

Algumas considerações sobre cinema e tempo nas periferias do capitalismo flexível

Erlly Vieira Jr¹

Resumo

Este artigo propõe algumas reflexões acerca das reconfigurações espaço-temporais operadas pelo cinema contemporâneo, a partir das noções de “sociedade em rede” (Castells), “sociedade de controle” (Deleuze) e de concepções temporais da Antiguidade Clássica (cronos, aiôn, kairós), aplicando-as no contexto das periferias do “capitalismo flexível”, a partir das experiências urbanas em metrópoles fora do eixo Europa-América do Norte, em especial nos filmes dos diretores Abbas Kiarostami (Irã), Hou Hsiao-Hsien (Taiwan) e Wong Kar-Wai (Hong Kong).

Palavras-chaves: “sociedade em rede”, “sociedade de controle”, reconfiguração espaço-temporal.

Abstract

This article proposes some reflections concerning the space-time reconfigurations in contemporary cinema, based on notions like “network society” (Castells), “Society of control” (Deleuze) and Ancient Greece time conceptions (cronos, aion, kairos), updating to the “flexible capitalism” in peripheral metropolitan contexts (beyond Europe-North America), in the works of filmmakers like Abbas Kiarostami (Iran), Hou Hsiao-Hsien (Taiwan) e Wong Kar-Wai (Hong Kong).

Keywords: “network society”, “society of control”, space-time reconfigurations.

Desde os primeiros estágios da consolidação de uma linguagem cinematográfica, diz-se que o cinema constrói temporalidades narrativas próprias. Seja com a “imagem indireta do tempo” (Deleuze: 1985) obtida na montagem de planos do cinema clássico, ou com a “imagem-tempo direta” presente em determinadas correntes do cinema moderno e contemporâneo, são incontáveis os exemplos de relações espaço-temporais estabelecidas através da experiência cinematográfica de se contar (ou não) uma estória. Alguns autores, em trabalhos publicados nas duas últimas décadas, propõem pensar a sociedade ocidental contemporânea sob uma gama de conceitos bastante diversos entre si (“sociedade em rede”, “sociedade de controle”, “pós-modernidade”, “globalização”, “sociedade de consumo”), mas que possuem em comum o pressuposto de uma reconfiguração das noções de espaço e tempo baseada nas transformações proporcionadas pelas novas tecnologias da informação e comunicação. Com isso, tem ganhado força a idéia de que os meios audiovisuais, essas máquinas de produzir (e, por que não, de resistir ou reafirmar) imaginário, traduzem, através de suas linguagens, as novas relações temporais deste início do século XXI, com suas compressões de espaço e

¹ Mestre em Comunicação, Imagem e Informação pela Universidade Federal Fluminense. Professor dos cursos de Comunicação Social da FAESA e da Faculdade Novo Milênio (Vila Velha, Espírito Santo). Professor substituto do Departamento de Comunicação Social/Ufes. Roteirista e diretor dos curtas-metragens *Macabéia* (16 mm, 2000), *Pour Elise* (35 mm, 2004), *Saudosa* (35 mm, 2005) e *Grinalda* (Mini DV, 2006).

tempo e conseqüente rompimento de uma noção linear de cronologia que havia sido hegemônica no período que vai da ascensão da modernidade até meados do século XX.

Partindo do arsenal teórico de intelectuais oriundos de diversas correntes e “ismos” (num rol que incluiria autores tão distintos entre si como, por exemplo, Manuel Castells, Gilles Deleuze, Michael Hardt/Antonio Negri, Zygmunt Bauman, David Harvey, Fredric Jameson, Stuart Hall, entre outros), verificamos existir um certo pensamento, na teoria cinematográfica contemporânea, de que alguns filmes, calcados em narrativas fragmentárias, não-lineares, marcadas pela simultaneidade e pela multiplicidade, e por vezes aproximadas a linguagens como as do videoclipe e dos videogames, refletiriam a reconfiguração espaço-temporal que estaria presente no cotidiano dos habitantes desta virada/início de século. Uma rápida lista incluiria trabalhos independentes e até mesmo alguns títulos produzidos dentro dos grandes estúdios (o que aponta uma certa aceitação desse tipo de narrativa dentro das formas hegemônicas de produção audiovisual): falo de filmes como *Assassinos por natureza*, *Pulp fiction*, *Corra, Lola, corra*, a trilogia *Matrix*, *21 gramas*, *Réquiem por um sonho*, *Smoking/ No Smoking*, *O chamado*, além de filmes de diretores familiarizados com o universo dos videoclipes, como Spike Jonze (*Quero ser John Malkovich*, *Adaptação*) e Michel Gondry (*Brilho eterno de uma mente sem lembranças*), e até mesmo das narrativas de múltiplas tramas paralelas como *Magnólia* e *Felicidade*, das rememorações do passado em *Tempestade de gelo* (e as reconfigurações da memória no filme de Michel Gondry) e dos hipotéticos *flash-forwards* de *Efeito borboleta*.

A questão é que tais filmes refletem a experiência de indivíduos posicionados no centro da sociedade de consumo, em países cuja maioria da população é participante ativa do processo de trocas informacionais e econômicas da contemporaneidade (Estados Unidos, Europa, Japão). Esses filmes refletem (e problematizam) uma relação espaço-temporal existente nas regiões do planeta que vivenciam intensamente uma “modernidade líquida” (Bauman, 2001), um mundo em que os indivíduos, considerados consumidores plenos dentro do processo de globalização, vivem sob uma relação direta com o tempo.

