo no presente? Relembremos o que Deleuze aponta: com a *imagem-lembrança* temos algo próximo do *flash-back,* existindo de duas formas: o que avisa que vai ser instaurado e o que tem a necessidade de existir. Essa segunda forma de *flash-back* "dá ao *flash-back* necessidade, e às imagens-lembrança autenticidade".[174] No presente da narração em que se evoca o passado, através de *flash-back*, surgem dois elementos: a memória romanesca, como aparece na narrativa relatadora e o presente teatral "tal como aparece nos diálogos relatados"[175].

[172] MIRISOLA. *Joana a Contragosto*, p. 9.
[173] MIRISOLA. *Joana a Contragosto*, p. 55.
[174] DELEUZE. *Cinema II: Imagem-tempo*, p. 64.
[175] DELEUZE. *Cinema II: Imagem-tempo*, p. 68.

Mirisola utiliza-se de uma construção semelhante àquela que Deleuze exemplifica: seu relato a respeito de Joana é sempre cortado por travessões no texto, como se entrasse em cena um presente teatral, de um diálogo que "quebra" o passado e instaura o presente em um instante:

> Bem, creio que ela fez o que tinha que ser feito. Nada mais nada menos do que excluir junto com a indiazinha, minha filha meia-boca que ela matou com o comprimido do dia seguinte.
> - Se eu fosse Joana, faria o mesmo, ainda que por instinto.
> Dai que compartilhamos tacitamente invenção, aborto e um amor que não sobreviveria a tesão, nem ao dia seguinte.[176]

Ou

> O ódio que, aliás, é um dentre os vários desdobramentos de que não mais disponho, ou só isso.
> - Talvez um dia você me entenda, meu amor.
> Se não tivesse sucumbido no meio do caminho, talvez um dia, Joana, você entenda que a maldição é generosa.[177]

Porém, Deleuze afirma que o que confere à imagem signos ótico-sonoros puros presentes na *imagem-tempo* não são apenas uma lembrança relatada, são, antes, as confusões da memória e o fracasso do reconhecimento. Isso acontece porque a imagem se torna imagem-lembrança "somente na medida em que foi procurar uma 'lembrança pura' lá onde esta se encontrava, pura virtualidade contida nas zonas escondidas do passado tal como em si mesma..."[178].

Ou seja, não é somente o fato de se criar *imagens-lembrança* (através de *flash-back,* por exemplo) que o circuito que liga a imagem atual à imagem virtual se completa, para se formar uma *imagem-tempo*. Não é porque em *Joana a Contragosto* é utilizado um discurso de memórias, que ali se formam imagens ótico-sonoras puras.

Reynaldo Bessa observa a respeito do primeiro livro de contos do autor, *Fátima fez os pés para mostrar na choperia*, que o livro funciona "como uma espiral: um ponto de partida e uma chegada sem fim ou nenhuma chegada"[179]. Isso acontece com todos os livros

[176]MIRISOLA. *Joana a Contragosto*, p. 14.
[177] MIRISOLA. *Joana a Contragosto*, p. 49.
[178] DELEUZE. *Cinema II: Imagem-tempo*, p. 70.
[179] BESSA. *Moleque Metido à Besta, mas Genial.*

do escritor, uma narração que gira, volta, retorna, às vezes pelo mesmo fio condutor, às vezes pulando de uma espiral à outra, mas sempre em círculos, indo de um ponto que se abre, mas ao mesmo tempo, se fecha.

Em *Joana a Contragosto*, esse movimento não é diferente, aliás, ele é amplificado e mesmo exemplificado pelos beijos de Joana: "E com a vantagem de ter uma língua polpuda na defensiva que beijava em espirais"[180]. Esse aspecto espiralar de Joana não é isolado na trama, é o tempo todo retomado. É importante ressaltar que a espiral simboliza e "manifesta a aparição do movimento circular saindo do ponto original; mantém e prolonga esse movimento ao infinito"[181].

Deleuze liga uma montagem espiralar a um dos processos de montagem de Eisenstein. Griffith, para Deleuze, tinha percebido como a montagem e a imagem-movimento são processos orgânicos, mas Griffith "não viu, precisamente, a natureza dialética do organismo e da sua composição. O orgânico é exactamente uma grande espiral, porém, a espiral tem de ser concebida 'cientificamente' e não empiricamente"[182]. Deleuze observa que a montagem em Eisenstein não é somente empírica, é também conceitual e parte da união de partes desiguais e opostas presentes na obra do cineasta russo (um homem / vários homens, água / terra, um tiro / uma salva, etc.).

Dessa forma, através das oposições e desigualdades, é "que a espiral progride ao crescer. Mas o que se exprime desta maneira é o movimento do Uno que duplica e volta a formar uma nova unidade (...) É nesse sentido que o conjunto se reflecte em cada uma das partes, e que cada uma das espiras ou partes reproduz o conjunto"[183]. Nesse sentido, a montagem paralela de Griffith é substituída pela montagem de oposição em Eisenstein, uma montagem em espiral, ou *montagem de oposição*.

A espiral de Mirisola em nada tem a ver com esse procedimento: é uma espiral rizomática, que parte de um ponto a outro, que se ramifica, e que cresce ao mesmo tempo em que diminui, que liga diversos pontos a um só ponto. E esse ponto "central", Joana, se perde ao mesmo tempo em que se liga a muitos outros pontos. Dessa forma, a imagem de

[180]MIRISOLA. *Joana a Contragosto*, p. 17.
[181] CHEVALIER. *Dicionário de Simbolos*, p. 398.
[182] DELEUZE. *Cinema I: Imagem-movimento*, p. 52.
[183] DELEUZE. *Cinema I: Imagem-movimento*, p. 52-53.

Joana deixa de ser simplesmente uma imagem-lembrança e é o tempo todo virtualizada, se ligando a imagens atuais presentes na obra.

Deleuze não liga a *imagem-lembrança* à imagem óptico-sonora pura, tampouco a estrutura espiralar tal qual vemos nos filmes de Eisenstein, e liga os signos ótico-sonoros puros ao sonho e não mais à lembrança. No sonho "a imagem virtual que se atualiza não se atualiza diretamente, mas em outra imagem, que desempenha o papel de imagem virtual atualizando-se numa terceira, ao infinito [em que] não se trata de metáforas, mas um devir que pode, em direito, prosseguir ao infinito" [184].

Mirisola se vale de vários artifícios para que sua obra não seja somente uma rememoração. Dessa forma, ela poderá constituir um devir que progride sem fim e sem direção. O narrador vai deslizando em várias direções, não se trata somente do presente em que vive sozinho ou o passado com Joana; ele evoca e inventa um Rio de Janeiro antigo, da bossa-nova:

> Assim, tive nostalgias desabrigadas na cidade que inventei... e tomei porres que talvez fizessem algum sentido se girassem em falso na memória de um Vinícius de Morais, de um Paulo Mendes Campos ou de um Carlinhos Oliveira, ou qualquer outro que objetivamente tivesse sido "penabundeado" e vivido e enchido a cara naquele Rio que não existe mais.[185]

Mirisola também convoca outros amores. Aparecem Ana Cristina César, Márcia Denser (e a relação desta escritora com Antônio Lobo Antunes); assim como aparecem outras aproximações, Caio Fernando Abreu, José de Alencar, etc. A espiral construída em volta de Joana se desloca longamente, porém, esse deslocamento sempre suscita no leitor imagens metamorfoseadas: a filha morta, a solidão do narrador, outros amores e a confusão criada pelo autor entre M.M. e Marcelo Mirisola.

A confusão criada entre o narrador do livro, M.M. (ou Marcelo), e o autor, Marcelo Mirisola, nos mostra um aspecto interessante da narrativa. Como afirma Liana Vasconcelos, "ao falar da própria vida, ou pelo menos evidenciar alguns dados biográficos verossímeis, o autor estabelece certo mecanismo de controle sobre o leitor, declarando

[184] DELEUZE. *Cinema II: Imagem-tempo*, p. 73.
[185] MIRISOLA. *Joana a Contragosto*, p. 53.

narrar a verdade absoluta. Daí, fantasias e divagações absurdas ganham *status* de real. A voz narrativa (...) é um ato performático"[186].

Essa performance narrativa transparece na imagem que o narrador constrói de si mesmo, na qual se confundem narrador e escritor, traçando uma linha mimética, na qual o simulacro é liberado, surgindo daí uma *potência do falso*. A tarefa mimética em *O Sofista,* de Platão, trata a mímesis como a arte de produzir imagens de dois tipos: "a arte de produzir *cópias* (*eikon*) e as 'boas' imagens, que proporcionalmente são bem dotadas com relação à idéia, e a arte de produzir *simulacros* (*phántasma*), 'más' imagens, pois simulam a cópia e produzem ilusão"[187]. A *cópia* remeteria à pintura, uma coisa "boa", já o *simulacro* remeteria à poesia, uma coisa "má".

Deleuze define bem isso: se temos a idéia como o ideal, "as *cópias* são possuidoras de um segundo lugar, pretendentes bem fundados, garantidos pela semelhança; os *simulacros* são como falsos pretendentes, construídos a partir de uma dissimilitude, implicando uma perversão, um desvio essenciais"[188]. Para Deleuze, o modelo de Platão é o Mesmo; a cópia seria o semelhante – não existe em Platão um lugar para a "representação por si mesma"[189].

Para Deleuze, coube à Nietzsche a tarefa de reverter o platonismo e encurralar o sofista: "fazer subir os simulacros, afirmar seus direitos entre os ícones ou as cópias"[190]. Não se trata mais de encurralar o falso, como fazia Platão com sua caverna, em busca do mesmo, mas sim de um mundo do simulacro que pensa a similitude, a identidade como diferença.

A modernidade responde à ambição de Nietzsche fazendo com que o simulacro negue "tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução"[191]. É nesse sentido que Nietzsche "subverte a representação, que destrói os ícones: ele não pressupõe o Mesmo e o Semelhante, mas, ao contrário, constitui o único Mesmo daquilo que difere, a única para todos os simulacros (o ser para todos os entes) (...) É sob a potência do falso

[186] VASCONCELOS. *Estratégias de Atuação no Mercado Editorial: Marcelino Freire e a Geração 90,* p. 83.
[187] CASA NOVA. *Fricções: traço, olho e letra,* p. 22.
[188] DELEUZE. *Platão e o Simulacro*, p. 262.
[189] DELEUZE. *Platão e o Simulacro*, p. 264.
[190] DELEUZE. *Platão e o Simulacro*, p. 267.
[191] DELEUZE. *Platão e o Simulacro*, p. 267.

pretendente que ele faz passar e repassar o que é"[192]. O simulacro se torna independente: os simulacros (*phántasma*) deixam de ter um caráter bom ou mal, como queria Platão, para se tornarem potência em si mesmo. Dessa forma, o simulacro e o falso retornam como potência, ou com a *potência do falso*.

