

A IMAGEM-TEMPO NOS FILMES DE ARTE

Sílvia Cristina Aguetoni Marques¹

RESUMO:

O atual artigo pretende estabelecer as relações existentes entre os filmes *A comilança* (1973), de Marco Ferreri; *A bela da tarde* (1967), de Luis Buñuel e *Último tango em Paris* (1972), de Bernardo Bertolucci, utilizando como suporte teórico o pensamento deleuziano e seus conceitos de imagem-tempo, imagem-cristal, entre outros. Por meio da congruência entre elementos estéticos e temáticos dos filmes citados acima, as questões do mistério; do paradoxo; da fluidez do tempo e da potência do falso serão apresentadas e analisadas. Por meio da análise conjunta dos três filmes, pretende-se demonstrar o poder do cinema de arte no que diz respeito à fomentação do pensamento.

Palavras-Chave: *Marco Ferreri; Luis Buñuel; Bernardo Bertolucci; Cinema de Arte; Imagem-tempo*

Introdução

Gilles Deleuze, importante filósofo do século XX, que elegeu o cinema como um de seus objetos de estudo, formulou conceitos muito caros à teoria contemporânea do cinema, entre eles: a imagem-tempo. Da imagem-tempo derivam a imagem-cristal, a imagem-sonho; a imagem-lembrança, entre outros conceitos.

Para Deleuze, o cinema pós-Segunda Guerra Mundial já não se preocupava tanto com as ações, isto é, a narração linear de uma história como vemos no cinema clássico. Para os diretores dos meados do século XX, o mais importante era trabalhar com os tênues limites do tempo, que se mostra fluido em um mundo carente por respostas de todas as naturezas. É um

¹ Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP); Bacharel em Cinema pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) e autora de 6 livros, entre eles, *Hispanismo e erotismo: O cinema de Luis Buñuel* (Annablume e FAPESP) e *Vamos fazer uma tese?* (Avercamp).

cinema mais intimista, subjetivo, que deseja compreender o mundo, suas mazelas, seus encantamentos sua formação, sua deterioração . Deleuze identifica o cinema moderno como “aquele que mostra toda uma série de cortes irracionais, isto é, de relações incomensuráveis entre as imagens”. (COSTA, 2010, p. 39)

Porém, o cinema moderno compreende que não existem respostas fechadas e absolutas; que não existe uma grande verdade a ser narrada pelo filme.

A vida é trágica, precede sempre por crises, e, como tal, não admite verdades universais. É justamente Nietzsche quem adverte contra a universalidade dos conceitos (...) O cinema moderno é , assim, designado cinema falsificante, na medida em que abre mão das histórias verídicas e da percepção sensório-motora e de uma narração linear da realidade. A imagem-tempo abre-se a um todo novo e, nela, a realidade bifurca-se e não para de se bifurcar. (MOSTAFA e CRUZ, 2010, p.24)

A imagem-tempo não define com limites rígidos o passado, o presente e o futuro. Pelo contrário. O filósofo, por meio do conceito, apresenta a ideia de que passado, presente e futuro caminham juntos, simultaneamente, reiterando o pensamento de que a vida sonhada e lembrada é tão real quanto a vida cotidiana, comezinha , objetiva.

A abolição da oposição entre o mundo físico do movimento e o mundo psicológico da imagem, pois as imagens são as próprias coisas e não o duplo das coisas, isto é, o conjunto de tudo o que aparece , o conjunto daquilo que é. As imagens são as coisas do mundo, existem por si. O cinema é o nome do mundo. (COSTA, 2010, p.50);

A imagem-tempo não prioriza o espaço nem a ação; prioriza o tempo que se mostra fugaz e capaz de pôr em xeque os conceitos de verdade. Deste conceito, deveriam outros como imagem-sonho, imagem-lembrança e imagem-cristal. A última refere-se à combinação entre real e imaginário, verdadeiro e falso, revelando a potencialidade da imagem como algo que questiona a dicotomia entre real e representação. Para Deleuze, a representação do objeto é o objeto em si. Por exemplo: o sonho de um personagem não é apenas um delírio, mas é sua vida, tão real quanto os fatos cotidianos. Pode-se dizer que o conceito de imagem-cristal engloba os de imagem-sonho e imagem-lembrança e todos nascem do de imagem-tempo. Sobre o conceito de imagem-cristal, Silva e Ceara comentam (2010, p.90):

A imagem-cristal é uma imagem bifacial, atual e virtual, em um tempo igualmente atual e virtual simultaneamente, no mesmo objeto e que neste constitui um ponto de indiscernibilidade (...) O atual e o virtual coexistem no cristal e são seus próprios avesso-direitos que podem mudar de sentido à medida que interagem.