E quanto às sociedades situadas nas periferias, em especial as economias emergentes? Como as experiências temporais desta virada de século estão sendo problematizadas pela produção audiovisual nesses países? Uma vez que processos econômicos e sócio-culturais diversos entre si permitem vivenciar diferentes reconfigurações de espaço e tempo, o objetivo deste artigo é esboçar uma primeira

reflexão acerca das diversas possibilidades de tradução das novas relações temporais no cinema, em especial nas economias emergentes. Para isso, recorreremos à análise de filmes de três diretores: o iraniano Abbas Kiarostami; o taiwanês Hou Hsiao-Hsien e, de Hong Kong, Wong Kar-Wai. Antes de mergulharmos nos trabalhos desses cineastas, contudo, cabe aqui uma revisão acerca da concepção de compressão-espço temporal nas sociedades contemporâneas, e seus desdobramentos na própria linguagem cinematográfica.

Reconfigurando espaço e tempo

Em seu “*Post-scriptum* sobre as sociedades de controle”, publicado em maio de 1990, Gilles Deleuze apresenta uma visão da contemporaneidade marcada pela substituição da sociedade disciplinar moderna (concebida por Foucault) por uma sociedade em que o “controle” ao ar livre, permanente e altamente reterritorializável, passou a dar a tônica das relações de poder sobre os indivíduos. Segundo Sibilía (2002), esse seria o momento da transição de um status de *produtor-disciplinado* para o de *consumidor-controlado*, de modo que as noções de “massa” e “indivíduo” seriam substituídas pela de “consumidor”. Na passagem do mundo analógico para o digital, os muros das fábricas dariam lugar às tecnologias de conexão permanentes, ligando o funcionário à empresa; em lugar do confinamento disciplinar, o controle operaria através do “endividamento perpétuo através de trocas flutuantes”, num contexto em que o cartão de crédito, “interconectando o consumidor nos bancos de dados conectados em rede” (2002:37) e o preenchimento de perfis nos bancos de dados em troca de serviços seriam mais importantes que o próprio documento de identidade.

Nesse contexto dominado por novas tecnologias da informação, as reconfigurações entre tempo e espaço passam a fazer parte de nossas vidas, uma vez que tomamos contato com diversas relações temporais (múltiplas e simultâneas, inclusive), proporcionadas pelos diferentes graus de inserção dessas tecnologias em nosso cotidiano. Márcio Tavares D’Amaral, em uma conferência apresentada em 2000 e publicada no livro *Tempo dos tempos*² define bem essa experiência, a partir de uma definição (propositalmente redundante) do tempo “contemporâneo”:

² DOCTORS, Márcio (org). *Tempo dos tempos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. O livro reúne os textos de um ciclo de conferências sobre o tempo promovido pela Fundação Eva Klabin Rapaport, no segundo semestre de 2000.

“Este novo tempo é volumoso, espesso, denso, rugoso. O tempo contemporâneo é o da eclosão das novas *tecno-logias* que mudam os corpos, que aceleram os ritmos, que criam mundos na ordem do virtual, que embaralham real e virtual, que desrealizam o real, tiram-lhe a consistência que antes era o tapete sob os nossos pés, e com isso puxam o tapete e nos derrubam, a nós, que nos considerávamos *bons sujeitos*.” (D’Amaral, 2003:16).

Para D’Amaral, a própria aceleração tecnológica faz o futuro liberar-se da causalidade linear e tornar-se o maior valor: “O que verdadeiramente vale ainda não veio, mas já está chegando. O que vale está sempre em anúncio.” (2003:20). O presente real seria determinado por uma ordem virtual, como a das bolsas de valores, que produzem efeitos de presente a partir de seus prognósticos, suas possibilidades de futuro. O futuro, segundo D’Amaral, estaria se antecipando ao presente, estourando a cronologia e fazendo repensar o estatuto do passado na contemporaneidade, já não mais considerado aquela estrutura “real e causal que determina o presente a se encaminhar para o futuro” (2003:23), e sim algo que é produzido interminavelmente pelo bloco futuro-presente e que existe virtualmente para legitimar uma determinada estrutura de poder e de relações entre presente e futuro, agenciados pela tecnologia num bloco circular e indecível.

Neste mesmo volume, um artigo do físico Luiz Alberto Oliveira reconhece a aceleração como um atributo próprio de nossa época, consistindo numa operação temporal: “a intensificação de ritmos culturais, individuais e mesmo orgânicos, encarnada na crescente interpolação de interfaces sucessivas de integração (geratrizes de novas relações e conexões) entre a interioridade e a exterioridade dos agentes sociais — indivíduos, comunidades, massas” (2003: 65). Oliveira nos lembra ainda que os gregos tinham três divindades para a temporalidade: *Aiôn* (a “eterna presença”, a perenidade imóvel), *Cronos* (o deus da “consecutividade” das épocas) e *Kairós* (deus das encruzilhadas, bifurcações, do “momento oportuno” que pode ser aproveitado e decidir o futuro dentre as possibilidades múltiplas), para lançar uma reflexão: “Talvez a nossa época esteja testemunhando o deslocamento do foco da pesquisa sobre a temporalidade, de Cronos para Aiôn e Kairós” (2003: 66).