Podemos perceber que na obra de Mirisola uma fissura é aberta no pacto ficcional. Em *Joana a Contragosto* até a conta de banco do autor é citada no livro[193]. Mas qual o objetivo disso? Fica clara a exploração das possibilidades dentro da obra, desdobrando a realidade e a reintroduzindo em ficção: infinitas imagens virtualizadas que transitam entre o real e o ficcional. É mais ou menos o que acontece com o filme *Histórias Proibidas* de Todd Solondz, em que uma aluna escreve sobre um "estupro consentido" que sofre do professor de literatura. Quando a aluna escreve um conto a respeito, o fato se transforma: "está escrito, virou ficção" diz o professor, mas é uma ficção que existe em si.

Dessa forma, Mirisola vai criando labirintos de espelhos[194] e virtualidades e as conectando às imagens atuais do livro. Tudo isso é ampliado quando se coloca a questão da virtualidade da internet. Joana começa a se comunicar com o narrador via *internet*, mandado fotos de partes do corpo para o narrador.

> Joana também prometeu a mesma calcinha preta enfiada no rego, aquela da primeira foto mandada por e-mail. A minha condição: mais nenhuma foto, nem telefonema, nem email. Cheguei a este termo depois de Joana ter me enviado as coxas, os pés. (...) A bunda empinada da primeira foto e as coxas seguidas do ombrinho bronzeado e da foto dos seios de auréolas rosados me tranqüilizaram[195].

O jogo ficcional que Mirisola propõe ao apresentar o narrador-personagem e o suposto escritor empírico do livro, M.M. (Marcelo Mirisola), e Joana apresentada por partes ("Comprei o pacote sem ver o rosto"[196]), ajudam a criar uma *potência do falso*, uma ordem mimética em que o simulacro tem o mesmo peso que o real. Deleuze ao estudar a *potência do falso* caracterza dois regimes de imagem: um orgânico e um cristalino ou um regime

[192] DELEUZE. *Platão e o Simulacro*, p. 270.
[193]Cf. Mirisola, *Joana a Contragosto,* p. 100.
[194] Podemos ver que Mirisola pensa em espelhos: "O primeiro por ter me sentido tão estúpido quanto Lobo Antunes e, ainda assim, ter poupado Márcia-espelho-de-Joana quando chorou o amor perdido do portuga que ela mesmo assassinara" (MIRISOLA, *Joana a Contragosto,* p. 35).
[195]MIRISOLA. *Joana a Contragosto*, p. 85.
[196] MIRISOLA. *Joana a Contragosto*, p. 85.

cinético e um regime crônico. O que nos interessa retomar aqui é o regime crônico. No regime cristalino (crônico), existe a) uma descrição que vale por seu objeto; b) o imaginário é separado dos acontecimentos motores deixando de lado a continuidade, levando o virtual a valer por si próprio; c) a narração não segue esquemas sensório-motores e as personagens se tornam "videntes" que não mais podem reagir diante de um acontecimento e nem conseguem enxergar o que acontece nas situações.

Vemos que em *Joana a Contragosto* não temos mais um objeto direto, apreendido no espaço, Joana é *escorregadia*. A própria imagem de Joana construída pelo narrador, é feita por partes, com as fotos, como supracitado. Nunca sabemos ao certo quem é Joana por inteiro. Sua história é contada, seu corpo e prática sexual descritos, mas mesmo assim Joana nunca é completamente Joana. O narrador tenta, mas nunca define Joana *totalmente*. Existe a tentativa de explorar a complexidade psicológica da personagem, sua história, mas o próprio narrador não consegue fazê-lo, fala de Joana como se não fosse Joana: "Escrito está. Conseguiu. Ninguém vai saber que a bundinha é sua, fica tranqüila. Ninguém vai saber que é você, Natércia"[197]. Joana não é o objeto descrito, o que é descrito é que vale por esse objeto, o que importa mesmo não é *como* e *quem* é Joana, mas justamente, como Joana é descrita. Por isso o que conta em Joana é sua metamorfose: a doce Joana, a malvada Joana, a sumida Joana, a amante Joana, Capitu, Márcia Denser, Ana Cristina César: "Impecável e filha-da-puta. Porra louca e egoísta, enfeitiçada"[198]; "Márcia e Joana estão vivas e são vultos de carne e osso"[199], "Joana – mulher que me quis"[200]. Joana se dissolve em cenários, no quarto de motel, na churrascaria, em um Rio de Janeiro dos anos 1960. "O que eu busquei foi um espanto estéril, insosso... uma mistura de reconhecimento e perplexidade, papadas triplas e a imobilidade tão parecida com os blocos da Barata Ribeiro, em Copacabana?"[201]. A personagem Joana, dessa forma, não pode ser sustentada nos sentidos motores. Joana é uma imagem propriamente virtual que se liga à imagem atual do narrador. Joana vale por si mesma.

[197] MIRISOLA. *Joana a Contragosto*, p. 48.
[198] MIRISOLA. *Joana a Contragosto*, p. 69.
[199] MIRISOLA. *Joana a Contragosto*, p. 33.
[200] MIRISOLA. *Joana a Contragosto*, p. 165.
[201] MIRISOLA. *Joana a Contragosto*, p. 164.

A estrutura do livro de Mirisola se sustenta, em grande parte, através de suposições a respeito do que acontece e do que aconteceu com Joana. O narrador até tenta, mas não consegue estabelecer ligações lógicas entre os acontecimentos. O porquê é sempre evocado para tentar entender o que acontece e o que aconteceu, ou seja, o narrador descreve acontecimentos, o antes e depois de Joana, seus sentimentos, como se comportou, como ela se comportou, mas mesmo assim o porquê aparece, é impossível para ele compreender o que acontece. O narrador não consegue estabelecer um antes e um depois, uma lógica linear – por isso a estrutura espiralar. Se não é possível entender Joana, a própria estrutura do livro é colocada dessa forma, tem um antes e tem um depois, mas a ligação lógica dos acontecimentos não pode ser estabelecida. A espiral estrutural do livro, a espiral dos beijos de Joana, funcionam como uma forma em que as imagens formadas no livro não sejam entendidas com uma lógica sensório-motora; são, antes, uma forma de provocar confusão. O narrador nada pode fazer além de trabalhar como um "vidente", tentando entender a vida passada, adivinhar o significado dos acontecimentos e agindo como se fosse possível de alguma forma adivinhar o futuro.

Esses procedimentos que Mirisola adota em *Joana a Contragosto* fazem com que a temporalidade no romance seja reavaliada: a *imagem-tempo* revela elementos e uma temporalidade um pouco distante do que se encontra na idéia comum do tempo no romance. Temos a idéia de que o tempo em um romance é "inseparável do mundo imaginário"[202]. O tempo é apresentado através de acontecimentos que preenchem o espaço do tempo. Mesmo quando lacunas temporais aparecem nas obras, o leitor as preenche muitas vezes sem perceber, estabelecendo uma continuidade na obra literária. Essa continuidade não precisa necessariamente estar relacionada a uma ordem temporal passado-presente-futuro, pois todos os tempos são deslocáveis, "o tempo da ficção liga entre si momentos que o tempo real separa"[203].

No romance, deve-se atentar para o fato de que no discurso, e somente nele, é que se constrói o tempo. É através dele que podemos construir um tempo constitutivo da obra, "elemento que traduz a sua duração, o seu desenvolvimento – intervalo necessário para que

[202] NUNES. *O Tempo no Romance,* p. 24.
[203] NUNES. *O Tempo no Romance,* p. 25.

o discurso se articule"[204]. Mesmo que ele possa estar determinado pelo tempo de leitura, existem efeitos que a narrativa sugere que fazem que o leitor entre no jogo do tempo: o texto mais rápido, mais lento, frases curtas ou longas, a contração ou alongamento de acontecimentos, simultaneidades, etc.

No romance moderno encontramos uma construção temporal bastante usual a qual se convencionou chamar de *tempo psicológico*. O tempo psicológico poderia se passar apenas como um contraponto ao tempo físico, mas vai além disso, apesar de seu primeiro traço ser "a sua permanente descoincidência com as medidas temporais objetivas"[205]. O tempo psicológico é mais um tempo subjetivo e qualitativo do que o próprio tempo mensurável, pois é um tempo que "é filtrado pelas vivências subjetivas da personagem e do narrador, erigidas em fator de transformação e redimensionamento da rigidez temporal da história"[206]. Com o tempo psicológico, voltamos a um ponto importante da *imagem-tempo*: a *durée*, conceito de Bergson.

É como aponta Meyrhoff: se a *durée* é o tempo experimentado, então esse tempo "mostra a qualidade da relatividade subjetiva, ou é caracterizado por uma espécie de irregularidade, não-uniformidade e distribuição desigual na medida pessoal do tempo. Essa qualidade difere radicalmente das unidades regulares, uniformes, quantitativas de um objeto métrico"[207]. Ou seja, o tempo psicológico não é o que se remete ao tempo lógico: relógio, ciclo solar ou lunar, etc.

Em grande parte de suas realizações, o tempo psicológico depende da memória para se configurar, tendo com os eventos da memória, uma qualidade de associação e interpenetração dinâmicas, uma desordem temporal que não segue o tempo lógico. Nas interpretações da literatura a esse respeito, como a de Meyrhoff, presenciamos um encontro com o pensamento de Bergson, que para o estudo desse tempo, recupera uma "lógica das imagens". A lógica das imagens

> é uma tentativa de mostrar que, tanto quanto diz respeito às seqüências temporais e 'ordem' dos eventos dentro do mundo interior da experiência e da memória,

[204] OLIVEIRA & SANTOS. *Sujeito, Tempo e Espaços Ficcionais,* p. 50.
[205] NUNES. *O Tempo no Romance,* p. 18.
[206] OLIVEIRA & SANTOS. *Sujeito, Tempo e Espaços Ficcionais* , p. 47.
[207] MEYERHOLL. *O Tempo na Literatura*, p. 13.

