

NARRATIVA COMO ACONTECIMENTO NO CINEMA PÓS-VÍDEO: UMA ANÁLISE DO FILME *LINHA DE PASSE*

Cyntia Gomes Calhado¹

Resumo: Buscamos defender que o cinema *pós-vídeo* desconstrói uma relação ilusionista com a imagem, em que a narrativa representacional sustenta um determinado estatuto de realismo, e propõe uma experiência estética da narrativa como acontecimento, criando zonas fronteiriças entre as plasticidades da imagem e a narrativa. Para tanto, realizaremos uma leitura da narrativa audiovisual a partir do conceito de acontecimento, procurando oferecer nova visada para além de seus aspectos representacionais tradicionalmente enfocados. Utilizaremos como objeto da análise uma sequência do filme *Linha de Passe* (2008) de Walter Salles. Por meio de diálogos com o pensamento de Gilles Deleuze, André Parente, Arlindo Machado e Christine Mello, o presente estudo pretende demonstrar que a narrativa como acontecimento intensifica a experiência cinematográfica, pois o tempo da imagem e o do espectador se identificam.

Palavras-chave: Walter Salles; poéticas do cinema contemporâneo; experiência estética; narrativa como acontecimento.

Contato: cyntia.calhado@gmail.com

O diretor e produtor audiovisual Walter Salles (Rio de Janeiro, RJ, 1936) faz parte da renovação do ambiente cultural brasileiro pós-redemocratização. Apesar de ser conhecido principalmente por sua atuação como cineasta, pela qual alcançou repercussão internacional, sua trajetória de mais de 30 anos no audiovisual teve início na televisão. Realizou publicidade, programas e documentários, sendo um dos pioneiros nas produtoras de vídeo independentes que surgiram nos anos 1980. A partir dos anos 1990, dedica-se primordialmente ao cinema. Cineasta em atividade, Walter Salles realizou, até 2017, dez longas-metragens, sendo três deles codirigidos por Daniela Thomas.² *Central do Brasil* (1998) foi o filme que o projetou dentro e fora do país. O longa é um dos marcos da Retomada e foi premiado com o Urso de Ouro no

¹ Doutoranda do Programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e professora do curso de Rádio e TV no FIAM-FAAM Centro Universitário.

² Jia Zhangke, *Um Homem de Fenyang* (2014), *Na Estrada* (2012), *Linha de Passe* (2008), *Água Negra* (2005), *Diários de Motocicleta* (2004), *Abril Despedaçado* (2002), *O Primeiro Dia* (1999, codireção Daniela Thomas), *Central do Brasil* (1998), *Terra Estrangeira* (1995, codireção Daniela Thomas) e *A Grande Arte* (1991).

Calhado, Cyntia Gomes. 2017. "Narrativa como acontecimento no cinema pós-vídeo: uma análise do filme *Linha de Passe*". In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 1-10. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

Festival de Berlim de 1998.³ O filme que analisaremos no presente artigo, *Linha de Passe* (2008, codireção Daniela Thomas), é a quarta, e mais recente, produção ficcional para cinema falada em língua portuguesa do diretor.

A resignificação que o vídeo oferece à experiência cinematográfica pode ser analisada por meio dos procedimentos de desconstrução, contaminação e compartilhamento, que são a base da leitura das extremidades desenvolvida por Christine Mello (2008a). Essa abordagem dá visibilidade a procedimentos criativos híbridos e descentralizados, que propiciam a interconexão entre diferentes linguagens.

O interesse por esta abordagem se relaciona com o local em que Salles se insere no cinema brasileiro. Visto como um cineasta internacional que propõe uma imagem globalizante e afetuosa do sertão, a produção de Salles situa-se nas bordas do que seria uma imagem canônica de Brasil: aquela apresentada por Glauber Rocha e os cinemanovistas. É a partir deste território descentralizado que ele busca resignificar as visões de país e a imagem cinematográfica.

Segundo Mello, a desconstrução envolve práticas de desmontagem de um significado para se obter outro; evoca a negação do próprio meio e a necessidade de expansão de seus limites criativos. O cinema *pós-vídeo* desconstrói uma relação ilusionista com a imagem, em que a narrativa representacional sustenta um determinado estatuto de realismo, e propõe uma experiência estética da narrativa como acontecimento, criando zonas fronteiriças entre as plasticidades da imagem e a narrativa.