A possibilidade de se pensar o mundo contemporâneo a partir de uma libertação do capital em relação ao tempo, facilitada pelas novas tecnologias da informação, é um dos aspectos fundamentais da “sociedade em rede” concebida por Manuel Castells, que interconecta as noções de “espaço de fluxo” e “tempo intemporal” como reconfigurações das idéias de espaço e tempo. Para Castells, o espaço de fluxos define-

se como “a organização das práticas sociais de tempo compartilhado que funcionam por meio de fluxos” (2002:501). Estes seriam “as seqüências intencionais, repetitivas e programáveis de intercâmbio e interação entre posições fisicamente desarticuladas, mantidas por atores sociais nas estruturas econômicas, política e simbólica da sociedade.”(2002:501). Tal concepção espacial substituiria a idéia de “lugar”, marcada por uma rigidez territorial e identitária não mais adequada ao contexto do Capitalismo Flexível.

Castells concebe o espaço de fluxos a partir de uma tripla natureza que articula uma base material dos processos (microeletrônica, telecomunicações, processamento computacional, sistemas de transmissão e transporte em alta velocidade com base em tecnologias da informação), seus respectivos nós/centros de comunicação e uma organização espacial das elites gerenciais dominantes, que definem as articulações desse espaço através das funções direcionais que essas elites (comunidades simbolicamente segregadas dotadas de um estilo de vida cada vez mais homogêneo, transcendendo fronteiras culturais de todas as sociedades) exercem.

Ao articular a base material dos processos, a distribuição espacial da informação e seu gerenciamento pelas elites, Castells detecta a existência de um novo sistema temporal ligado ao desenvolvimento das tecnologias de comunicação — a fragmentação do tempo linear na sociedade em rede:

“a mistura de tempos para criar um universo eterno que não se expande sozinho, mas que se mantém por si só, não cíclico, mas aleatório, não recursivo mas incursos: tempo intemporal, utilizando a tecnologia para fugir dos contextos de sua existência e para apropriar, de maneira seletiva, qualquer valor que cada contexto possa oferecer ao presente eterno” (2002:526).

Para Castells, comprimir o tempo até o limite equivaleria a fazer com que a seqüência temporal e o próprio tempo desaparecessem, abrindo espaço para uma cultura onde coexistissem, simultaneamente, o eterno e o efêmero, num universo de temporalidade não-diferenciada de expressões culturais. O tempo eterno/efêmero da nova cultura, adaptado à lógica do capitalismo flexível e à dinâmica da sociedade em rede, possibilitaria uma articulação entre sonhos individuais e representações coletivas num panorama mental atemporal, através de uma série de procedimentos citados por Castells: transações de capital realizadas em frações de segundos, empresas com jornadas de trabalho flexíveis, tempo variável de serviço, indeterminação do ciclo de vida, busca da eternidade por intermédio da negação da morte e culto à juventude,

guerras instantâneas e cultura do tempo virtual, num amálgama de experiências temporais simultâneas bastante diversas entre si.

Daí o conceito de “tempo intemporal”, pertencente ao espaço de fluxo, contraposto à idéia de uma seqüência de eventos socialmente determinada (a cronologia), tão obsoleta quanto a noção de “lugar” à qual está atrelada: “O espaço modela o tempo em nossa sociedade, assim invertendo uma tendência histórica: fluxos induzem tempo intemporal, lugares estão presos ao tempo” (Castells, 2002: 557).

Nem mais o fluxo linear irreversível capitaneado pela noção de progresso, nem o eterno presente do tempo circular mítico: pode-se dizer que estamos vivenciando a emergência de um universo temporal indiferenciado que, segundo Pecchinenda (2002: 222), depende “dos impulsos e das necessidades dos fruidores, e a eles volta intimamente ligado às decisões dos produtores tecno-econômicos desta cultura virtualizada emergente”. Podemos dizer que esta é a cultura do instantâneo, do imediato, da simultaneidade de presentes perenes, em que a própria condição do passado como causa do presente e do futuro começa a ser posta em questão.

Para Harvey (1992), os usos e significados do tempo mudaram, com base no fenômeno que ele denomina “compressão do espaço-tempo”, diretamente decorrente da aceleração tecnológica e que traz como resultado um incremento da circulação de mercadorias e informações. Instantaneidade, descartabilidade, imediatismo, bombardeio de estímulos, volatilidade passam a ser características do processo de produção e consumo de imagens que comprime tempo e espaço. Aqui, cabe citar Deleuze acerca das sociedades de controle que, apesar de pertencer a uma corrente teórica diversa, muito se aproxima desse panorama traçado por Harvey: “O controle é de curto prazo e de rotação rápida, mas também contínuo e ilimitado, ao passo que a disciplina era de longa duração, infinita e descontínua” (Deleuze, 1992: 224).

Assim sendo, poderíamos perceber na sociedade contemporânea, com sua inquietude e volatilidade de comportamento dos consumidores, uma cultura do esquecimento mais que do aprendizado, já que a cada momento surgem diversos novos estímulos e experiências a serem consumidos (a clínica que apaga determinadas memórias dos pacientes, em *Brilho eterno de uma mente sem lembranças* é uma metáfora bastante precisa disso). Zygmunt Bauman enxerga a sociedade de consumo em que vivemos como uma sociedade desejanter, que não se satisfaz com o objeto, mas sim com a possibilidade de desejar mais e mais: o consumidor, sempre ávido por novas atrações e enfastiado com as já obtidas, “é uma pessoa em movimento e fadada a se

movimentar sempre” (1999: 93). Com isso, as identidades culturais são permanentemente reconfiguradas e, por isso mesmo, tornam-se bastante híbridas, cruzando referências locais e transnacionais, exemplificadas no consumo de determinados estilos de vida por jovens de diversos países, porém pertencentes às mesmas tribos (como os agasalhos Adidas e a música hip hop, tão presentes tanto na periferia nova-iorquina quanto paulistana, cantonesa ou parisiense, vide os trajes dos jovens descendentes de árabes nos protestos de 2005 na França).