> precisamos empregar símbolos de 'desordem' que violem a ordem e progressão estritamente 'lógicas' dos eventos, às quais fomos acostumados pela ciência e pelo senso comum. Precisamos fazer tal coisa porque o mundo interior da experiência e da memória exibe uma estrutura que é causalmente determinada mais por 'associações significativas' do que por conexões causais objetivas no mundo exterior. Transmitir essa estrutura peculiar requer, assim, um simbolismo ou imagística no qual as diferentes modalidades de tempo – passado, presente e futuro – não sejam serial, progressiva e uniformemente ordenadas e sim sempre inextricável e dinamicamente associadas e mescladas umas às outras[208]

A construção temporal de *Joana a Contragosto* poderia ser um exemplo do que se convencionou chamar de *tempo psicológico*. Mas não é isso que acontece. Não cabe mais ao narrador encontrar um tempo próprio no qual o interior é transportado para o texto. O narrador de *Joana a Contragosto* não tem mais controle sobre o tempo, ou seja, o narrador não tem mais controle nem mesmo em relação à sua subjetividade. Por mais que Mirisola utilize questões formais para constituir o tempo na obra, ele o faz para que esse tempo não seja mais possível de ser ajambrado e construído de forma sensata. Dito de outra forma: se pensarmos que, estruturalmente, elementos básicos de constituição da temporalidade do texto estejam presentes (frases curtas, longas, ritmo, etc.), esses elementos são utilizados para informar ao leitor que o narrador não tem mais controle sobre o tempo, diferente do que acontece, por exemplo, em *Mrs. Dalloway* da Virginia Woolf, onde a narradora constrói um tempo próprio, um tempo que é submetido totalmente à subjetividade. O narrador de Mirisola não controla mais o tempo, está perdido nele.

Sistematizando o que foi dito acima, vemos que Mirisola constrói em *Joana a Contragosto* uma estrutura espiralar, confusa, "espelhada", de uma forma que o presente sai de um ponto central e vai se alongando e voltando a outro ponto central virtual, que pode ser Joana ou os "espelhos" de Joana (Márcia Denser, Ana Cristina César, a filha morta, etc.). No seu livro, Mirisola tenta misturar e confundir o narrador e o escritor e, com isso, se cria uma potência do falso que se instaura em toda a obra. Joana é uma personagem "escorregadia", sofre diversas metamorfoses, dissolve-se no cenário, uma personagem que se tenta explicar, mas que se torna inexplicável. O tempo no romance nos dá a sensação de que o narrador não mais o controla, está imerso nele. Sendo assim, as imagens de *Joana a Contragosto* são compatíveis com o que Deleuze chama de *imagem-tempo.*

[208] MEYERHOLL. *O Tempo na Literatura*, p. 21-22.

Retomando também certos pontos do que Quadrado chamou de *zeitgeist* contemporâneo, vemos que esses pontos já não são tão importantes em *Joana a Contragosto***,** à medida que o narrador os assume no texto para repudiá-los no discurso. A idéia de Lisias, de que Mirisola nos apresenta um "narrador que perdeu", é bastante significativa nesse ponto. Mirisola constrói um texto em que o mal-estar contemporâneo é colocado na narração. Se o autor assume esses aspectos, é para depois negá-los. O narrador tenta se "encaixar" na contemporaneidade, mas não consegue, é derrotado por ela.

No lirismo que encontramos em *Joana a Contragosto***,** Mirisola deixa isso muito claro, contrapondo justamente a arte ao tempo e os dois em contraponto ao contemporâneo. No capítulo intitulado *Borges, Poe, Vinicius. Um estupro. Um sonho*, o narrador compara Joana ao corvo *Nevermore* de Poe:

> Posso afirmar tranquilamente que Joana é o corvo que Poe jamais conseguiu vislumbrar simplesmente porque não teve o amor (ou azar?) para tanto. Em vez de repetir 'nevermore', a mulher que me prometeu uma vida de miudezas, IPTUs e filhos devidamente matriculados, repete: 'não me pergunte por quê'... o agravante é que ela está viva e tem a pele macia, enquanto Leonore, a amada perdida de Poe, simplesmente bateu as botas e é apenas um eco fantasmagórico reproduzido por um corvo que podia ser papagaio: ou, por outra, é como se eu não pudesse gozar da vida e a morte não existisse, e esses dois 'estados', digamos assim, fossem ao mesmo tempo meus interlocutores. Onde me situo? Essa é a pergunta que Poe fez a si mesmo: 'Onde situar o amante?'[209]

A única solução para o amante, diz o narrador, é se "enfurnar" em uma biblioteca onde os livros "em contraste com a vida e a morte, prestariam o socorro ao amante desesperado"[210]. Ao recuperar a análise borgeana do poema de Poe, o narrador atesta que a arte seria a única saída para o corvo e para Joana.

Porém, o narrador de *Joana a Contragosto* nega tanto o sexo quanto a arte: "Se é arte mesmo, ou é cabaço... para mim, tanto faz. Eu não aceito isso. Não quero essa merda."[211]. Dessa forma, podemos pensar que Joana, de certa forma, é também a arte. Essa relação entre a personagem Joana e a Literatura é muito forte em todo o livro, não só quando funde o sexo à arte. O narrador escreve o livro a *contragosto*, quer acreditar na

[209]MIRISOLA. *Joana a Contragosto*, p. 57-58.
[210] MIRISOLA. *Joana a Contragosto*, p. 58.
[211] MIRISOLA. *Joana a Contragosto*, p. 59.

literatura ("escrevi quatro livros geniais"), e, ao mesmo tempo, percebe a impossibilidade de existir um objeto artístico duradouro. Um movimento muito próximo ao que Walter Benjamin faz em sua análise sobre a "aura" da obra de arte que deixou de existir. Mirisola ambiciona a "aura" e, ao mesmo tempo, percebe que não existe mais espaço para ela: o narrador dos livros é derrotado pela efemeridade do mundo contemporâneo.

Por tal razão, vê-se o comprometimento de Mirisola com a produção artística contemporânea; poder-se-ia dizer, portanto, um comprometimento traidor, já que o autor os nega, como se construísse um museu de cera no meio de um forno, prestes a ser ligado e a derreter toda a obra, restando pouco ou muito pouco da arte. Mirisola constrói um museu de cera a *contragosto*. Não o faz porque quer, sim porque é preciso, apesar de tudo.

O falseio do tempo que o narrador do livro vive ao lado de Joana é o falseio do que ele sente a respeito da arte contemporânea. Ou seja, quando Mirisola constrói esses espelhos em espiral ele se coloca e se encaixa perfeitamente na produção contemporânea: a noção de valor estético desestabilizada, a violência, a agressividade, o sexo e a escatologia, fragmentação da narrativa, paródia e sarcasmo, citações e referências e a cidade como personagem, mas por outro lado, o narrador de seus livros lamenta tudo isso.

A arte descartável é o entulho que Mirisola tenta reciclar. O tempo, nesse sentido, deverá ser reconstruído, não mais recuperado ou redescoberto. Esse reconstrução, contudo, está destinada ao fracasso. O tempo a ser reconstruído é um tempo perdido, no qual a lança lamentos inalcançáveis; uma memória perseguida pelo narrador, mas inalcançável. Ao se dar conta de tal impossibilidade, o narrador foge, como no final de *Joana a Contragosto*: "eu não era tão babaca; sofria pelo dia encoberto, pelo Cristo estrangulado em nuvens de magnésia bisurada e por estar vendo uma Guanabara que não existia mais lá do alto, chorei por causa de Tom Jobim & Vinicius de Morais, e por quarenta anos e cinqüenta minutos de vôo ser tão pouco tempo para Joana e quase uma eternidade para mim, eu estava indo embora."[212].

[212] MIRISOLA. *Joana a Contragosto*, p. 187.

IV. Beckett, Marker, Mirisola: Proust.

"Stop sending letters
Letters always get burned
It's not like the movies
They fed us on little white lies"

Radiohead, "Motion Picture Soundtrack"

Samuel Beckett, Chris Marker, Marcelo Mirisola são artistas que construíram sua própria releitura da obra de Marcel Proust. Proust é o escritor que mais comumente é associado à questão temporal quando se trata da arte, feito alcançado com a publicação de sua obra monumental, *Em Busca do Tempo Perdido*. Zagdanski observa que o livro de Proust constrói "um romance que seja ele próprio uma ampulheta sem fim"[213].

A questão temporal da obra de Proust já foi muito discutida. O que nos interessa é a releitura que os artistas aqui estudados fazem do autor francês, ou seja, como esses artistas atualizam a percepção do tempo proustiano, como fazem emergir dessa releitura uma *imagem-tempo*.

É importante ressaltar, de início, que Proust, por mais que nos lembre que estamos imersos no tempo, não constrói sua narrativa de sua obra tal qual uma *imagem-tempo,* embora a imagem construída no livro seja condizente tematicamente com a *imagem-tempo*. Por mais que a análise de Blanchot, a respeito da obra de Proust, pareça coincidir com o que Deleuze aponta a respeito da *imagem-tempo*, ao lermos o livro temos uma percepção distinta. Blanchot afirma que a obra proustiana contém a verdade do acontecimento e do advento da própria narrativa, e uma "realização na narrativa, do tempo narrativo original cuja estrutura fascinante ele cristaliza, do poder que faz coincidir, num mesmo ponto fabuloso, o presente, o passado, e até, embora Proust pareça negligenciá-lo, o futuro"[214].

Relembremos o famoso trecho, de *No Caminho de Swann*, em que o narrador tem a lembrança reavivada quando morde a *madaleine* mergulhada no chá:

> E de súbito a lembrança apareceu. Aquele gosto era o do pedaço de madalena que nos domingos de manhã em Combray (pois nos domingos eu não saía antes da hora da missa) minha tia Léonie me oferecia, depois de o ter mergulhado em seu chá da Índia ou de tília, quando ia cumprimentá-la em seu quarto. O simples fato de ver a madalena não me havia evocado coisa alguma antes que a provasse; talvez porque, como depois tinha visto muitas, sem as comer, nas confeitarias, sua imagem deixara aqueles dias de Combray para se ligar a outros mais recentes; talvez porque, daquelas lembranças abandonadas por tanto tempo fora da memória, nada sobrevivia, tudo se desagregara; as formas – e também a daquela conchinha de pastelaria, tão generosamente sensual sob sua plissagem severa e devota – se haviam anulado ou então, adormecida, tinham perdido a força de expansão que lhes permitiria alcançar a consciência. Mas quanto mais nada subsiste de um passado

[213]ZAGDANSKI. *O Sexo de Proust*, p. 19.
[214] BLANCHOT. *O Livro Por Vir*, p. 21.