Já a contaminação diz respeito a estratégias criativas que se associam a outros campos artísticos, afetando as linguagens em diálogo. Diversos procedimentos filmicos do cinema contemporâneo podem ser considerados apropriações de estratégias videográficas, como o retorno da câmera lenta e da imagem congelada; a revalorização da sobreimpressão; o gosto pela imagem dividida, multiplicada, incrustada; as deformações ópticas ou cromáticas; a insistente referência visual às outras artes e à própria história do cinema.

Por fim, o compartilhamento está relacionado às transformações na produção, recepção e distribuição *videofilmicos*. Entre os inúmeros exemplos que poderíamos

³ Período de restabelecimento da produção cinematográfica nacional impulsionado pela criação da Lei Rouanet (1991) e Lei do Audiovisual (1993). Apesar de uma definição exata da data padecer de certa arbitrariedade, autores como Lúcia Nagib (2002) e Luiz Oricchio (2003) consideram que a Retomada foi de 1995 a 2002 e 2005, respectivamente.

fornecer desse procedimento, optamos por evidenciar como o cinema *pós-vídeo* articula a passagem da imagem fotoquímica para a eletrônica ou digital. Podemos percebê-la também na decisão pela manutenção dos estatutos representacionais e narrativos, aliada a momentos de quebra desses regimes, em que o figural ganha proeminência. O intuito desse procedimento é colocar em relação duas lógicas, a da imagem fotoquímica, pré-videográfica, e a da imagem eletrônica/digital.

1.1 *Linha de Passe* e a narrativa como acontecimento

No texto “As virtualidades da narrativa cinematográfica” (2013), André Parente apresenta uma crítica interna ao sistema-cinema criado pelo teórico francês Gilles Deleuze, especificamente as relações entre o virtual e a narrativa, instância entendida por Deleuze como condicionada à imagem. Parente defende que não existe oposição entre imagem e narrativa, mas entre concepções diferentes destes dois conceitos: uma afirma que ambos são sistemas de representação e outra que são acontecimentos. Ele busca mostrar que a narrativa também é acontecimento e não apenas representação.

Analisaremos uma das sequências de festa do longa-metragem *Linha de Passe* de Walter Salles a partir do conceito de acontecimento de Parente. Para além de seus aspectos representacionais tradicionalmente estudados, pretendemos demonstrar que a narrativa do filme também configura-se como acontecimento em planos dotados de maior plasticidade.

Segundo a tipologia deleuziana, os cinco processos imagéticos responsáveis pela formação das imagens cinematográficas são, por um lado, a especificação, a diferenciação e a integração das imagens-movimento e, por outro, a ordenação e a seriação das imagens-tempo. A imagem-movimento é aquela relacionada ao esquema sensório-motor, que especifica-se em imagem-percepção (o que se vê), imagem-afecção (o que se sente), imagem-ação (o que se faz), etc. A imagem-movimento se encadeia conforme o esquema sensório-motor e, ao fazê-lo, integra-se em um todo, mas está constantemente se diferenciando em objetos, atos e formas de realidade. Normalmente identificada ao cinema clássico, a imagem-movimento estabelece relações do homem com o mundo, que vão variar segundo a forma como cada cineasta as conceber.

Ao processo de especificação das imagens, Parente acrescenta que ele se produz somente quando existe uma história, que “se manifesta em um campo de tensões e forças, conforme a distribuição de objetos, obstáculos, meios e desvios que afetam as

relações sujeito/objeto” (2013, 263). Para o autor, os processos imagéticos da imagem-movimento estabelecidos por Deleuze correspondem aos processos de toda narrativa verídica, sendo esta imagética ou não.

Já a imagem-tempo, condicionada por processos narrativos de temporalização e relacionada à narrativa não verídica, se distingue pela qualidade intrínseca daquilo que vem a ser na imagem (seriação) e pela coexistência de relações de tempo na imagem (ordenação).

“A série (qualidade) e a ordem (coexistência) do tempo rompem com o tempo cronológico, linear, e promovem outros modos de narração e de narrativa no cinema. Se, na narrativa verídica, composta de imagens-movimento, tudo remete a um, na narrativa falsificante da imagem-tempo, existe uma multiplicidade irreduzível que afeta o cinema.” (Parente 2013, 267)

Segundo Parente (2013, 269), Marie-Claire Ropars-Wuilleumier foi a teórica que chamou atenção para o fato de que o cinema do pós-guerra tinha se transformado de “arte do movimento” para arte do tempo. Para ela, o tempo estava se tornando o personagem principal do cinema e, deste modo, ele se constituiria como uma “escritura”, tendo em vista que era necessário “ler” a imagem.