Contudo, Bauman aponta as diferenças entre a globalização numa divisão que ele estabelece entre um “primeiro” e um “segundo” mundo, um vivendo “no tempo”, o outro “no espaço”:

“O encolhimento do espaço abole o fluxo do tempo. Os habitantes do Primeiro Mundo vivem num presente perpétuo, passando por uma série de episódios higienicamente isolados do seu passado e também do seu futuro. Essas pessoas estão constantemente ocupadas e sempre ‘sem tempo’, pois cada momento não é extensivo — experiência idêntica a ter o tempo ‘todo tomado’. As pessoas ilhadas no mundo oposto são esmagadas pela carga de uma abundância de tempo redundante e inútil, que não têm como preencher. No tempo delas, ‘nada acontece’. Elas não ‘controlam o tempo — mas também não são controladas por ele’”(1999:96).

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

Sobre cinema e tempo(s)

O cinema surge num momento de “aceleração” da vida cotidiana, no contexto da modernidade na virada do século XIX para o XX, época de ascensão das metrópoles e de tecnologias de comunicação e transporte que encurtavam distâncias e espaços de

tempo. Esse contexto de aceleração é marcado pelo que Simmel chamava de uma “intensificação da estimulação nervosa”, que desembocaria numa crescente valorização do instante, abrindo espaço para a presentificação que assistimos nas sociedades ocidentais contemporâneas.

Podemos dizer que a montagem cinematográfica, já a partir das primeiras décadas do século XX, praticava uma espécie de compressão espaço-temporal: a própria definição de Erwin Panofsky, de que o cinema conduziria a uma “organização temporal do espaço”, reflete bastante essa condição. Na narrativa clássica, a técnica cinematográfica era colocada a serviço da fábula: Bordwell define o estilo clássico pelo uso de um número limitado de dispositivos técnicos específicos organizados em um paradigma estável, que estimularia o espectador a “construir um tempo e um espaço de ação da fábula que seja coerente e consistente” (2005: 292).

A partir do pós-guerra, contudo, uma certa produção cinematográfica passa a se caracterizar mais como uma “arte do tempo” do que uma “arte do movimento” (para utilizar os termos propostos por Marie Claire Ropars-Wuilleumier na década de 70): aqui, o tempo passa a ser personagem central de uma nova forma de fazer cinema, exigindo uma utilização totalmente nova dos recursos da linguagem audiovisual. Deleuze desenvolve essa idéia em seus dois volumes sobre o cinema publicados na primeira metade da década de 80: aproximando o cinema clássico de uma “imagem-movimento”, em que a montagem assumiria o papel primordial de constituir uma imagem indireta do tempo a partir dos agenciamentos entre os planos, permitindo obter, nesse processo, a imagem do todo; e situando o cinema moderno (as novas narrativas que surgem a partir do pós-guerra) no terreno da “imagem-tempo”, em que a montagem ocorreria dentro do próprio plano (como nos sucessivos reenquadramentos e temporalidades presentes dentro de um plano-sequência), assumindo a imagem como “inseparável do antes e do depois que lhes são próprios” (1990: 52). Sai de cena o par “relação sensório-motora/ imagem indireta do tempo”, substituído por uma relação não-localizável entre “situação ótica e sonora pura/ imagem-tempo direta” (1990: 55). O falso *raccord*, por exemplo, seria um exemplo disso, ao permitir saltos espaciais e temporais que romperiam a transparência de uma narrativa considerada “realista”.

A ascensão das tecnologias digitais nos meios audiovisuais introduz na narrativa cinematográfica a possibilidade da manipulação instantânea da imagem, transformada em arquivos digitais nos quais podem ser adicionadas ou removidas informações sonoras, visuais e textuais. Ela também possibilita a popularização de um tipo de

cinema dominado pela narrativa não-linear. Esse tipo de cinema não seria propriamente uma novidade: Dancyger (2002) lembra que a não-linearidade já estava presente no cinema desde pelo menos *Un chien andalou*, através do sentido imprevisível da imagem instaurado pelo surrealismo, passando ainda pelo trabalho de diretores da *Nouvelle Vague* francesa, como Godard e Resnais (tanto no uso de *travellings* para indicar as bifurcações temporais em *O ano passado em Marienbad*, ou no uso do *jump cut* e do excesso de planos gerais e abertos, alternados, para minar a relação entre público e protagonista nos filmes de Godard). A diferença é que esse cinema não-linear contemporâneo estaria não só presente num cinema mais experimental, mas também, em uma razoável medida, dentro da produção hegemônica dos grandes estúdios hollywoodianos.