> remoto, após a morte das criaturas e a destruição das coisas, sozinhos, mais frágeis porém mais vivos, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis, o odor e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, lembrando, aguardando, esperando, sobre as ruínas de tudo o mais, e suportando sem ceder, em sua gotícula impalpável, o edifício imenso da recordação.[215]

Podemos ver que Proust reconhece muito bem como funcionam o tempo e a memória e, conseqüentemente, a imagem que essa memória evoca. Em outras palavras: Proust adianta teoricamente o que ambicionaríamos chamar de *imagem-tempo.* Entretanto, nos enganaríamos se colocássemos a obra de Proust e a análise feita por Blanchot concordantes com o pensamento de Deleuze. Proust "avisa", assim como aponta Deleuze a respeito do uso de *flash-back*, quando uma rememoração será evocada: "E de súbito a lembrança me apareceu".

Por isso, Georges Poulet "propõe que a obra de Marcel Proust seja lida, na contramão da tendência bergsonista, como série de quadros que se justapõem"[216], privilegiando o espaço em detrimento do tempo. Na verdade, ao abordarmos a obra de Proust dessa forma, não está na *contramão* da tendência bergsonista; estamos apenas lendo-a de uma forma diferente. Bergson não exclui o espaço de sua teoria do tempo, inclusive lhe outorga um lugar importante, mas às vezes esquecido. O espaço para Bergson é o local onde se *concretiza* o tempo, ou seja, o espaço é onde o tempo já está definido e delimitado como duração: "o espaço é o lugar onde se manifesta o tempo"[217].

Dessa forma, a obra proustiana não exclui o tempo ou o espaço, não é uma escolha entre um e outro. A obra proustiana caminha lado a lado com o espaço e o tempo. Por isso Deleuze é muito feliz em afirmar que a obra de Proust nos lembra que estamos dentro do tempo: o tempo é também um espaço. É exatamente isso que vemos na obra: Proust nos avisa, nos informa, e nos coloca como sentimos o tempo e percebemos a memória. Nos faz sentir o tempo por aviso, como se afirmasse "isso é o tempo" e "isso é a memória" a todo instante. Proust lida com o tempo de uma forma distinta daquela que verificamos na *imagem-tempo*. A *imagem-tempo* não nos lembra sobre o tempo, apenas sentimos o tempo emergir daquelas infinitas imagens, uma imagem grávida do tempo, prestes a parir. E com

[215] PROUST. *No Caminho de Swann*, p. 75.
[216] BRANDÃO. *Espaço Literários e Suas Expansões*, p. 210.
[217] BERGSON. *Memória e Vida*, p. 11.

essa sensação do tempo, instauramos certa concepção de memória, uma memória que se aproxima do sentido bergsonista, do sentido que Proust também descreve em sua obra. Porém, essa concepção de memória bergsonista também é revista por Beckett, Marker e Mirisola.

Esses autores parecem incorporar bem o ensinamento de Proust: estamos vivendo o tempo através da memória, mas constroem em suas obras não algo que nos alerta sobre o tempo ou que instaura a memória monumental, no formato do cone invertido de Bergson, por exemplo. Beckett, Marker e Mirisola constroem obras em que o tempo simplesmente é, existe, em que a memória parece prestar mais um desserviço do que uma "ajuda", e ainda, suas obras unem forma e conteúdo a respeito do tempo.

É importante resumir o que podemos perceber facilmente a respeito da memória na obra de Proust. Parece que Proust teria afinidade mais incisiva com Bergson em relação à memória do que na questão relativa ao tempo[218]. Proust parece convencido de que a memória voluntária vai ser para sempre falha, sendo que somente a memória involuntária "poderia resgatar das profundezas adormecidas, o passado remoto esquecido com o passar dos anos, [se tornando] fundamental na gênese da obra proustiana, porque é capaz de fazer emergir as reminiscências que trazem de volta o passado que é a própria matéria com a qual Proust se põe a dar forma literária"[219].

Mais uma vez somos tocados por um discurso descritivo. Quando instaura a memória, Proust mais uma vez descreve como ela acontece. É como no trecho supracitado: a memória involuntária, tal qual o tempo, é descrita, não exemplificada no próprio corpo textual. Dessa forma, a memória alia à sua imagem o movimento, assim como Bergson exemplificava: "O espírito retira da matéria as percepções que serão seu alimento, e as devolve a ela na forma de movimento"[220]. O importante é ressaltar a visão de Proust sobre a memória: a memória voluntária é falha e de impossível recapitulação total, só a memória involuntária, ativada por diversos fatores (por exemplo, a *madeleine* que o narrador mergulha no chá), é capaz de evocar e trazer ao presente o passado adormecido.

[218] Cf. ROSSETTI. *Acordos e Dissionâncias Entre Bergson e Proust*, p. 72-75.
[219] ROSSETTI. *Acordos e Dissionâncias Entre Bergson e Proust*, p. 84.
[220] BERGSON. *Matéria e Memória*, p. 291.

Porém, a noção que os autores aqui estudados têm de tempo e memória não é comum àquela presente na obra de Proust, mesmo que sejam distintas entre si. Eles relêem Proust para perceber nossa imersão no tempo, sendo que isto não aparece apenas tematicamente nas obras, mas se apresenta na própria forma do texto. A memória aparece, diferente de como ocorre em Proust, como um resgate impossível. Em Beckett, encontramos o hábito como uma tentativa de manter a memória. Contudo, diante da eterna mudança do "eu", tal memória tende a se perder. Marker ainda aponta uma solução mais otimista: a memória é sempre algo a ser reconstruído habitando imagens dentro do tempo. Em Mirisola, a memória é novamente algo cruel: são os dejetos da vida que vem à tona, e vemos um narrador tentando desembaralhar a memória ao mesmo tempo em que nega tudo aquilo semelhante a um pertencimento.

Beckett e Marker dedicaram parte de sua obra ao tratamento do material artístico produzido por Proust. Beckett escreveu um ensaio totalmente dedicado ao escritor francês ainda no início de sua carreira, antes mesmo de escrever as suas obras mais importantes. Neste ensaio, intitulado simplesmente de *Proust,* Beckett não só constrói a sua concepção a respeito da obra do francês, como também, a partir dessa análise, constitui a sua própria concepção de tempo e memória[221].

Beckett, logo no inicio de seu ensaio, nos coloca a questão do tempo: "Esse monstro de duas cabeças, danação e salvação – o Tempo"[222]. Beckett ainda afirma: "não há como fugir das horas e dos dias. Nem de amanhã nem de ontem. Não há como fugir de ontem porque ontem nos deformou, ou foi por nós deformado."[223]. Esse ponto inicial da análise da obra de Proust se reflete bem na criação artística de Beckett, e em seu texto dramático *A Última Gravação*.

O tempo que deforma, do qual é impossível fugir, é a própria figura de Krapp. Ao mesmo tempo em que Krapp apresenta sua única forma de felicidade, um amor do passado, é também o tempo que o separa da felicidade, que o definha, que o destrói lentamente. As

[221] "Ao longo de suas páginas, fica-se conhecendo, de antemão, muito sobre a atividade criadora e o universo de Beckett; este se revela por meio de suas interpretações de Proust, ou melhor, de suas personagens. E assim, a solidão, a amizade, a incomunicabilidade, o amor, o tempo, a memória, vistos por Beckett, incluem muitas vezes seu ponto de vista, que pode ou não estar completamente em harmonia com o de Proust" (BARRENTTINI, *Samuel Beckett: escritor plural,* p.142).
[222] BECKETT. *Proust*, p. 9.
[223] BECKETT. *Proust*, p. 11.

marcas do tempo são muito presentes em Krapp, como Beckett delimita: é velho, voz fraca e dissonante. Enquanto os outros Krapps das gravações são vigorosos, com voz forte, decididas: o tempo o deformou a tal ponto que Krapp mal se reconhece. Krapp, por um lado, não se esquiva do tempo, não tenta esquecer o passado. Krapp vai de encontro ao passado, escolhendo, de forma ritualística, um momento para relembrar. Mas tal encontro com o passado nos mostra a capacidade de destruição do tempo e, ao mesmo tempo, a impossibilidade de se viver fora dele.

Para Beckett, leis da memória estão sujeitas às leis do hábito na obra de Proust:

> O habito é o acordo efetuado entre o indivíduo e seu meio, ou entre o indivíduo e suas próprias excentricidades orgânicas, a garantia de uma fosca inviolabilidade, o pára-raios de sua existência. O hábito é o lastro que acorrenta o cão a seu vômito. Respirar é um hábito. A vida é um hábito. Ou melhor, a vida é uma sucessão dos hábitos, posto que o indivíduo é uma sucessão de indivíduos (uma objetivação da vontade do indivíduo, diria Schopenhauer), o pacto deve ser continuamente renovado, a carta de salvo-conduto atualizada. A criação do mundo não foi um evento único e primordial, é um acontecimento que se repete a cada dia. O hábito, então, é um termo genérico para os incontáveis compromissos travados entre incontáveis sujeitos que constituem o indivíduo e seus incontáveis correspondentes.[224]

Essa análise de Beckett a respeito de Proust sinaliza o que o autor irlandês iria explorar em suas peças. Martin Esslin observa nas peças de Beckett ações que acontecem repetitivamente, ao infinito, que ao mesmo tempo se renovam e se metamorfoseiam, mas sem direção de progressão ou regressão[225].

Podemos mais uma vez observar isso em *A Última Gravação*. Krapp tem seu hábito: grava todos os anos em seu aniversário uma fita relatando os acontecimentos do ano, e ouve uma gravação antiga feita anos atrás. Krapp faz desse habito uma renovação de si mesmo, Krapp renasce em Krapp todos os anos, de uma forma diferente, mas que ainda assim não deixa de ser a mesma.