Para o cineasta espanhol Luis Buñuel, não havia diferença entre sonhar e viver. Por tal razão, em seus filmes não demarcava com técnicas cinematográficas, os sonhos e lembranças dos personagens.

Compreender Buñuel é entrar num mundo onírico, onde nem tudo pode ser explicado ou entendido racionalmente. É o mundo das pulsões, dos desejos submersos, do irracional e do ilógico. É o mundo das contestações também, da feroz crítica às instituições, ao automatismo promovido pelas mesmas que retiram a espontaneidade da vida e das relações humanas. Luis Buñuel defendia o trabalho por prazer, o prazer de um modo geral, e a aceitação das pessoas como elas são. Defendia principalmente os gestos espontâneos oriundos da vida onírica. Neste sentido, é impossível pensar em Buñuel sem lembrar-se de Gilles Deleuze e de seu conceito de imagem-tempo.

Algumas imagens-sonho do cinema europeu analisadas por Deleuze tentam demonstrar o rompimento dos limites norte-americanos da imagem-ação, tocando os segredos do tempo e casando a imagem, o pensamento e a câmera no íntimo da mesma subjetividade automática (surrealismo). Podemos dizer que o surrealismo, movimento artístico iniciado na França que visava dar ao inconsciente liberdade automática de expressão sem o controle consciente da razão, é um dos precursores da imagem-sonho. (SILVA e REBECA, 2010, p.79-80).

Marco Ferreri, em *A comilança*, também utilizou um quadro onírico e bizarro para desnudar as vicissitudes de uma sociedade marcada pelo excesso e pelo desperdício. Cineasta polêmico e engajado politicamente, Ferreri chocou sua época com um filme, que mesmo atualmente, permanece subentendido.

Bernardo Bertolucci, em *Último tango em Paris*, presenteou o público, mais uma vez, com sua visão intimista e erótica a respeito das possibilidades escassas que o mundo oferece. Este artigo se centrará na análise dos filmes *A bela da tarde*, de 1967, de Luis Buñuel; *A comilança*, de 1973, de Marco Ferreri e *Último tango em Paris*, de 1972, de Bernardo Bertolucci, correlacionando as obras e revelando os traços em comum entre os cineastas, como o apreço pelo mistério, a postura contestadora e a forte crítica às instituições e ao poder de um modo geral. O artigo revelará como as três obras utilizam o conceito de imagem-tempo como uma forma de conduzir o espectador à profundas reflexões afetivas.

O cinema, como arte, fornece um espaço nos quais se constituem novas modalidades do sujeito. Mais que representação fiel ou não da realidade, o cinema oferece ao espectador um campo de experiências e só ganha existência se efetivar um sujeito para esse campo. (MOSTAFA, 2010, p.120).

A bela da tarde

É fato que o espanhol Luis Buñuel é um dos mais importantes nomes do cinema mundial. Ficou conhecido internacionalmente como o mestre do surrealismo no cinema. Porém, muito mais que um esteta surrealista, Buñuel foi um grande pensador, que por meio de imagens oníricas, dissecou o caráter mestiço da cultura espanhola; analisou profundamente os dramas da Espanha franquista; criticou ferozmente uma sociedade hipócrita, injusta, atada ao automatismo das convenções sociais. Buñuel realizou um cinema que permanece atual, instigante e misterioso. Talvez *A bela da tarde* seja um dos mais complexos de seus filmes no que diz respeito à rica rede simbólica que o constitui. Se, aparentemente, o filme apresenta uma estrutura linear, em uma segunda leitura, podemos enxergar simbologias que nos induzem a pensar criticamente as obscuridades do desejo, o tênue limite entre sonho e realidade, o peso das convenções que automatizam as relações.