“Aos olhos do espectador, o tempo é percebido como vivido, à medida que a representação deixa de ser o suporte de uma ação imediatamente interpretável: aparecem então as diversas maneiras próprias ao tempo de passar sobre os seres, conforme as diversas maneiras próprias aos seres de passar no tempo.” (Ropars-Wuilleumier 1970, 132)

De acordo com a autora, no cinema moderno, muda-se de uma estética dramática a uma estética narrativa, de uma estética da representação a uma estética da escritura, de uma sucessão a uma duração, de uma história a uma narrativa.

Diferentemente de Deleuze, Parente acredita que os processos de temporalização são, ao mesmo tempo, imagéticos e narrativos. O que quer dizer que as imagens-tempo não são primeiras em relação às operações de temporalização narrativa, mas é a narração temporalizante que condiciona tanto as imagens-tempo quanto a narrativa não verídica. Mesmo que a imagem-tempo suponha homens, situações, histórias, ações, ela supera as relações sensório-motoras que eles mantêm.

“Não há meio de fundar o tempo da imagem, que não se confunde com o presente abstrato do que é ‘representado’ na imagem (objetos, ações, formas de realidade e suas relações sensório-motoras), se introduzirmos nela uma fissura, por meio da qual a narração se desdobra e se torna contemporânea da ação que descreve. A imagem deve se duplicar ou se abrir em um movimento infinito que a faça sair da consciência daquele que a percebe ou que age. Essa operação supõe uma conduta particular de memória, de narração, que se pode denominar, de acordo com Pierre Janet, de ‘presentificação’.” (Parente 2013, 268)

Ele segue a explicação afirmando que o *ato narrativo de presentificação* é de outra natureza e não se confunde com a narração ou com a narrativa de uma ação presente ou passada. A narrativa não verídica não representa ou comunica um acontecimento, mas *restitui o efeito vivo dos fatos e das falas, restitui suas presenças*. Desta forma, o ato de presentificação introduz uma fissura ou um desdobramento nas imagens, nos enunciados, nas ações, nos personagens, nos narradores e nas narrativas produzidas, afetando as imagens, sons e suas relações no cinema moderno. Para Parente, a *narrativa como acontecimento* só pode existir no cinema quando se produz um desdobramento no filme por meio do qual a imagem exprime e afirma o tempo.

1.2. Análise da sequência da festa de *Linha de Passe*

Linha de passe designa a troca de passes entre os jogadores de um time sem que a bola seja interceptada pelo adversário. O título do filme que analisaremos e sua estrutura dramática se valem desse jargão do futebol para narrar a história de uma família da Cidade Líder, bairro periférico da zona leste de São Paulo. A mãe e os quatro filhos procuram equilibrar sobrevivência e manutenção dos valores, sem desistir da realização dos sonhos. Reginaldo, o caçula, tenta obstinadamente encontrar o pai. Aspirante a jogador de futebol, Dario vê, aos 18 anos, suas possibilidades no esporte se fechando.⁴ Dinho é um frentista que busca refúgio na religião. Dênis, o irmão mais velho que ganha a vida como motoboy, flerta com a criminalidade enquanto se esforça para manter o filho, fruto de uma gravidez não planejada. A família é chefiada por Cleuza, empregada doméstica, grávida do quinto filho.

A sequência que investigaremos trata-se de uma festa que acontece logo após Dario participar de um campeonato de futebol no condomínio em que sua mãe

⁴ Este personagem é interpretado por Vinícius de Oliveira, ator que protagonizou *Central do Brasil*.

trabalha. O filho da patroa de Cleuza, Bruno, convida-o para um jogo amador com seus amigos, sabendo de suas habilidades profissionais. As opções filmicas desse trecho buscam ressaltar que a diferença de classe marca o encontro entre o universo de Dario e o de Bruno. Regada a drogas e álcool, essa festa, realizada em uma casa chique, com piscina, tem como contraponto outra festa desse mesmo filme, a organizada na casa de Dario em comemoração aos seus 18 anos.

Essa diferença de classe que marca as experiências de um jovem da periferia e um da elite é trabalhada na composição fotográfica das cenas. O contraste de luz e sombra caracteriza as duas festas, porém, enquanto na de Dario a luz é amarelada, na de Bruno a luz é branca e superexposta. Dessa forma, o excesso e a carência de luz são a elaboração plástica da desigualdade social vivida pelos personagens.