Krapp, que se reconstitui e se reconstrói todos os anos, não tem boa memória. O ser de boa memória "nunca lembra de nada. Sua memória é uniforme, uma criatura de rotina, simultaneamente condição e função de seu hábito impecável, um instrumento de referência

[224] BECKETT. *Proust*, p. 17-18.
[225] Cf. ESSLIN. *The Theater of Absurd,* p. 63-65.

e não de descoberta"[226]. Beckett constrói dessa forma um paradoxo: ao mesmo tempo em que Krapp mantém seu hábito, ele faz desse hábito uma falha de memória. O hábito de Krapp é estagnado, uma repetição vazia, vazia de sentido, vazia de gesto.

Com esse paradoxo criado, a imagem cênica que Beckett constrói em *A Última Gravação* contribui inexoravelmente para criar, não mais um discurso sobre o tempo como vemos em Proust, mas também dá à sua obra uma forma do tempo, na qual a memória surge para percebermos a incapacidade humana em lidar com o passado. Tal como Proust, Beckett não percebe na memória voluntária uma volta ao passado; este só se adentra no presente com a ativação da memória involuntária. A memória involuntária ativada em Krapp não é, como acontece em Proust, com a *madeleine*, por uma leve coincidência. É uma memória involuntária "forçada", que só é ativada no momento em que o gravador estabelece diálogo com o Krapp presente no palco.

Krapp é sempre diferente e é sempre o mesmo. Sua memória é usada para revelar a mudança inerente do homem, e a impossibilidade de atingir um momento que seja próprio do ser. Dessa forma, Martin Esslin estabelece que a obra de Beckett, de modo geral, é uma "procura pelo eu". Em *A Última Gravação* o gravador aparece para demonstrar "a ilusão da personalidade humana".[227].

A ilusão da personalidade humana é também destaque no ensaio que Beckett produz sobre Proust. Beckett lê na obra de Proust um personagem cuja identidade está sempre mudando. Não é o caso do protagonista mudar de identidade, ou se metamorfosear em outro personagem. É uma mudança diferente: na busca do que seria próprio do ser, na busca de sua própria identidade, vê-se um ser escorregadio que não deixa para trás mais do que reminiscências de outro ser, que já se foi.

A função da memória entregue a uma máquina, a uma gravação, é o sintoma mais gritante da impossibilidade de um ser encontrar o que seria próprio de si. A mudança essencial que a arte de Beckett introduz a respeito da obra de Proust ocorre justamente no deslocamento da memória de um ser (no narrador de Proust) para uma máquina (em Beckett).

[226] BECKETT. *Proust*, p. 29.
[227] ESSLIN. *The Theather of Absurd*, p. 78. Orig. "the elusiveness of human personality"

Como dito antes, a *imagem-tempo* se forma no período que sucede a segunda guerra mundial. Do estraçalhamento de uma lógica sensório-motora vemos surgir, também no teatro, uma imagem que desenha um sujeito sem controle de suas ações. Beckett reconhece a impossibilidade humana de possuir uma memória, ao entregá-la para uma máquina. A memória não mais pertence ao humano. Dessa forma, o homem do período posterior à Segunda Guerra é um homem que não pode mais lidar com a sua própria memória, não pode mais controlar a sua própria vida, está perdido no tempo e na impossibilidade de encontrar a si mesmo.

Beckett encontra em Proust, mesmo com olhar pessimista, uma saída: "no tempo, criativo e destrutivo, Proust descobre a si mesmo como artista"[228]. Sendo que sua arte não é "nem criada nem escolhida, mas descoberta, revelada, escavada, preexistente no interior do artista, uma lei de sua natureza"[229]. Porém, Beckett cria uma situação muito mais pessimista a respeito da arte. Krapp é escritor e ainda assim ele não encontra salvação diante do tempo e dos fracassos da memória. Mais uma vez, as ruínas de seu período histórico derramam destroços, poeira e lama no que seria a última possível salvação do ser: a arte. Isso parece corroborar o pensamento de Adorno: "Escrever um poema após Auschwitz é um ato de barbárie, e isso corrói até mesmo o conhecimento de que por hoje se tornou impossível escrever poemas"[230].

Talvez por isso advenha desse período histórico não só o Teatro do Absurdo do qual Beckett faz parte, como também, o filme-ensaio de Chris Marker. Uma falência da arte tradicional, e até mesmo da arte de vanguarda, faz surgir a necessidade de uma arte em que a estrutura temporal das obras não construa mais uma ligação lógica e a memória seja recontada, mas não em forma de rememoração, como acontecia em Proust, mas como uma forma de reconhecimento da própria falha ou falta da memória. E mesmo quando Marker desenvolve uma ficção, ele o faz de uma maneira que "transgride": utiliza imagem estática em uma arte em que o movimento é o essencial.

Tal como Beckett, Marker releu a obra de Proust e, a partir dela, construiu idéias sobre o tempo e a memória. Proust está presente em diversos momentos em sua obra, sendo

[228] BECKETT. *Proust*, p. 84.
[229] BECKETT. *Proust*, p. 89.
[230] ADORNO. *Prismas,* p. 26.

o texto sobre o filme *Vertigo* de Hitchcock e o seu CD-ROM *Immemory,* os mais significantes. Em ambas as obras, Marker liga a *madeleine* ao filme de Hitchcock. Dessa forma, a leitura de Marker a respeito da *madeleine* de Proust já se distingue consideravelmente do que biscoito mergulhado no chá represente para Proust.

A *madeleine* de Proust carrega em si uma forma de acolhimento e reconhecimento do passado. Ao ligar a *madeleine* a *Vertigo*, Marker não mais aponta uma forma de reconhecimento do passado, faz diferente: é justamente a falha no reconhecimento que revela a memória. A personagem Madeleine de *Vertigo* é o fruto que sustenta as ilusões do passado do detetive John 'Scottie' Fergunson. Marker pondera que diante dessas ilusões a vertigem do filme não é mais somente a vertigem causada pela altura, mas, uma muito mais singular: "a vertigem do tempo"[231]. O filme, para Marker, é dividido em duas partes, sendo a primeira a vida ao lado de Madeleine, que morre, e a segunda, "o outro lado do espelho, que não é nada mais do que uma louca, maníaca tentativa de negar o tempo, de recriar através de signos triviais, porém ainda necessários (como os signos da liturgia: roupas, maquiagem, cabelo) a mulher cuja perda nunca foi capaz de aceitar."[232].

Analisando *Vertigo*, Marker aponta para um tempo impossível de ser revivido, e atribui à memória não mais um local para um "retorno", mas para um lugar de criação, de construção. É como aponta Marília Rocha Siqueira a respeito do filme *Sans Soleil***,** de Marker, cujo "passado está sempre por ser feito, assim como a História está por ser escrita e a lembrança por ser esquecida"[233].

Em *La Jetée* não é diferente: o personagem viaja ao passado para construir e criar uma vida ao lado da garota cuja imagem persistia em sua mente. A vertigem do tempo em *La Jetée* é ainda mais absorta do que a de *Vertigo*, não leva mais à morte de Madeleine e a sua segunda morte com Judy: a vertigem e a loucura proporcionadas pelo tempo levam o próprio protagonista à morte. A *madeleine* de Proust, para Marker, é símbolo de uma desilusão nostálgica diante do tempo. Marker aponta como Proust sinaliza a "constante de

[231] MARKER. *A Free Replay (notes on !Vertigo)*, p. 123. Orig. "The vertigo of time."
[232]MARKER. *A Free Replay (notes on !Vertigo)*, p. 123. Orig. "The other side of the mirror, is nothing but a mad, maniacal attempt to deny time, to recreate through trivial yet necessary signs (like the signs of a liturgy: clothes, make-up, hair) the woman whose loss he has never been able to accept".
[233] SIQUEIRA. *O Ensaio e as Travessias do Cinema Documentário,* p. 83.

um amor tocado pela morte"[234]: o que acontece não só em *Vertigo*, como também em *La Jetée.*

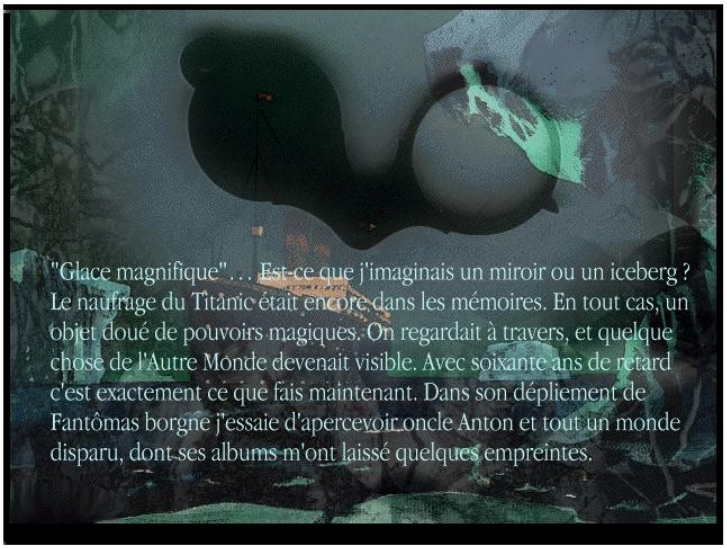
Em seu CD-ROM *Immemory,* Marker volta a relacionar a *madeleine* de Proust ao filme de Hitchcock. Na figura abaixo, o artista francês cria uma imagem em que uma foto de Proust vai invadindo a de Hitchcock:

(Figura 11 - CD-ROM *Immemory* de Chris Marker)

Uma *madeleine*, para Marker, é aquilo que Hitchcock cria em seu filme *Vertigo:* o impulso desesperado de John 'Scottie' Fergunson de voltar ao passado para reviver o amor. É o mesmo que acontece em *La Jetée*, a memória serve como um impulso louco e desesperado para viver algo já perdido.

Marker, em seu CD-ROM, associa a *madeleine* de Proust às memórias contidas em seu filme favorito (*Vertigo*, filme que tentou reviver em *Sans Soleil* quando percorre as ruas de São Francisco), e às imagens de seu tio Anton. Para introduzir as imagens de seu tio Anton, Marker escreve sobre a memória construída em torno do navio Titanic:

[234] MARKER. *A Free Replay (notes on !Vertigo)*, p. 125. Orig. "The constant of a love touched by death."