A partir da perspectiva deleuziana e sob a inspiração de críticos como Ayfre e Agel, que utilizaram a filosofia de Sartre, Heidegger e Merleau-Ponty, por defenderem a arte como uma forma de atingir a liberdade, podemos entender o cinema de Buñuel como uma ferramenta contra uma sociedade oprimida pelas convenções e pelo automatismo das instituições sociais. Por meio do onírico, do ilógico, do irracional Buñuel analisou a mais profunda realidade. Em *A bela da tarde*, o erotismo exacerbado, os temas da prostituição, do masoquismo e da violência têm a função de trazer à tona importantes tipos sociais e dissecar uma realidade complexa, uma sociedade que nega o que não pode entender. Como afirmou Dudley (1989, p. 201) a respeito do poder da imagem, é preciso evitar o risco de taxarmos como ridículo, imoral ou irracional aquilo que difere de nossa ideologia ou moral privada.

O benéfico poder da imagem pode funcionar apenas se a esse processo é permitido fluir até se completar. Há o perigo, em primeiro lugar, de nossos censores públicos ou nossa ideologia privada nos impedirem absolutamente de experimentar a imagem bruta. Quando assistimos a um filme e chamamos seu tema de ridículo, imoral ou irracional, estamos nos recusando a nos submeter à imaginação de uma outra pessoa (DUDLEY, 1989, p. 201).

Em *A bela da tarde*, Buñuel se centrou no casamento burguês, mostrando uma dona de casa que ama o marido, mas se satisfaz sexualmente em um bordel durante as tardes. A protagonista dissocia o amor espiritual do carnal, o que provavelmente pode ser enxergado como uma simbologia do conflito entre o sagrado e o profano na cultura espanhola, tema muito

explorado pelo cineasta e por artistas conterrâneos como Saura, Almodóvar e Bigas Luna. Pode-se dizer que Séverine é um ícone da própria cultura espanhola, que combina em tensão elementos sagrados e profanos. O filme apresenta diversas metáforas, entre elas, a própria capacidade de Séverine em sonhar acordada. Ao imaginar-se nas mais variadas situações de violência e humilhação, o estabelecido é questionado. A feroz crítica ao estabelecido é fruto de quatro décadas de um regime ditatorial que oprimiu importantes parcelas da cultura espanhola.

As cenas de sonho e realidade não são demarcadas por técnicas cinematográficas porque, para Buñuel, não existia diferença entre sonhar e viver. Inclusive desconfiava de todas as técnicas cinematográficas por considerá-las superficiais e pretensiosas, como comentou Carrière (1995, p. 43-44). A não diferenciação entre sonho e realidade é um dos indícios utilizados em *A bela da tarde* para inserir um elemento que Buñuel considerava essencial a qualquer obra de arte: o mistério, como afirmou o próprio cineasta (apud XAVIER, 2008, p.334).

Aos filmes falta, em geral, o mistério, elemento essencial a toda obra de arte. Autores, diretores e produtores evitam cuidadosamente perturbar nossa tranquilidade abrindo a janela maravilhosa da tela ao mundo libertador da poesia; preferem fazê-la refletir temas que poderiam ser o prolongamento de nossas vidas comuns, repetir mil vezes o mesmo drama, fazer-nos esquecer as horas penosas do trabalho cotidiano. E tudo isso, como é natural, sancionado pela moral vigente. (BUÑUEL apud XAVIER, 2008, p.334).

Por meio do mistério, Buñuel inicia o espectador em um mundo de múltiplas possibilidades, onde nem tudo pode ser entendido ou explicado racionalmente. Um momento particularmente significativo em *A bela da tarde* foi comentado por Lyra (1993, p.75) ao se referir a um cliente coreano que mostra uma caixinha à Séverine. O espectador desconhece o conteúdo da mesma, porém a protagonista relaxa ao vê-la. “Daí a importância atribuída ao mistério, ao irracional, ao delírio, ao erótico, a todos os detonadores de uma realidade múltipla, repleta de significações diversas e desconhecidas”. (HOLANDA, 1993, p.89)

Se, aparentemente, o filme apresenta cenas bizarras ou confunde o espectador com os sonhos de Séverine, em uma segunda leitura é possível compreender que é sobre a mais cotidiana realidade que Buñuel e *A bela da tarde* dissertam.

Em nenhum momento ele fez um filme desinteressante ou superficial. Temos que ser um pouco entomólogos, como fez o diretor em seus filmes, e com um microscópio potente desvendar o que pode estar além da aparência. Que estranho inseto tece sua

teia, e qual a textura exata que ele consegue obter e que não escapa aos olhos de um observador mais arguto (NOGUEIRA, 1993, p.144).