A sequência da festa de Bruno é dividida em três momentos. No primeiro, o clima é de animação leve, os personagens começam a dançar, beber e a tomar uma mistura de drogas que estava sendo preparada. A cena se inicia desfocada, com a forma de duas personagens femininas dançando, e nota-se o contraste de luz e sombra.

O segundo momento corresponde ao pico de intensidade da sequência. Na banda sonora, a música eletrônica alta embala uma frenética dança dos personagens. É quando a imagem-movimento dá lugar à imagem-tempo – graças a um procedimento que detalharemos posteriormente – e as anamorfoses estão mais pronunciadas.⁵

No terceiro momento, o ritmo começa a desacelerar e um tom contemplativo ganha espaço. Vemos Dario ir à cozinha para beber água e, em seguida, seu olhar *voyeur* se perde na dança erotizada dos casais na sala. A superexposição da luz é mais pronunciada quando Dario entra na cozinha; nesse trecho os diversos reflexos da luz também são explorados. A composição fotográfica dessa sequência inclui ainda filtros de efeito, sendo que um deles amplia os diversos pontos de iluminação da cena e o outro distorce a luz em sentido circular. Esse recurso cria rastros do movimento da luz na imagem, gerando diversos tipos de anamorfoses.

⁵ Arlindo Machado (1993) explica que o termo anamorfose surge no século XVII para designar uma técnica, já praticada no século anterior, de perverter os cânones da perspectiva geométrica do Renascimento. Com o passar do tempo, o termo passa a fazer referência a qualquer distorção do modelo realista, segundo o entendimento renascentista, de representação figurativa. De uma técnica passou a uma poética de abstração, um mecanismo de produção de ilusão ótica e uma filosofia de falsificação da realidade.



Imagem 1 – Walter Salles e Daniela Thomas, *Linha de Passe*, 2008. Nesse trecho da seqüência, a imagem-movimento dá lugar à imagem-tempo. Ênfase às anamorfoses.

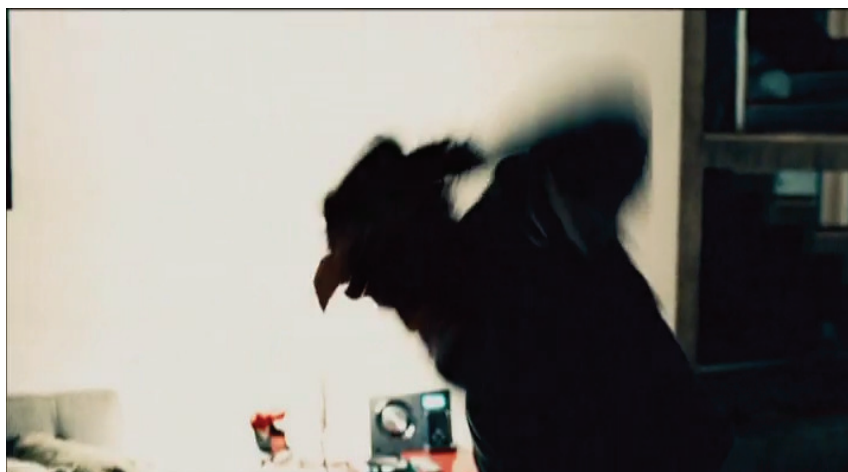


Imagem 2 – Walter Salles e Daniela Thomas, *Linha de Passe*, 2008. Elaboração plástica da desigualdade social trabalhada no roteiro; a forma do personagem Dario é marcada pelo contraste de luz e sombra.



Imagem 3 – Walter Salles e Daniela Thomas, *Linha de Passe*, 2008. Cena de Dario na cozinha, em que a superexposição da luz é marcante.



Imagem 4 – Walter Salles e Daniela Thomas, *Linha de Passe*, 2008. Destaque para a textura e o efeito visual que marcam a inscrição do tempo na imagem.

O contato de Dario com a alteridade, elaborado plasticamente pela intensidade da luz, tem como consequência uma experiência de morte e renascimento para o personagem.⁶ Ele se dá conta, pela primeira vez, de que o sonho de se tornar jogador de futebol poderia se realizar caso ele pertencesse a outra classe social. Dario desmaia após ser sensibilizado pela luz. Essa experiência cinematográfica, ao mesmo tempo imagética e narrativa, produz novas formas de subjetividade tanto nos personagens, como nos espectadores.