(Figura 12 - CD-ROM *Immemory* de Chris Marker)

Está escrito na imagem:

> "'Gelo Magnífico' – Será que estou a imaginar um espelho ou um iceberg? O naufrágio do Titanic permanece, ainda, nas memórias. Em todo caso, continua como um objeto dotado de poderes mágicos. Olhamos ao redor, e algo de outro mundo torna-se possível. E é o que faço agora, mesmo com sessenta anos de atraso. No desdobramento de fantasmas caolhos, busco observar o tio Anton e um mundo inteiro desaparece, inclusive seus álbuns que me deixaram algumas marcas".

A memória é um lugar mágico, de outro mundo possível, sempre a ser (re)construído. Ou como afirma ainda Marker em *Sans Soleil:* "cada memória poderia criar sua própria lenda".

Marker compartilha com Beckett certa leitura sobre Proust. Em ambos o tempo é visto como danação e salvação. Porém, as falhas da memória para Marker são um pouco menos sentidas ou lamentadas, sendo ainda possível, para ele, a construção de uma memória ou de um mundo mágico. O gelo magnífico, o espelho ou o iceberg, o que de fato teria afundado o Titanic? A memória possibilita a imaginação e (re)construção do passado. Nesse sentido, na leitura que Marker realiza sobre Proust não podemos mais pretender que o passado alcance o presente enquanto tal, dando movimento ao passado, e sim, que seja uma memória se (re)construindo no presente. O cinema, como máquina de ilusão, é ainda mais a máquina de criar a ilusão de sermos capazes de controlar o tempo, mandar

personagens para o passado e para o futuro, e de se reconstituir a memória. Assim, Marker mostra-se em consonância com um de seus ídolos, Andrei Tarkovsky, para quem o cinema. é uma forma de esculpir o tempo.

A *imagem-tempo* no filme de Marker é uma forma de sinalizar que o cinema não é mais do que uma máquina de ilusão; mas de uma ilusão que é capaz de controlar o tempo e (re)construir a memória, dando ao homem, no caso um personagem, uma segunda chance, mesmo que louca, mesmo que maníaca. Nesse sentido, Marker ainda dá uma chance à arte, relendo Proust não mais para condenar as possibilidades como fazia Beckett, mas para atribuir a ela seu caráter mais verdadeiro: a ilusão, e à ilusão um lugar no mundo, nem ruim nem bom, mas possível. Ainda, Marker parece reservar à arte a função de reconstruir, com cuidado e esmero, o mundo destruído que herdara após a guerra.

Na obra de Mirisola, vemos um narrador que também quer acreditar na arte como uma possibilidade diante do mundo. Porém, esse narrador, percebe que a "aura" da obra de arte não mais existe. Esse jogo narrativo também transparece em uma entrevista de Mirisola: "Queria ver se Marcel Proust tivesse nascido lá em casa, em 1966... cada um que administre a *madeleine* que lhe cabe" [235].

Quando Mirisola diz essa frase, ele parece muito consciente do mundo em que vive. Não depreende a contemporaneidade de sua obra, vai além, reconhece em Proust um valor artístico que não é mais capaz de ser alcançado. Aquele tempo exposto na obra de Proust, não é mais o tempo de hoje, a memória não é mais um discurso em que se reconta alguma coisa, ou que pode "lindamente" adentrar o presente. Em *Joana a Contragosto*, Mirisola não mais tenta recontar a sua história de vida ao lado de Joana, quer fazer de Joana um espelho para a arte, e sabe que é impossível viver com e sem ela: Joana ou a arte, Joana e a arte.

Mirisola não pretende mais em nenhum momento ligar a arte à realidade, quer somente confundir: uma anarquia criadora, mas também destrutiva e niilista. Quando perguntado acerca da veracidade da história de Joana e da necessidade de começar a escrever um outro livro, diz:

[235] CARPENEJAR. *Quando o Lirismo é a Única Saída.*

> Em primeiro lugar porque o estopim já foi detonado (falo da febre de escrever...) e, depois, porque tenho que manter a situação sob controle. Isto é, tenho que arrumar um bom pretexto para me abandonar. Para, enfim, não acreditar 100% naquilo em que eu mesmo engendrei. O nome disso é ficção. Não é nada fácil, dá um trabalhão danado e pode cansar mais do que uma entrevista. O pior de tudo é que sou pessimamente remunerado.[236]

A ficção de hoje, à qual Mirisola se refere, é "uma arte estéril, maldita"[237]. Para o autor, a arte parece não ter mais espaço, tampouco o tempo e a memória como eram concebidos por Proust. A memória dos narradores de Mirisola "vêm ao texto como párias. Retiradas do seu estado de dejeto, são suplementadas com ironia e sarcasmo"[238]. Não existe mais uma memória afetiva como Proust criava em seus livros, com Guermantes, com sua mãe. As memórias dos narradores de Mirisola são compostas por "dejetos", pela cultura midiática do fim do século XX. Alia-se a isto em *Joana a contragosto*, uma memória que tenta alcançar a arte, mas uma arte que está morta, de uma cultura onde não mais se colocam os olhos, como bem observa Marker a respeito das estátuas.

O narrador dos livros de Mirisola se torna porta voz da falência da vida, "verdadeiros franco-atiradores, que tomam a palavra como arma de transgressão possível, dando voltas sobre a incapacidade de reação da vida em sociedade".[239] A falência da vida se emparelha à falência do tempo e da memória. Diante de todos esses esgotamentos a única saída para Mirisola é construir um narrador que perdeu, mas que também se perdeu no tempo e na memória (na *imagem-tempo* construída em prosa), onde não existe mais controle, nem mesmo sobre sua própria criação.

Dessa forma, Beckett, Marker e Mirisola relêem a obra de Proust não para propor uma "redescoberta" do tempo. O tempo é violento, como o pensamento[240]. Por isso a forma crua e pouco bondosa como constroem seus personagens. A violência cerca as obras: a violência das mudanças provocadas pelo tempo em *A Última Gravação* de Samuel Beckett, a violência da memória a ser reconstruída que leva à morte em *La Jetée* de Chris Marker, a violência sexual e a violência do abandono em *Joana a Contragosto* de Marcelo Mirisola.

---

[236]CARPENEJAR. *Quando o Lirismo é a Única Saída.*
[237]CARPENEJAR. *Quando o Lirismo é a Única Saída.*
[238]SÁ. *A Reinvenção do Escritor: Literatura e* Mass Media, p. 87.
[239] SÁ. *A Reinvenção do Escritor: Literatura e* Mass Media, p. 29.
[240] Deleuze afirma em *Proust e os Signos*: "O pensamento não é nada sem algo que o force a pensar, sem algo que o violente".

Os signos encontrados por Deleuze na obra de Proust não fazem mais sentido nas obras de Beckett, Marker e Mirisola. Deleuze parece catalogar esses signos: "o tempo perdido (signo do amor), o tempo que se perde (signos mundanos), o tempo que redescobrimos (signos sensíveis) e o tempo redescoberto (signo da arte)"[241]. Na releitura feita de Proust por Beckett, Marker e Mirisola esses signos não mais reconstituem a memória, a medida que não mais unem imagem e movimento. Os signos não mais são capazes de construir um tempo em volta do personagem, um tempo com certo controle, como fazia Proust ("agora sinto este tempo e me vem é essa memória", parece dizer Proust), mas um tempo em que esses signos se confundem, desaparecem, reaparecem apenas para fazer do homem uma vítima do tempo e da memória.

A originalidade do *filme-ensaio* e do Teatro do Absurdo no pós-guerra parece vir da necessidade de uma nova arte na qual as ruínas da modernidade são depositadas: a falência do ser diante do tempo e a falência da memória diante da guerra. Para isso, é necessária a *imagem-tempo*, um novo regime de imagem que vem vislumbrar uma nova lógica do pensamento e de reconhecimento das imagens. Uma imagem que coloca o homem perdido diante dos acontecimentos, sem controle sobre o mundo que o cerca. A obra de Mirisola parece revelar um ser de uma segunda idade diante desse mundo, ou do mundo que foi (re)construído, e onde as aspirações da modernidade não fazem mais sentido. O narrador de Mirisola está perdido no tempo como os personagens de Beckett e Marker, mas é forçado a arrostar o mundo que o cerca, tentando criar arte a partir dos dejetos da humanidade.

Beckett, Marker e Mirisola, seja no teatro, na prosa, ou no cinema, representam na arte o desconforto que sentem diante do mundo, percebido através da *imagem-tempo* em suas obras. Uma *imagem-tempo* que parece estar nos lembrando que o tempo e a memória ainda têm que acertar as contas com o homem.

[241] PELBART. *O Tempo Não-Reconciliado*, p. 10.

CONCLUSÃO

"*Could you put a name to someone else's sigh?*
Could you put a face to someone else's eyes?
Is it someone that you'd maybe recognize?
But it all fades into morning when you open your eyes."

Belle and Sebastian, "Dirty Dream Number Two"

No filme *Blowup***,** de Michelangelo Antonioni, vemos o fotógrafo Thomas investigar um suposto assassinato que teria sido capturado por sua câmera, acidentalmente, em um parque londrino. Thomas percebe na ampliação de fotos, feita em seu laboratório, um corpo estirado no chão. O fotógrafo, na busca de desvendar esse assassinato, percorre as ruas de Londres quando, de repente, se encontra novamente no mesmo parque onde sua câmera teria registrado o corpo. Nesse parque se depara com mímicos jogando tênis, sem a raquete, sem a bola. Diante dos mímicos vemos um efeito de imagem em que Thomas se dissolve no cenário, ficando este ocupado apenas pelos mímicos.

No conto que inspirou o filme de Antonioni, *Las Babas del Diablo* de Julio Cortázar, lemos a reação do narrador diante de uma imagem, como no filme, de um assassinato que aparece em uma foto por acaso:

> Nunca se saberá como isto deve ser contado, se na primeira ou segunda pessoa, usando a terceira do plural ou inventando constantemente formas que não servirão de nada. Se fosse possível dizer: eu viram subir a lua, ou: em mim nos dói o fundo dos olhos, e principalmente assim: tu mulher loura eram as nuvens que continuam correndo diante de meus teus seus nossos vossos rostos. Que diabo.[242].

O narrador do conto de Cortázar revela a dificuldade de reagir diante de uma imagem fotográfica que nossos olhos não podem processar facilmente, colocando em dúvida o "eu", o "tu" e o "eles" da narração, e também a insuficiência da construção de frases gramaticais para revelar o sentido da imagem. A imagem, tanto no livro quanto no filme, age sobre o nosso corpo estabelecendo ligações não necessariamente lógicas entre o que vemos, vimos e o que sentimos, despertando uma crise no sujeito tal qual Deleuze apontaria na *imagem-tempo*.