A bela da tarde inicia-se com uma fantasia erótica da protagonista, que se imagina subjugada pelo marido, que a entrega ao cocheiro. Imagina-se amarrada, com as roupas rasgadas e quando o espectador pensa que a violência irá se consumir, nos deparamos com uma Sevrine sonhadora, perdida em pensamentos, completamente segura em um lar burguês com seu marido gentil. Os sonhos de Sevrine acontecem durante toda a trama, intercalando realidade com imaginação. Porém, nenhuma técnica cinematográfica, como por exemplo, uso de imagem desfocada ou em preto e branco separam os momentos de sonho e realidade.

Buñuel não queria que o mistério se originasse de um claro-escuro bem elaborado; do oportuno ranger de uma porta, da imagem enevoada, da câmera lenta. Desconfiava completamente de todos os tipos de efeitos cinematográficos, rejeitando-os por sua superficialidade e pretensão. Buscava o invisível, em vez do obscuro. Era cauteloso em relação à beleza. (CARRIÈRE, 1995, p.43-44)

A protagonista volta à infância, à sua primeira comunhão, ao procurar pela primeira vez a dona de um discreto bordel parisiense. A menina que deveria receber a hóstia cordialmente, se nega, reiterando assim, a necessidade e o desejo de Sevrine em romper com aquilo que é socialmente estabelecido. Da mesma forma que a menina nega-se a receber o sacramento, a mulher recusa-se a aceitar apenas uma pacata vida doméstica.

Sevrine ama seu marido e quanto mais se compraz sexualmente com outros homens, sente seus vínculos com o esposo se estreitarem. A dissociação entre o amor espiritual e carnal, os impulsos masoquistas, o desejo de se relacionar sexualmente com homens brutos conduzem o espectador ao que Buñuel considerava o primordial de qualquer bom filme: o mistério, como foi afirmado anteriormente.

Só o cinema moderno possibilita pensar um tempo puro, inaugurando o que Deleuze chama das imagens-cristal, substituindo o sensório-motor por situações óticas e sonoras puras, deixando de lado o bom senso e o senso comum, que podem ser identificados por meio de seus personagens, em atitudes e posturas que não privilegiam a ação, tampouco são determinadas por uma lógica aristotélica, assumindo, assim, o paradoxo. (VASCONCELLOS, 2006, p. XX).

Em uma cena, Sevrine observa por um orifício na parede, um ginecologista render-se às fantasias masoquistas, colocando no lugar de algoz uma das prostitutas do bordel, que finge ser uma nobre que pune seu serviçal. Sevrine escandaliza-se com a capacidade de humilhar-se do médico/professor. No entanto, o que a choca no outro é vivido por ela.

Em toda a obra de Buñuel há uma aura sadiana. Tal característica é bastante compreensível, pois os surrealistas eram admiradores de Sade e desejavam a liberdade acima de tudo. Sempre lidavam com o tema da ruptura: de valores, de costumes, e do próprio corpo (...) Em *A bela da tarde*, Séverine ama o marido espiritualmente, mas se compraz com o amante, um homem rude que ela teme, já que suas fantasias sexuais sempre são carregadas de violência. O prazer para ela sempre está relacionado à dor. (MARQUES, 2010, p.25-26)

A simples utilização do orifício nos remete ao mundo do cinema, em que cada espectador se torna um voyeur a espreitar a intimidade alheia; com seus delírios, obscuridades, ilusões e desilusões, abusos e fragilidades. Como comentou Vasconcellos a respeito do pensamento de Deleuze (2006, p.147) “os personagens são voyeurs, observadores das situações”. Suas relações com os acontecimentos são de visibilidade, tornando-os videntes, visionários.

A simples imagem aristocrática da atriz que interpreta Séverine nos conduz ao mistério, ao múltiplo, ao incompreensível. Uma mulher extremamente sofisticada, que não precisa de dinheiro, submete-se a uma vida que para muitas outras, como mostra no próprio filme, é a única opção.

Depois do primeiro dia de trabalho no bordel, Séverine chega em casa, toma banho e queima na lareira as lingerie usadas no bordel. O fogo nos remete a ideia de purificação. E mais uma vez, se estabelece a relação entre o sagrado e o profano; a vida doméstica e no bordel; a vida cotidiana e a imaginada; em resumo, a todas as antíteses dos filmes de Buñuel que confundem os limites entre o tempo e o sonho e a realidade.