Dario está sob o efeito de drogas. Esse estado de consciência alterado é utilizado como pretexto para outra elaboração plástica das imagens que se apresenta ao mesmo tempo que os efeitos fotográficos apontados. Trata-se de um acontecimento de quebra do movimento fluido dos quadros fílmicos, mais evidente no segundo trecho da sequência. Sabe-se que o dispositivo cinematográfico funda-se na ilusão de movimento gerada pela apresentação sequencial de quadros estáticos. Ao explorar o efeito de salto entre as imagens, em que se percebem os quadros estáticos, esse trecho do filme promove uma experiência de *desconstrução* do dispositivo cinematográfico. Esse fenômeno marca uma das ocorrências da narrativa como acontecimento em *Linha de Passe*.

⁶ Analogamente à sequência da Casa dos Milagres do filme *Central do Brasil* de Walter Salles, em que a personagem Dora também desmaia ao ser sensibilizada pela luz. O estado de consciência alterado dessa personagem é atribuído a um transe religioso.

Apesar desse filme permanecer, em grande medida, no registro da imagem-movimento, podemos notar fissuras na representação, momentos em que o tempo se constitui como escritura e, então, instaura-se a imagem-tempo e a narrativa como acontecimento. O segundo momento da sequência da festa quebra o registro da imagem-movimento. O regime da imagem-tempo é instaurado pelo procedimento de quebra do movimento fluido dos quadros fílmicos. Isso acontece pois a percepção dos quadros fixos promove uma pausa na categoria do tempo como um presente abstrato do que é “representado” – objetos, ações, formas de realidade e suas relações sensório-motoras – e funda outra temporalidade, enfatizando o aspecto da imagem como escritura.

A grande plasticidade da luz nesses quadros, fruto das elaborações fotográficas mencionadas, passa a constituir o interesse principal da experiência estética da cena. Nesse instante, o efeito de *transparência* é reduzido drasticamente em detrimento de uma percepção da imagem como *produção* do visível, como um efeito de *mediação*. Portanto, podemos observar nesse trecho uma ocorrência da narrativa como acontecimento, já que ele não comunica um evento, mas restitui o efeito vivo da luz e, por decorrência, da experiência cinematográfica, presentificando essa experiência para o espectador.

Considerações finais

Buscamos demonstrar, por meio da sequência da festa de Bruno, que o filme *Linha de Passe* apresenta simultaneamente os dois *modos de subjetivação* presentes no pensamento deleuziano das imagens cinematográficas: imagem-movimento e imagem-tempo. Além disso, propõe-se que o trecho em que há uma quebra do movimento fluido dos quadros fílmicos, que coincide com o ápice da plasticidade da luz, possa ser lido como aquele que instaura a imagem-tempo na sequência. É um dos momentos em que identifica-se a narrativa como acontecimento no filme, de acordo com a concepção de Parente.

Esse plano, visto como um ato de presentificação, introduz uma fissura na representação das ações até então colocadas, promovendo um desdobramento nas imagens. A dobra instaurada pelo acontecimento narrativo abre uma multiplicidade de relações possíveis entre os espectadores e essa imagem fílmica. A narrativa como acontecimento intensifica a experiência cinematográfica, pois o tempo da imagem e o do espectador se identificam. Dessa forma, o tempo é percebido como vivido e cria-se

uma relação entre a luz projetada - o princípio do dispositivo cinematográfico - e o espectador.

Um modo de leitura que propomos para essa sequência é o de como o contato com a alteridade, mediado pela experiência cinematográfica, pode produzir novas formas de subjetividade. Isso ocorre devido ao procedimento audiovisual de tensionamento dos registros da imagem-movimento e da imagem-tempo que cria zonas fronteiriças entre as plasticidades da imagem e a narrativa. É nesses interstícios que a produção de subjetividade acontece.

BIBLIOGRAFIA

- Deleuze, Gilles. 2007. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar.
- Machado, Arlindo. 1993. “Anamorfozes cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem”. In: Parente, André. (Org.). *Imagem-máquina: A era das tecnologias do virtual*. São Paulo: Editora 34.
- _____. 2011. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papyrus.
- Mello, Christine. 2008a. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Senac.
- _____. “Cinemáticas”. In: Santaella, Lucia; Arantes, Priscila. (Orgs.). 2008a. *Estéticas tecnológicas: novos modos de sentir*. São Paulo: Educ, 149-162.
- Parente, André. “As virtualidades da narrativa cinematográfica”. In: _____ (Org.). *Cinema/Deleuze*. Campinas: Papyrus, 2013, 249-270.
- Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire. 1970. *De la littérature au cinéma: genèse d'une écriture*. Paris: Armand Colin.