Dancyger ainda fala de uma certa influência da MTV na montagem cinematográfica, a partir da fragmentação presente na linguagem do videoclipe, um dos produtos prediletos dos jovens consumidores da “sociedade em rede” proposta por Castells. Esta influência também seria marcada pela adoção de certos procedimentos muito comuns ao videoclipe, como o diálogo intertextual com outras formas de produção simbólica na cultura de consumo (ficção científica, filme de terror, histórias em quadrinhos, videogames, tecnologias digitais diversas), e a obliteração do espaço e do tempo em prol desse intertexto, fazendo prevalecer a sensação decorrente sobre a trama: “Esse público não se importa com a fragmentação nem com o ritmo ou a brevidade da experiência. Para ele, o sentimento é uma experiência audiovisual desejável” (Dancyger, 2002: 195).

Dancyger enumera algumas escolhas de montagem que ajudam a obliterar tempo e espaço no videoclipe (e, por extensão, nos filmes influenciados por sua estética), optando por sua descontinuidade, como a abundância de *close-ups* e de teleobjetivas ou grandes angulares que retirem o máximo possível do contexto visual, enfatizando o primeiro plano sobre o fundo, além do uso de cores e luzes que distanciem a imagem de um certo realismo, do *jump cut* e um corte excessivamente ritmado dos planos. Outros procedimentos surgidos da estética videográfica apontados por Phillipe Dubois (2004) também podem ser encontrados com facilidade no cinema deste início de século, sobretudo no trabalho de diretores como Peter Greenaway. São eles: a sobreimpressão (e múltiplas camadas), os jogos de janelas e a incrustação (ou *chroma key*), reconfigurando as noções de plano (inclusive em termos de espaço *off*, substituído por uma tendência de imagem totalizante e por uma imagem em que a espessura de suas

camadas sobrepostas importa mais que a profundidade de campo) e da montagem — que dá lugar ao que Dubois chama de “mixagem de imagens”, marcada pela simultaneidade, multiplicidade e metamorfose, características também apontadas por Arlindo Machado (1997) como presentes nas “formas expressivas da contemporaneidade”.

Machado (1997: 240-241) ainda ressalta que essas novas imagens estariam migrando o tempo todo “de um meio para outro, de uma natureza para outra (pictórica, fotoquímica, eletrônica, digital), a ponto de se caracterizarem como imagens migrantes, figuras em trânsito permanente”. Essa característica de mobilidade incessante nos remete aos habitantes do “primeiro mundo” definido por Bauman, o mundo da modernidade líquida irrestritamente estabelecida. De fato, os filmes citados, marcados pela não-linearidade narrativa, pela influência de uma “linguagem MTV” e pela utilização de alguns dos procedimentos da estética videográfica são, em sua maioria, produzidos em países onde as transformações tecnológicas ocorrem em sua plenitude, graças a um estágio de desenvolvimento econômico que permite que seus habitantes possam ser consumidores plenos. E nas periferias do Capitalismo Flexível, como o cinema traduz essa experiência espaço-temporal?

Sabemos que as transformações espaço-temporais presentes nos contextos da “sociedade em rede”, “sociedades de controle” e “modernidade líquida”, ocorrem sob diversos graus nas diferentes comunidades (nacionais ou transnacionais), por conta de uma série de fatores sócio-econômicos e culturais, de modo que não dá pra pensar numa única experiência espaço-temporal vivenciada pelos habitantes dos países em desenvolvimento, mas sim em experiências híbridas, situadas em diversos estágios de um processo de transição para um horizonte ideal (e talvez utópico) do exercício pleno do status de sociedade de consumo (tal qual verificado no “primeiro mundo” atualmente). As particularidades regionais configuram essas experiências híbridas, em que estruturas da “modernidade sólida” (e, em alguns casos, pré-modernas) coexistem com situações de mobilidade constante e interconectividade permanente. Uma figura emblemática dessa situação seria o personagem Satélite (cujo nome, no filme, pronuncia-se como no inglês, “sateláit”), de *Tartarugas podem voar* (do cineasta iraniano Bahman Ghobadi), que exerce três funções simultâneas: instala antenas parabólicas em vilarejos da fronteira Irã-Iraque, comanda um grupo de crianças (em sua maioria órfãs) que trabalham para ele recolhendo minas terrestres para revenda, e serve de intérprete (oráculo) das notícias transmitidas no idioma inglês (que ele desconhece)

pelos canais de tevê, baseando-as nas visões premonitórias de um de seus jovens “funcionários”.

Partindo dessa instauração de um certo hibridismo, proponho aqui nos determos sobre três exemplos de cinematografias realizadas em países emergentes no panorama capitalista contemporâneo (Abbas Kiarostami, no Irã; Hou Hsiao Hsien, em Taiwan; e Wong Kar-wai, em Hong Kong), pensando tais exemplos como algumas dentre as várias possibilidades de reconfigurações espaço-temporais no cinema deste início de século. Acredito que não sejam as únicas possíveis, de modo que esta primeira análise não esgota o tema, apontando uma série de caminhos possíveis para uma futura pesquisa, de alcance bem mais amplo.

Nos filmes de Abbas Kiarostami há uma certa preferência por planos-seqüência, de modo que os poucos cortes e as repetidas pausas e silêncios numa única seqüência instauram uma certa relação de cumplicidade com o espectador, intensificada por uma estratégia de mantê-lo subinformado (Bernardet, 2004) acerca da ação que se desenrola na tela, em compasso de espera: decorrem 24 minutos desde o início de *O gosto de cereja* até que seja revelado o motivo do passeio de carro do protagonista Badii e de suas abordagens aos homens na beira da estrada; 32 minutos até ser mostrada a fotografia do menino pelo qual o personagem do diretor em *Vida e nada mais* procura na região do terremoto e que o motivou a sair da capital logo após a tragédia; 55 minutos até sabermos o motivo que levou a equipe de filmagem de *O vento nos levará* até o vilarejo (o quase extinto ritual de enterro dos mortos praticado por aquela comunidade). Essa relação temporal da espera é acentuada pelo predomínio do fora do campo e do não-dito, deixando a cargo do espectador a função de completar o que a imagem apenas sugere e não nos deixa ver (a senhora moribunda, por exemplo).