Buñuel era um grande apreciador do mistério, do inusitado, do acaso. Foi por esta razão que aderiu ao movimento surrealista, mantendo obscuras muitas das cenas que filmou. Seus filmes possuem conteúdos que muitas vezes são compreendidos apenas de maneira sensorial, não sendo possível analisar cena a cena, decifrando cada uma das suas metáforas. Determinadas imagens possuem mais de uma interpretação e, na maioria dos casos, nem o próprio Buñuel buscava uma explicação racional para tudo que filmava. (MARQUES, 2010, p.38)

A Comilança

Por meio de um enredo simples e de um filme bastante polêmico, Ferreri nos revela por meio de metáforas os excessos e desperdícios da sociedade de consumo, pautada no prazer a todo preço e no descarte.

Quatro amigos de meia-idade e bem-sucedidos profissionalmente, decidem se matar de tanto comer , durante um final de semana . O local escolhido para a bacanal sexual e alimentar é a mansão abandonada de um dos membros do quarteto.

Pode-se dizer que os quatro amigos representam importantes arquétipos da sociedade: o juiz, que representa a lei, o chefe de cozinha, que simboliza o gosto pelo prazer em nossa sociedade; o produtor de TV, que representa o quarto poder e o piloto de avião, que carrega em si o protótipo do homem viril. Existe uma quinta personagem, igualmente arquetípica, que ampara e orienta o grupo de amigos à morte: Andrea, uma doce professora primária. A escolha de uma docente para compor o quadro bizarro de Ferreri não parece mera coincidência, se partirmos do pressuposto, que a escola é uma importante instituição social, responsável pela socialização das crianças.

A docente nos remete a Foucault e à sua visão pessimista a respeito da escola. Para o filósofo, a instituição educacional não legitimava a ideologia dominante; criava-a, como comentou Marques (2012: p.56). “Mais que legitimar, a escola é uma fonte de poder que determina comportamentos e pensamentos. Pela visão de Foucault, podemos deduzir que a escola é ainda mais poderosa que a apresentada por Durkheim, Marx ou Weber”. (MARQUES, 2012, p. 56)

Em suma: a escola que deveria preparar as pessoas para uma liberdade consciente, talvez, não faça mais nada que formar as mesmas para os excessos e desperdícios da sociedade de consumo.

Todas as sociedades desperdiçaram, dilapidaram , gastaram e consumiram sempre além do estrito necessário, pela simples razão que é no consumo do excedente e do supérfluo que, tanto o indivíduo como a sociedade , se sentem não só existir, mas viver. Tal consumo pode chegar até à <consumição>, à destruição pura e simples, que assume então uma função social específica (BAUDRILLARD, 2011, p.40).

Por meio de um filme aparentemente bizarro, grotesco, com elementos escatológicos e pornográficos, Ferreri dissecou a sociedade de consumo e ironizou importantes arquétipos sociais. Podemos comparar a ingestão incessante de alimentos com a quantidade de objetos supérfluos e ideias inúteis que adquirimos constantemente.

Para atender a todas essas novas necessidades, impulsos, compulsões e vícios , assim como oferecer novos mecanismos de motivação, orientação e monitoramento da conduta humana, a economia consumista tem de se basear no excesso e no desperdício. (BAUMAN, 2008, p.53)

A questão temporal em *A comilança* pode ser analisada sob a perspectiva deleuziana. A trama ocorre durante um final de semana. Porém, temos a sensação de que os amigos e Andrea passam muito mais tempo na mansão. A aura onírica de *A comilança* facilita a fluidez entre os limites do tempo cronológico, marcado por dias, horas e minutos. Para Deleuze, o tempo do cinema é contínuo, não apresenta demarcações; passado, presente e futuro coincidem. “Se o passado se liga ao presente, que não desaparece, mas se conserva, podemos dizer que o devir é memória. Isto é, o passado não passa, permanece conosco, sempre inteiro”. (COSTA, 2010, p.47)

As possibilidades não pensadas pelo espectador são reiteradas pela questão temporal do filme, que nos faz perder a noção do passar dos dias, horas e minutos. “Deleuze identifica o cinema moderno como àquele que mostra toda uma série de cortes irracionais, isto é, de relações incomensuráveis entre as imagens”. (COSTA, 2010, p. 39)

A ingestão autômata de alimentos é questionada pelas prostitutas contratadas pelo piloto de avião para compor o quadro dionisíaco. Uma das jovens, chorando, questiona o porquê de todos comerem tanto. Se partirmos do pressuposto de que as prostitutas são as únicas no banquete que não fazem parte das estruturas de poder da sociedade, fica mais simples entender o seu questionamento: apenas o que está fora do poder é capaz de confrontá-lo. Andrea e os amigos fazem parte das estruturas; são algozes e vítimas simultaneamente; estão atados pelas próprias regras que disseminam e impõem.