O conceito de imagem de Henri Bergson está de acordo com aquele adotado por Cortázar e Antonoini: a imagem é tudo aquilo que provoca uma reação no nosso corpo quando observamos o mundo. Gilles Deleuze também acredita que as imagens agem diretamente sobre nossos corpos e por isso criamos reações distintas a determinadas imagens. Deleuze vê no cinema dois grandes grupos de imagens responsáveis por dois tipos básicos de reação: uma *imagem-movimento* que o nosso sentido sensório-motor é capaz de

[242] CORTÁZAR. *As Armas Secretas*, p. 59.

facilmente reconhecer, e uma *imagem-tempo* que faz com que o "eu" seja colocado em xeque fazendo com que seja duvidosa, ao mesmo tempo verdadeira, nossa percepção diante dessas imagens.

Os regimes de imagens apontados no cinema por Deleuze podem também ser apreendidos em certas obras literárias. Em *O Que É a Filosofia?,* Deleuze e Guattari expõem claramente que "os blocos de sensações" criados pelos artistas não diferem muito de uma arte a outra:

> O objetivo da arte, com o meio do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações. (...) Os escritores, quanto a isso, não estão numa situação diferente da dos pintores, dos músicos, dos arquitetos.[243]

Nesta dissertação, através do conceito de *imagem-tempo,* analisamos a ocorrência desse regime de imagem não só na obra cinematográfica *La Jetée***,** de Chris Marker, como também no texto dramático *A Última Gravação***,** de Samuel Beckett, e no romance *Joana a Contragosto***,** de Marcelo Mirisola. Tentamos desvendar como esses artistas constroem essas imagens, fazendo com que o leitor/espectador reaja a determinadas imagens não mais com a lógica sensório-motora usual.

Ao analisarmos o filme *La Jetée* verificamos que a imagem cinematográfica está desnudada de sua ilusão de movimento, o que é causado pelo uso de uma composição imagética fílmica constituída quase completamente por fotografias. Dessa forma, Marker parece revelar que a única verdade possível para o cinema é a ilusão do movimento. A revelação dessa ilusão tende a causar no espectador um estranhamento em relação à própria forma fílmica. Um estranhamento semelhante acontece com o protagonista do filme: ele não sabe se é realidade ou ilusão a vida ao lado da mulher visita no passado. Esse protagonista vive entre escombros de um tempo sempre a ser reconstruído, revelando que o ser não mais controla todas as suas ações diante do mundo. Ele está sempre reconstruindo o tempo: o passado, o presente e o futuro. Esse descompasso temporal é bastante claro quando resgatamos certa idéia sobre a fotografia de Rolland Barthes: a fotografia têm um

[243]DELEUZE & GUATTARI. *O Que É a Filosofia?,* p. 217-218.

efeito de "ter estado aqui" e o cinema de "estar aqui". O descompasso entre imagem fílmica e imagem fotográfica é semelhante ao descompasso do personagem diante do que é reconhecível e do que é irreconhecível. Com a dúvida do que realmente vemos, se é filme ou se é fotografia, semelhante à dúvida que o protagonista do filme também enfrenta, Marker nos oferece uma única solução: acreditar no tempo, viver dentro do tempo. Este seria o desafio pregado por Marker.

Uma parcela da obra dramática de Beckett, pautada, como afirma Martin Esslin, por repetições de situações, é representada por *A Última Gravação*. Neste texto, pode-se notar como essas repetições desestabilizam o tempo teatral usual, revelando o "eterno retorno da diferença", em que a repetição das ações leva à efemeridade do "eu", e à sua natureza mais pura: a mudança. Nesse sentido, o homem enfrenta uma eterna busca por si mesmo, mas uma busca que é praticamente impossível, já que o ser é sempre objeto de mudança, sempre um devir. A diferença só pode acontecer devido à repetição – como afirma Deleuze – das ações de Krapp que tendem ao infinito. Na obra de Beckett aqui estudada podemos perceber muito do que o autor irlandês iria encontrar nas pinturas de Bram Van Velde: a única saída para a arte e o artista, diante da impossibilidade de restituir as dicotomias (representante/representado, corpo/espírito), de "resolver" o problema da arte, é desistir. Verificamos também que Krapp é um ser que desistiu: ao transitar pelo claro e pelo escuro do palco sem fazer qualquer distinção, ao ignorar o que é um equinócio, Krapp é alguém que, como Beckett e Van Velde, não ambiciona unir dicotomias. Então vemos Krapp, um homem que sempre repete seus atos, vivendo dentro do absurdo do tempo: um tempo fixado eternamente no presente, com imagens virtuais do passado que estão sempre se atualizando no presente.

Em nossa análise do livro *Joana a Contragosto* de Marcelo Mirisola observamos a construção da *imagem-tempo* na literatura romanesca. O autor constrói sua obra através de um jogo de espelhos e espirais. De início, pudemos observar a construção de uma confusão entre o narrador e o autor empírico. Esse jogo é uma forma de dar à voz narrativa um *status* de real. Dessa forma, Mirisola compõe seu narrador com uma potência, não de realidade, mas com uma *potência do falso*. Essa *potência do falso* é responsável pela construção de um narrador que não mais tem controle sobre suas ações e suas percepções: seus amores,

sua arte, suas vontades, etc. Sendo assim, o próprio objeto e fazer artístico, confundido e mesclado com a figura de Joana, é deslocado da possibilidade da arte enfrentar desafios do mundo de hoje. Em *Joana a Contragosto* vemos o encontro da obra de Mirisola com o *zeitgeist* contemporâneo da literatura - a ironia pós-moderna; a noção de valor estético desestabilizada; a impossibilidade de fixar padrões e delimitar tendências; o privilégio da visão em detrimento a outros sentidos; a violência, agressividade, sexo e escatologia como parte dos temas das obras; o privilégio da linguagem em detrimento do enredo; a fragmentação da narrativa; a influência da internet; a paródia e do sarcasmo; citações e referências; a presença do insólito; e a cidade como personagem - ao mesmo tempo em que ele se afasta e lamenta o mesmo. Assim, o tempo redescoberto da arte, para Mirisola, é na verdade, um tempo perdido, irrecuperável.

Os três autores aqui estudados também estabelecem, cada um à sua maneira, relação com a obra do escritor francês Marcel Proust. Diferente do que acontece na obra de Proust, os autores não almejam discursat mais sobre o tempo, mas, sim, apresentar o tempo *diretamente* em suas obras, fazer com que o espectador/leitor sinta o tempo de uma forma direta, como Deleuze nos informa acontecer no regime de imagem *imagem-tempo*. Essas obras parecem querer nos revelar que as aspirações da modernidade foram sabotadas, e que dos monumentos criados louvando o homem moderno não restam mais do que ruínas. O sujeito, para esses autores, e para ao menos uma parte da produção artística do pós-guerra, perdeu toda sua estrutura lógica e motora, deixando apenas espaço para seres de sensações, sendo essas sensações as últimas responsáveis para que possamos lidar com uma das mais antigas angústias metafísicas do homem: o tempo.

Esta dissertação não pode ser considerada um trabalho acabado: ela apresenta um devir que pretende seguir ao infinito, como um rizoma que se ramifica e se liga a diversas outras reflexões, apontando principalmente para dois caminhos: o que privilegia a vontade de estabelecer entre as diversas artes não mais uma lógica de dependência, mas de interlocução e mútua compreensão, uma espécie de comunidade sempre por vir; o que prioriza a relação entre diversas obras e movimentos artísticos do pós-guerra, nos quais a lógica sensório-motora usual cede lugar à sensação, particularmente através do uso de um registro de imagem ao qual Deleuze denominou *imagem-tempo*.

BIBLIOGRAFIA

ABEL, Lionel. *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

ADORNO, Theodor. *Prismas: Crítica Cultura e Sociedade*. Trad. Augustin Wernet e Jorge de Almeida. São Paulo: Ática, 2001.

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

ALTER, Nora M. *Chris Marker*. Chicago: University Of Illinois Press, 2006.

AVELAR, José Carlos. Imagem e Som. Imagem e Acção. Imaginação. In: GRÉLIER, Robert. *O Bestiário de Chris Marker*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu & Cláudio C. Santoro. Campinas: Papirus, 1993.

BARRENTINI, Célia. *Samuel Beckett: escritor plural.* São Paulo: Perspectiva, 2004.

BARTHES, Roland. A Retórica da Imagem. *In*: *O Óbvio e o Obtuso: Ensaios Críticos III.* Rio De Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BAZIN, André. Ontologia da Imagem Fotográfica. Trad. Hugo Sérgio Franco. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. São Paulo: Graal, 2008.

BECKETT, Samuel. Krapp's Last Tape. In: ____. *The Complete Dramatic Work*. Londres: Faber & Faber, 1990.

BECKETT, Samuel. *Malone Morre*. Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Códex, 2004.

BECKETT, Samuel. *Proust*. Trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória.* Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERGSON. Henri. *Memória e Vida*. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BESSA, Reynaldo. *Moleque Metido à Besta, Mas Genial*. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/printversion.asp?id=2133>. Acesso em 29/10/09.

BLANCHOT, Maurice. *O Livro por Vir.* Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços Literários e Suas Expansões. *Aletria,* Belo Horizonte, v. 15, p. 207-220, jan./jun., 2007.

CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo*. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.

CARPINEJAR, Fabrício. *Quando o Lirismo É a Única Saída*. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/resenhas.asp?id=1063>. Acesso em 4/12/2009.

CASA NOVA, Vera. *Fricções: traço, olho e letra*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CASTRO, Cláudia Maria de. Deleuze, Hölderlin, e a Cesura do Tempo. *O Que Nos Faz Pensar: cadernos do departamento de filosofia PUC-Rio,* v. 21, p. 145-160, maio 2007.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

CORTAZÁR, Julio. *As Armas Secretas.* São Paulo: José Olympio. 2001.

EL SANTO: El enmascarado de plata. Cidade do México: José G. Cruz. 6 set. 1960.

DELEUZE, Gilles. *Cinema I: Imagem-Movimento*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

DELEUZE, Gilles. *Cinema II: Imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

DELEUZE, Gilles. Platão e o Simulacro. In: DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fontes. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DELEUZE, Gilles & GUATARRI, Felix. *Mil Platôs, Vol. II*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira & Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles & GUATARRI, Felix. *O Que É A Filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. & Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2007.

EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do Filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

ENDE, Michael. *A História Sem Fim*. Trad. Maria do Carmo Cary. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ESSLIN, Martin. *The Theatre of the Absurd.* Nova Iorque: Vintage Books, 2004.

FERNANDES, Telma Chaves. *Vestido de Noiva: um texto escrito no espaço*. 2005. 140f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

FLETCHER, Jonh. *Samuel Beckett*. Londres: Faber & Faber, 2000.

FLETCHER, Jonh. *Samuel Beckett's Art.* Londres: Chatto & Windus, 1971.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007

GALARD, Jean. *A Beleza do Gesto*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Edusp, 2008.

GRÉLIER, Robert. O Bestiário de Chris Marker. In:_____. *O Bestiário de Chris Marker*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

GUIMARÃES, César. *Imagens da Memória: entre o legível e o visível.* Belo Horizonte: UFMG, 1997.

HUGO, Victor. *Do Grotesto e do Sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

JAKOBSON, Roman. Decadência do cinema? In: _____. *Lingüística. Poética. Cinema.* Trad. Francisco Achcar. São Paulo: Perspectiva, 1970.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático.* Trad. Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LISIAS, Roberto. Posfácil. In: MIRISOLA, Marcelo. *Notas da Areebentação*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

LUPTON, Catherine. *Chris Marker: Memories Of The Future*. Londres: Reaktion Book, 2005.

MACIEL, Maria Esther. Para Além da Adaptação: formas alternativas de articulação entre Literatura e Cinema. In: NASCIMENTO, Evando; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de; SILVA, Teresinha V. Zimbrão (Org.). *Literatura em Perspectiva*. Juiz de Fora: UFJF, 2003.

MARKER, Chris. A Free Replay (Notes On *Vertigo*). *In*: BOORMAN, John & DONOHUE, Walter. *Projections 4½.* Londres: Faber & Faber, 1995.

MARKER, Chris. *Immemory.* Nova Iorque: Exact Change. CD-ROM.

MARTINS, Leda Maria. *O moderno Teatro de Qorpo-Santo.* Belo Horizonte: Editora UFMG / UFOP, 1991.

MALRAUX, André. *A Esperança*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2000.

MEYERHOFF, Hans. *O Tempo na Literatura.* São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

MIRISOLA, Marcelo. *Animais em Extinção*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

MIRISOLA, Marcelo. *O Azul do Filho Morto*. São Paulo: Ed. 34, 2002.

MIRISOLA, Marcelo. *Bangalô*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

MIRISOLA, Marcelo. *Fátima Fez os Pés para Mostrar na Choperia.* São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

MIRISOLA, Marcelo. *Joana a Contragosto*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

NUNES, Benedito. *O Tempo na Narrativa.* São Paulo: Ática, 1988.

OLIVEIRA, Silvana Pessôa de Oliveira & SANTOS, Luis Alberto Brandão. *Sujeito, Tempo e Espaços Ficcionais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PACHECO, Fernando. O Estatuto da Arte em Deleuze e Guatarri. In: *Ítaca, Número 11*. Rio de Janeiro: IFCS – UFRJ, 2009.

PELBART, Peter Pál. *O Tempo Não-reconciliado.* São Paulo: Perspectiva, 2007.

PROUST. Marcel. *Em Busca do Tempo Perdido: no caminho de Swann*. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Editora Globo, 2007.

PUDOVKIN, V. Métodos do tratamento do material (montagem estrutural). In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. São Paulo: Graal, 2008.

PUDOVKIN, V. Os métodos do cinema. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. São Paulo: Graal, 2008.

QUADRADO, Adriano. *Inferno Pós-Moderno: marcas da contemporaneidade em* Hotel Hell *e outras obras da Geração 90.* 2006. 188f. Dissertação (Mestrado em Ciências da

Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

RAMOS, Luiz Fernando. *O Parto de Godot e Outras Encenações Imaginárias*. São Paulo: Fapesp, 1999.

RANCIERE, Jacques. *Film Fables*. Trad. Emiliano Battista. Nova Iorque: Berg, 2006.

RIBEIRO, Léo Gilson. *Cronistas do Absurdo*. Rio de Janeiro: José Alvaro Editor, 1964.

ROSSETTI, Regina. Acordos e Dissionâncias Entre Bergson e Proust. *Filosofia Unisinos*, São Leopoldo, v. 10, p. 79-91, jan./abr., 2009.

SÁ, Sérgio Araújo de. *A Reinvenção do Escritor: Literatura e* Mass Media. 284 f. 2007. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

SIQUEIRA, Marília Rocha de. *O Ensaio e as Travessias do Cinema Documentário*. 186f. 2005. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

SOARES, Leonardo Francisco. *Rotas abissais: mímese e representação em A força do destino, de Nélida Piñon e La nave va, de Federico Fellini.* 140f. 2000. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Ziberman. Porto Alegre: Editora Globo, 1973.

UBERSFELD, Anne. *Para Ler o Teatro.* São Paulo: Perspectiva, 2005.

VASCONSCELOS, Liana Aragão Lira. *Estratégias de Atuação no Mercado Editorial: Marcelino Freire e a Geração 90.* 176f. 2007. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Trad. Mario Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ZAGDANSKI, Stéphane. *O Sexo de Proust*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo Ao Deserto do Real!*. Trad. Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.

FILMOGRAFIA

ALICE NO PAÍS das Maravilhas. Direção: Cecil M. Hepworth e Percy Stow. Produção: Herman Casler e Cecil M. Hepworth. Intérpretes: May Clark, Cecil M. Hepworth, Mrs. Hepworth. Roteiro: Cecil M. Hepworth. Hepworth, 1903. 8 min.

BLOWUP. Direção: Michelangelo Antonioni. Produção: Carlo Ponti e Pierre Rouve. Intérpretes: David Hemmings, Jane Birkin, Vanessa Redgrave e outros. Roteiro: Michelangelo Antonioni e Tonino Guerra. Bridge Films, 1966. 111 min.

BEN HUR. Direção: Sidney Olcott, H. Temple, Harry T. Morey e Frank Oakes Rose. Produção: n/c. Intérpretes: Herman Rottger e William S. Hart. Roterio: Gene Gauntier. Kalem Company, 1907. 15 min.

DAYS OF WINE and Roses. Direção: Blake Edwards. Produção: Martin Manulis. Intérpretes: Jack Lemmon, Lee Remick, Charles Bickford e outros. Roteiro: J. P. Miller. Jalem Productions, 1962. 117 min.

HISTÓRIA SEM Fim. Direção: Wolfgang Petersen. Produção: Mark Damon. Intérpretes: Barrent Oliver, Gerald McRaney, Drum Garrett, Thomas Hill e outros. Roteiro: Wolfgang Petersen e Herman Wigel. Bavaria Filmstudios, 1984. 102 min.

INFERNO, O. Direção: Francesco Bertolini, Adolfo Padovan e Giuseppe de Liguoro. Produção: Tim Pearce. Intérpretes: Salvatore Papa, Arturo Piovano e outros. Roteiro: n/c. Milano Film, 1911. 68 min.

LA JETÉE. Direção: Chris Marker. Produção: Anatole Dauman. Intérpretes: Jean Négroni, Hélène Chatelain, Davos Hanich, Jacques Ledoux e outros. Roteiro: Chris Marker. Argo Films, 1962. 28 min.

LA NOTTE. Direção: Michelangelo Antonioni. Produção: Emanuele Cassuto. Intérpretes: Marcello Mastroiani, Jeanne Moreau, Monica Vitti e outros. Roteiro: Michelangelo Antonioni, Ennio Flaiano, Tonino Guerra. Nepi Film, 1961. 122 min.

LADRÕES DE Bicicleta. Direção: Vittorio de Sica. Produção: Giuseppe Amato e Vittorio de Sica. Intérpretes: Lamberto Maggiorani, Enzo Staiola, Lianella Carrel e outros. Roteiro: Luigi Bartolini, Cesare Zavattini, Orestes Biancolo e outros. Produzioni De Sica, 1948. 93 min.

LE FOND De L'air Est Rouge. Direção: Chris Marker. Produção: n/c. Intérpretes: Laurence Guvillier, Davos Hanich, Yves Montand. Roteiro: Chris Maker. Dovidis, 1977. 240 min.

LE JOLI MAI. Direção: Chris Marker e Pierre Lhomme. Produção: n/c. Intérpretes: Chris Marker, Yves Montand e Simone Signoret. Roteiro: Chris Marker e Catherine Varlin. Sofracima, 1963. 165 min.

LES STATUES Meurent Aussi. Direção: Chris Marker & Alain Resnais. Produtor: Alain Resnais. Intérpretes: Jean Négroni. Roteiro: Chris Marker. Présence Africaine, 1953. 30 min.

LUZES DA Cidade. Direção: Charles Chaplin. Produtor: Charles Chaplin. Intérpretes: Charles Chaplin, Virginia Cherrill, Florence Lee e outros. Roteiro: Charles Chaplin. Charles Chaplin Productions, 1931. 83 min.

NANOOK OF THE North. Direção: Robert J. Flaherty. Produtor: John Révillon e Robert J. Flaherty. Intérpretes: Allakariallak, Nyla, Cunayou. Roteiro: Robert J. Flaherty. Les Frères Revillon, 1922. 79 min.

RICARDO III. Direção: Frank R. Benson. Produtor: n/c. Intépretes: James Berry, Alfred Brydone, Kathleen Yorke e outros. Roteiro: n/c. Co-operative Cinematograph, 1911. 23 min.

SANS SOLEIL. Direção: Chris Marker. Produção: Chris Marker. Intérprete: Florence Delay. Roteiro: Chris Marker. Argos Films, 1983. 100 min.

UNITED 93. Direção: Paul Greengrass. Produção: Liza Chasin, Debra Hayward e outros. Intérprete: Polly Adams, Opal Alladin, Trish Gates e outros. Roteiro: Paul Greengrass. Universal Pictures, 2006. 111 min.

VERTIGO. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Herbet Coleman, James C. Katz, Alfred Hitichcock. Intérpretes: James Stewart, Kin Novak, Barbara Bel Geddes, Tom Helmore e outros. Roteiro: Alec Coppel e Samuel A. Taylor. Paramount Pictures, 1958. 128 min.