Uma leitura apressada poderia estabelecer paralelos entre os “tempos mortos” (onde aparentemente nada acontece) e planos-seqüência nos filmes de Kiarostami com o Neo-realismo Italiano. Tal aproximação, questionada pelo próprio cineasta, que não se considera influenciado pela escola italiana do pós-guerra³, soa totalmente inconsistente se levarmos em consideração que a aparente simplicidade narrativa de seus filmes, apesar de induzir o espectador desavisado a acreditar num mero desenrolar da

³ Em entrevistas, Kiarostami deixa transparecer uma certa preferência pelos filmes de Robert Bresson e Fellini, sempre deixando claro que, em sua juventude, os filmes neo-realistas não costumavam ser exibidos no Irã, cuja programação das salas de cinema era dominada pela produção hollywoodiana.

“realidade como ela é” sob seus olhos, esconde um intrincado jogo de artifícios na construção de cada obra.

Essa *mise-en-scène* do artifício vale-se da camuflagem de determinados elementos essenciais para a compreensão da narrativa sob a forma de elementos aparentemente aleatórios, como a cena de *Onde fica a casa de meu amigo?* em que protagonista e espectador são levados a acreditar que o garoto que segura o volume de madeira é o “amigo” procurado no título do filme. O gigantesco objeto de madeira oculta o rapaz do campo de visão do protagonista (que coincide com o do espectador), deixando que se vejam apenas as calças que ele veste, iguais às do personagem procurado. Num dado momento, o rapaz não mais é ocultado pelo objeto, e percebemos se tratar de outra pessoa. O espectador, depois de tanta espera, descobre-se ludibriado por um artifício tão sutilmente camuflado que o convence de que tal cena carrega uma generosa dose de acaso. Aqui, a fabricação do “real” é efetuada por uma construção espacial a partir de objetos pessoais, elenco, cenário, figurinos coletados nas vizinhanças (como em *Através das oliveiras*), o que, a princípio, conferiria à cena um tom de realidade e de verdade.

Ishagpour fala sobre essa falsa impressão de realismo, ao lembrar que, em Kiarostami, a parte do “real” “que se revela é exatamente seu aspecto ilusório, reforçando assim o poder do cinema como “mundo do falso por excelência, do fingimento e da aparência (...) uma vez que pode se ‘parecer’ à realidade a ponto de enganar de se passar por ‘real’” (2004, 107). Uma impostura como a da falha do microfone (e os diálogos perplexos da equipe de filmagem) na cena em que Sabzian encontra o verdadeiro Makhmalbaf, ao final de *Close up*, também se enquadra nessa afirmação.

Bernardet destaca, ainda no campo dos artifícios, uma preferência pela serialidade (repetições com pequenas variações) nos filmes de Kiarostami: os blocos em que a narrativa de *Dez* é dividida, os telefonemas de *O vento nos levará*, a série de variações sobre uma criança perambulando nas ruas de um vilarejo em *Onde fica a casa de meu amigo?*, as cenas repetidas na simulação de uma filmagem em *Através das oliveiras*. Tais repetições conferem a todos esses filmes uma estrutura circular (ou melhor, em espiral, por conta das pequenas variações multiplicando significados), acentuada pelas perambulações e circunvoluções dos protagonistas, como aponta Bernardet, ao dizer que *O vento nos levará* “é mais um filme de espera que de busca” (2004: 79): o conjunto de ações desencadeado pelo toque do celular (ligar o carro, subir

até o cemitério, atender a chamada, retornar ao vilarejo) repete-se quatro vezes, com significados diferentes no decorrer do filme.

Subinformando o espectador, exaltando o artifício, trabalhando com uma temporalidade “espiral”, Kiarostami traz o que Laura Mulvey diria ser um “princípio de incerteza”, uma certa indeterminação entre documentário e ficção, pondo em dúvida o status da imagem, do espaço e do próprio tempo, aproximando-se a uma concepção bem assemelhada ao *Kairós* grego.

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

Hsien promove uma interessante tradução dos elementos da *techno music* na estrutura do próprio filme: reproduzindo um certo estado de transe, a repetição contínua de situações (e dos próprios temas musicais da trilha sonora), numa espécie de *ostinato* narrativo com ligeiras modificações de elementos (como a variação de timbres sobre uma mesma base promovida pela música eletrônica). A iluminação do apartamento dos protagonistas, que remete às luzes de boates, o uso saturado das cores e de texturas visuais, lembrando em muito a visualidade dos filmes de Wong Kar-wai, também intensificam essa reprodução sinestésica da *e-music*. Hsien ainda acrescenta um elemento novo: o uso do plano-seqüência em enquadramentos muito fechados (*closes*, *big closes* e planos-detelhe), com sutis movimentos que reenquadram os ambientes saturados de luzes e cores pontualmente dispostas, dando a impressão de uma mudança total no tom da cena, bifurcando seu tempo e espaço ao rerepresentar uma parcela mínima do ambiente que passa a ocupar toda a tela como se fosse um cenário totalmente novo, inebriando os sentidos e fazendo-nos esquecer aos poucos da imagem anterior de outra parcela deste mesmo espaço físico.