O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercer este poder e de sofrer a sua ação; nunca são o alvo inerte e consentido do poder, são sempre centros de transmissão. Em outros termos, o poder não se aplica aos indivíduos; passa por eles (FOUCAULT, 1992, p.183).

Último tango em Paris

Considerado, ainda hoje, por muitos, como um filme pornográfico, a obra polêmica de Bertolucci joga luz sobre o *amour-fou* e a sexualidade tabu, realizando uma bela metáfora, entre o amor desmedido e as amarras de uma sociedade que nega o que não pode entender, reiterando a mesma problemática trabalhada exaustivamente por Buñuel. Os três filmes analisados no atual artigo lidam com a questão do mistério, como ingrediente constituinte da vida.

O cinema moderno, segundo Pasolini, supera a narrativa, ainda inspirada no folhetim e nos antecedentes teatrais do primeiro cinema, instaurando um processo discursivo

aparentado ao moderno romance do século XX por meio da utilização da técnica narrativa denominada de monólogo interior.
(VASCONCELLOS, 2006, p.94)

A bela da tarde centra-se nas obscuridades do desejo de uma mulher que tenciona mergulhar cada vez mais fundo em suas fantasias eróticas. *A comilança*, por meio de uma obra aparentemente grotesca e bizarra, desvenda a mais nua e crua realidade com seus jogos de poder e fastio. *Último tango em Paris* mostra metaforicamente que quem dança fora do ritmo e propõe passos novos é convidado a se retirar do salão. Por meio da cena, em que os protagonistas dançam desajeitadamente no meio de casais que disputam um concurso de tango, vemos nitidamente como o automatismo social quebrado é rapidamente e veementemente punido.

Como em *A comilança*, a trama de *Último tango em Paris* acontece em apenas três dias. No entanto, temos a sensação de que Jeanne e Paul se conhecem há muito mais tempo. Mais uma vez, também se reitera a sensação de que a vida sonhada e imaginada é tão real quanto à cotidiana e objetiva. Como comentou Vasconcellos (2006, p.145) “Não temos como saber onde começa um sonho e onde ele termina”.

É possível comparar o apartamento onde os protagonistas se esquecem do mundo externo e se entregam a uma paixão avassaladora com o bordel onde Séverine esquece-se de que é uma recatada e sofisticada dona de casa burguesa. A mansão abandonada onde os amigos ficam confinados durante o final de semana, em *A comilança*, também não deixa de ser um refúgio contra o mundo externo, contra a vida real, com seu excesso de regras, automatizada pelas instituições, marcado pelo desperdício e pelo excesso do consumo, pouco espontânea.

Nos três filmes os personagens buscam uma alternativa à automatização da sociedade; assemelhando-os a manifestos em prol da liberdade. Porém, em todos, há algum personagem atado às mesmas convenções que repudia, pois como foi afirmado anteriormente, o poder se manifesta em rede; vem de todas as partes e quem o impõe também se submete a ele. Em *A bela da tarde*, Séverine escolhe a vida burguesa. Em *A comilança*, Andrea orienta os amigos à morte, mas opta pela vida. Em *Último tango em Paris*, Jeanne atira contra seu próprio desejo ao balar Paul, pois é incapaz de romper com o estabelecido, sendo ela filha de militar, e, conseqüentemente, filha da ordem e do poder. Paul, como as prostitutas de *A comilança*, consegue questionar o poder porque está apartado dele. É possível também estabelecer um paralelo, mesmo que aproximado, entre Paul de *Último tango em Paris* com Marcel, de *A bela*

da tarde. Os amantes, que vivem à parte da sociedade, cada um à sua maneira, são mortos à bala, pois suas respectivas parceiras e amadas não podem viver integralmente o *amour-fou*. Na célebre cena “da manteiga”, em que um ato de sodomia é sugerido, Paul faz um febril discurso sobre a sociedade, afirmando que as crianças são torturadas até aprenderem a mentir. Mais uma vez, reitera-se a ideia apresentada pelo filme *A comilança*: talvez, a sociedade prepare os indivíduos para o automatismo e consumo.

Da mesma forma que a liberdade de Séverine é punida em *A bela da tarde*, por meio da doença do marido, que fica paralítico, mudo e cego, em *Último tango em Paris* o amor desmedido se encerra de forma trágica.

Sobre a questão temporal, *A bela da tarde* apresenta um elemento muito significativo, além de alternar sonho com realidade, sem delimitações técnicas. O filme pode ser lido em sentidos contrários. Uma dona de casa burguesa entediada passa as tardes em um bordel ou uma prostituta imagina-se como uma dona de casa feliz. Há também a possibilidade de tudo não passar de um delírio da protagonista, que imaginou seu trabalho no bordel, seu romance com um marginal, o atentado do marido, que de repente, levanta-se da poltrona completamente recuperado, como se nunca tivesse sido baleado. Se *A Comilança* e *Último tango em Paris* forjam o tempo, prolongando dois ou três dias em muitos, *A bela da tarde* nos faz questionar a própria veracidade dos fatos apresentados.

O indefinível era melhor do que o específico, ainda que exótico. Buñuel, além disso, sonhava em introduzir sorrateiramente algumas informações falsas em todos os seus filmes, como que para minar e desviar ligeiramente o rumo da história e da geografia; a verdade fiel o aborrecia tanto quanto um espartilho apertado. (CARRIÈRE, 2006, p.87)

Para Deleuze, o cinema moderno não buscava verdades, como afirmou Vasconcellos (2006, p.141): “p cinema moderno prima pela arte da falsificação (...). O prestidigitador, o vidente e o falsário são, portanto, os verdadeiros personagens do cinema”

Nos três filmes analisados no atual artigo encontramos figuras de falsários e/ou videntes. Em *A bela da tarde*, Séverine vive uma vida dupla e mesmo que o espectador parta do pressuposto de que a personagem passou o filme a imaginar e nunca se prostituiu de fato, ainda assim, o caráter falsário da personagem é mantido, pois os simples atos de desejar e sonhar significa viver.

Os amigos de *A comilança* não deixam de serem falsários também, pois usam máscaras sociais que não correspondem às suas personalidades. Andrea, talvez, seja a mais falsária de

todos, pois simula fome, simula amor, parece despencar juntamente com os quatro amigos, mas na realidade é a única que permanece viva, que segue adiante.

Em *Último tango em Paris*, o casal protagonista também é falsário, pois Jeanne demonstra inicialmente uma liberdade que não possui e Paul sucumbe às trivialidades românticas que tentou negar durante todo o filme. A figura do jovem cineasta, o afetado noivo de Jeanne, talvez, seja outro grande e significativo exemplo de falsário e vidente. Antes de qualquer coisa, ele é um cineasta; portanto, um voyeur, que espreita a vida por meio da sua lente. Mais que espreitar; ele encena seu amor com Jeanne, inventando um mundo por meio da simulação.

Talvez, uma das grandes dificuldades para entender a perspectiva deleuziana do cinema e os três filmes em questão, seja o fato de tentarmos dividir sempre o que é real do imaginário, como comentou Silva e Cera (2010, p.91):

O que costuma dificultar o entendimento do conceito de imagem-cristal e descrição cristalina é nosso hábito de querer distinguir o real e o imaginário, o verdadeiro e o falso. A ideia principal do conceito é a de que atual e virtual real e imaginário, verdadeiro e falso estão presentes no mesmo objeto, fazem parte da totalidade.

Metodologia e Questões Teóricas

Por meio da perspectiva deleuziana, foram analisados no atual artigo três célebres filmes, que marcaram a História do Cinema por conta de seus conteúdos polêmicos e suas estéticas bem elaboradas e ousadas. As três obras, embora pertençam a diretores diferentes, apresentam muitos elementos em comum e é possível estabelecer variados paralelos entre seus personagens, temáticas, estéticas e simbologias. Entre suas afinidades principais estão o apreço pelo mistério, pelo paradoxo; a feroz crítica às instituições e ao automatismo social e a fluidez do tempo, que nos faz questionar sua passagem e até mesmo a veracidade dos fatos apresentados. Tanto a questão da fluidez do tempo, como as questões do mistério, do paradoxo e da veracidade posta em dúvida podem ser encontradas no pensamento de Deleuze, por meio do seu conceito imagem-tempo, entre outros.