Ao fragmentar o espaço e o tempo, transformando a cronologia numa sucessão de vários presentes a se esgotarem, Hou Hsiao Hsien “dá a seus personagens essa

liberdade de se movimentar sem precisar de um passado”, como diz Ruy Gardnier, em crítica publicada na revista eletrônica *Contracampo*, à época da exibição do filme no Brasil.⁴

Em alguns de seus outros filmes, Hsien desdobra essa reconfiguração espaço-temporal brilhantemente resumida na letra da música utilizada no filme *Three Times*: “No past, no future. Just a hungry present”. *Café Lumière*, rodado em parte no Japão, mas com uma personagem taiwanesa, parte do registro do cotidiano, das pequenas perambulações de seus personagens em constante movimento (daí a metáfora do trem e das estações), de seus subempregos, da escala microscópica em que se manifestam os acontecimentos corriqueiros, registrados sob a luz natural (também sujeita a sutis variações advindas de sua condição física), para estruturar uma história totalmente “desfiada”. Os protagonistas de *Café Lumière*, em meio ao ruído urbano, coletam cada qual seus próprios fragmentos: os sons de trens que Hajime registra quase que diariamente em seu gravador, as pequenas memórias do compositor taiwanês que se exilara décadas atrás no Japão (motivo da pesquisa de Yoko). Já no episódio de *Three times* ambientado em 2005, a saturação de tecnologias de comunicação e reprodutibilidade, ao mesmo tempo em que mantém os personagens conectados, praticamente extingue o contato interpessoal.

Ainda que trabalhe com um contexto de “presentificação”, Hsien vez por outra lança um curioso olhar para o passado: *Three Times* é embebido de nostalgia e memória, com dois de seus episódios situados no “passado”; *Café Lumière* homenageia um cinema de meados do século XX, ao dialogar com o estilo do cineasta japonês Yasujiro Ozu; *Millennium mambo*, lançado em 2001, abre com uma câmera lenta, incomum, e um *off* que situa a trama num pretérito, assumindo tratar-se do conjunto das memórias de uma narradora-protagonista que conta o episódio dez anos depois de seu acontecimento. É como se o passado fosse um arquivo de informações anteriores, um *backup* de fatos ocorridos, à disposição do presente, a memória assumindo uma função equivalente ao disco rígido de um computador.

É também sobre a égide da memória e da nostalgia de uma Hong Kong que já não existe mais que o cineasta Wong Kar-Wai vai ambientar uma parcela significativa de sua cinematografia recente, em especial seus últimos dois longas-metragens, os filmes *Amor à flor da pele* e *2046*.

⁴ Publicado na edição dedicada à cobertura do Festival do Rio 2001, disponível no endereço <http://www.contracampo.com.br>.

Alguns elementos utilizados nestes filmes já se configuravam antes como constantes na obra do cineasta, como o desenvolvimento não-linear da narrativa, a repetição de situações sob pequenas variações (na presença de duplos, como as semelhanças entre as duas tramas de *Amores expressos*), o uso da música pop na trilha sonora, numa espécie de leitmotiv, conduzindo circularmente o ritmo narrativo (que será retomado no “Yumeji’s theme”, em *Amor à flor da pele*, e na introdução de “Perfídia”, em *2046*) e a exploração de elementos visuais (enquadramentos, cor, iluminação, texturas, embaçamentos, névoas e fumaças) que instauram uma forte artificialidade e estetização da imagem, aproximando-se de uma linguagem utilizada pela publicidade e, principalmente, pelo videoclipe.

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

Essa condição narrativa é reforçada pela concepção espacial da (então nascente) metrópole, representada no filme de forma fragmentada, como numa memória afetiva (tal qual páginas de um diário íntimo) em ambientes internos de dimensões exíguas nos quais se desenrolam as cenas que nos são apresentadas. Apesar de Hong Kong, na década de 60, estar numa situação de superpopulação, sendo comum o aluguel de cada quarto de apartamento para famílias inteiras residirem (daí o mote dos protagonistas se conhecerem ao se instalarem num mesmo andar do prédio), esse sentido de superpovoamento é mais implícito que explícito (Dancyger, 2002), como na confusão de vozes e personagens que aparecem nas cenas iniciais do filme (em especial a da mudança para os quartos). Em termos de ambientes exteriores aos quartos, nos é dado a ver não mais que um beco, um corredor, um pedaço de escritório ou de um restaurante na Hong Kong do filme. Até os cônjuges dos protagonistas, que mantêm um caso extraconjugal (cuja descoberta aproxima o “mocinho” e a “mocinha” traídos) não são enquadrados por inteiro jamais, apenas em planos-detelhe ou de costas para a câmera (afinal, são elementos supérfluos para a narrativa). Com isso, Kar-wai apresenta um universo em que nada se conclui, que faz a comunicação perder o sentido, como a mensagem de soluções gravada por um personagem em outro de seus filmes, *Felizes*

juntos, que é incompreendida por outro personagem, ao escutar o conteúdo da fita em plena Terra do Fogo, extremo sul do mundo civilizado.