Para analisar o pensamento deleuziano no que se refere ao cinema, foram utilizados os autores Jorge Vasconcellos, Silvano João da Costa, Solange Puntel Mostafa, Denise Viuniski da Nova Cruz, Fernanda Provato da Silva, Elaine Simões Romual Rebeca e Fernanda Seára Cera. Para analisar a questão da sociedade de consumo, foram utilizados os autores Jean Baudrillard e Bauman. Jean Claude Carrière trouxe à tona a importância do mistério para a obra

de Luis Buñuel, pensamento exposto no artigo pelo próprio Buñuel por meio do livro de Ismail Xavier *A experiência do cinema*. Autores especialistas em Buñuel como Miriam Nogueira, Samuel Holanda e Sílvia Marques também contribuíram para o entendimento de algumas questões cruciais na obra do cineasta, como o gosto pelo mistério. Foi utilizado o pensamento de Foucault para dissertar sobre a questão do poder; como ele se manifesta em rede.

Considerações Finais

Em suma: o artigo procurou estabelecer as conexões entre os filmes *A bela da tarde*, *A comilança* e *Último tango em Paris*, com o objetivo de mostrar que grandes obras bebem de fontes em comum e se preocupam com questões semelhantes, independente do estilo estético dos cineastas. O artigo também tem como objetivo ressaltar a importância do pensamento deleuziano nas análises fílmicas. Um terceiro objetivo do artigo e provavelmente o mais importante de todos é ressaltar o poder dos filmes de arte para apresentar temas e problemáticas que deveriam ser pensadas no cotidiano das pessoas, como por exemplo, os efeitos colaterais da sociedade de consumo e a relatividade da verdade, entre outros de similar importância.

Referências Bibliográficas

- BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**. 2ª ed. Lisboa: Edições 70, 2011.
- BAUMAN, Zygmunt. **Vida para consumo**. Rio de Janeiro. Ed. Jorge Zahar, 2008.
- CABRERA, Julio. **O cinema faz pensar**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2006.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2006.
- COSTA, Silvano João da. **Bergson-Deleuze nos conceitos de cinema** in MOSTAFA, Solange Puntel e NOVA CRUZ, Denise Viunisk da. **Deleuze vai ao cinema**. Campinas: Ed. Alínea, 2010.
- DUDLEY, Andrew. J. **As principais teorias do cinema**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1989.
- HOLANDA, Samuel. Nazarín: um devorador ambíguo de sistemas. In: PEÑUELA, Eduardo Cañizal. **Um jato na contramão: Buñuel no México**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993.
- LYRA, Bernadette. A morte imaginada. In: PEÑUELA, Eduardo Cañizal. **Um jato na contramão: Buñuel no México**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993.
- MARQUES, Sílvia. **Hispanismo e Erotismo: O cinema de Luis Buñuel**. São Paulo: Ed. Annablume, 2010.
- MARQUES, Sílvia. **Sociologia da Educação**. Rio de Janeiro: Ed. LTC, 2012.
- MOSTAFA, Solange Puntel e NOVA CRUZ, Denise Viunisk da. Imagem-tempo: O livro cristal de Gilles Deleuze. In: MOSTAFA, Solange Puntel e NOVA CRUZ, Denise Viunisk da. **Deleuze vai ao cinema**. Campinas: Ed. Alínea, 2010.
- MOSTAFA, Solange Puntel. As semióticas do Cinema: Peirce, Foucault e Deleuze. In: MOSTAFA, Solange Puntel e NOVA CRUZ, Denise Viunisk da. **Deleuze vai ao cinema**. Campinas: Ed. Alínea, 2010.
- NOGUEIRA, Miriam. Buñuel e Fellini; um paralelo possível. In: PEÑUELA, Eduardo Cañizal. **Um jato na contramão: Buñuel no México**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993.

SILVA, Fernanda Provato da e REBECA, Elaine Simões Romual. Imagem-sonho: a dança e o burlesco no pensamento de cinema deleuziano. In: MOSTAFA, Solange Puntel e NOVA CRUZ, Denise Viunisk da. **Deleuze vai ao cinema**. Campinas: Ed. Alínea, 2010.

SILVA, Fernanda Provato da e CERA, Fernanda Seára. Entradas arquetípicas no mosaico das Obras Fellinianas. In: MOSTAFA, Solange Puntel e NOVA CRUZ, Denise Viunisk da. **Deleuze vai ao cinema**. Campinas: Ed. Alínea, 2010.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 2008.