Kar-wai, ao recortar o espaço, constrói uma temporalidade do desejo: fumaça, néon, pote de sopa, movimento dos personagens, em velocidade normal ou em *slow motion*, tudo aponta para um encontro erótico (Dancyger, 2002) que não se concretiza em sua plenitude, que se esvazia: daí sua recusa em apresentar o clímax dos eventos no sentido do cinema clássico, como conclusão natural dos acontecimentos apresentados. Kar-wai constrói um outro tipo de clímax narrativo, pautado pela inconclusão e pelo reconhecimento da incomunicabilidade e da impossibilidade de plenitude do desejo.

Uma outra questão espaço-temporal também se faz presente em seus filmes. A obsessão com o número 2046 a toda hora nos faz lembrar a data em que Hong Kong deverá, irremediavelmente, ser parte da China novamente (a reincorporação em 2002, de certa forma, foi parcial). Como uma espécie de morte anunciada de uma identidade cultural, o fantasma de 2046 está presente na simbologia do exílio, tão cara aos filmes do autor (bem como na nostalgia de uma Hong Kong de sua infância que já não existe mais). O exílio apresenta a condenação ao não-lugar físico da “modernidade líquida”, que ecoa na metáfora do não-lugar do amor, dos casais sem finais felizes, da busca infrutífera de se resgatar uma grande paixão ou de se entender o sentido dessa experiência (como no filme *2046*). Kar-wai concebe um lugar do qual não se quer voltar, o tal “2046” que dá nome a seu filme, onde as pessoas, de certa forma, são felizes. Mas é um lugar hipotético, tanto que só existe na trama de ficção científica que seu personagem está escrevendo. O exílio é a única solução para um recomeço cada vez mais infrutífero, pois se começa cada nova experiência sabendo-se que ela terá seu fim (bem como Hong Kong, cidade-estado já condenada à extinção, primeiro política, futuramente cultural). Como na situação vivida pelo casal de rapazes em *Felizes juntos*, imigrantes exilados numa terra (Argentina, terra do passional tango) cujo idioma não dominam, tentando um novo começo para o amor (cujo idioma também lhes é de difícil entendimento), do outro lado do mundo, situado no extremo oposto geográfico de sua terra natal, literalmente “de cabeça para baixo” (não à toa, a única cena de Hong Kong exibida enquanto o protagonista está em Buenos Aires é apresentada de ponta-cabeça).

Uma última questão é lançada nessa rápida visita ao universo de Wong Kar-wai, ao nos depararmos com algumas narrativas concebidas neste início de século, mas ambientadas décadas atrás: de que formas os habitantes das metrópoles contemporâneas (centrais ou periféricas) olham para seu passado? Como eles estabelecem essa relação

de memória? Será que podemos pensar no *flashback* como um procedimento menor, como diz Deleuze, por apresentar um antigo presente, e não o passado em sua dimensão virtual? Ou podemos concebê-lo, se utilizarmos construções temporais mais próximas do *aiôn* ou do *kairós* gregos, como se fosse um outro presente simultaneamente coexistente, rerepresentado pela memória? Nesse rompimento da noção de tempo cronológico tal qual fora apresentada pela modernidade “sólida”, como poderemos repensar o estatuto do *flashback* (e por extensão, do *flash-forward*) no cinema contemporâneo? De que formas ele se apresentará nessas novas possibilidades de se contar histórias, que refletem nossas novas relações espaço-temporais (num processo ainda em seus estágios iniciais, visto que poderão surgir novas tecnologias que reconfigurarão boa parte de nossa realidade num espaço bem curto de tempo)? Creio que essas e outras questões ainda irão ocupar durante um bom tempo o pensamento teórico sobre o cinema e as narrativas audiovisuais em geral.

REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: As conseqüências humanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Caminhos de Kiarostami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BORDWELL, David. “**O cinema clássico hollywoodiano: Normas e princípios narrativos**”. In RAMOS, Fernão Pessoa (org). **Teoria contemporânea do cinema, Vol. 2**. São Paulo: Senac, 2005.
- CASTELLS, Manuel. **A era informação: economia, sociedade e cultura – A Sociedade em Rede, vol. 1**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- D’AMARAL, Márcio Tavares. “**Sobre tempo: Considerações intempestivas**”. In DOCTORS, Marcio (org). **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- DANCYGER, Ken. **Técnicas de edição para cinema e vídeo: História, teoria e prática**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DUBOIS, Phillippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- FERRAZ, Maria Cristina Franco. “**Tecnologias, memória e esquecimento: da modernidade à contemporaneidade**” in **Revista Famecos**, nº 27. Porto Alegre: agosto de 2005.
- HARVEY, David. **A Condição Pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1992.
- ISHAGPOUR, Youssef. “**O Real, Cara e Coroa**”, in **Abbas Kiarostami**. São Paulo: Cossac & Naify, 2004.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e Pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 1997.
- MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.
- MULVEY, Laura. “**Kiarostami's uncertainty principle**”. In **Sight & Sound** (08/06/1998), p. 24-27.
- OLIVEIRA, Luiz Alberto. “**Imagens do tempo**”. In DOCTORS, Marcio (org). **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

- PECCHINENDA, Gianfranco. **“O Império do Instante: Os novos meios e o tempo de experiência”**, in **Inpauta**. Vol. I, nº 2. Pato Branco, Paraná: FADEP, 07/03, p.209-234.
- SIBILIA, Paula. **O homem pós-orgânico: Corpo, subjetividade e tecnologias digitais**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.