

Gus Van Sant e as Emoções em Trânsito

Mônica Toledo

Artista pesquisadora das linguagens do corpo nas imagens móveis, realiza videoperformances e leciona na Pós em Artes da Anhembi Morumbi. Mestre e doutora em Semiótica pela PUC-SP, organizou o livro “Performances da memória” (Impressões de Minas, 2013) durante o pós doutorado em Comunicação na UFMG. Faz seu 2o estágio pós doutoral no Instituto de Artes da UNICAMP e tem diversos videos e artigos publicados acerca das narrativas do corpo no cinema e do cinema como performance.

O pensamento claro oferece um mundo esgotado.
Antonin Artaud

Resumo: A partir de uma análise do filme “Paranoid Park” (Gus van Sant, 2007) o artigo propõe um entendimento do cinema como performance, orientado pelos entendimentos de corpo, imagem e movimento dos cientistas Mark Johnson e George Lakoff, juntamente com algumas pesquisadoras do corpo, como Christine Greiner, que acenam para práticas contemporâneas que arejam procedimentos audiovisuais clássicos ao inserir o acaso, o fluxo, o processo e a presença como ativadores de sentido e construção dramatúrgica.

Palavras-chave: cinema, corpo, movimento, visibilidade.

Abstract: This article purposes an understanding of cinema as performance from an analysis of “Paranoid Park” (Gus van Sant, 2007), oriented by the studies of the body, image and movement as presented by scientists Mark Johnson and Geoge Lakoff, as well as some body researches as Christine Greiner, offering a dialogue with classic audiovisual procedures in the contemporary practices, while bringing the random, flux, process and presence factors as meaning activators and dramaturgic creation.

Keywords: cinema, body, movement, visibility.

O longa metragem “Paranoid Park”¹ traz o estrepante Gabe Nevins como Alex, garoto de 16 anos morador de Portland (Oregon, EUA), que se divide entre a escola e o skate. A estética do filme lembra muitas vezes a linguagem do videoclipe, com a câmera passeando entre os skatistas pelas pistas, em movimento constante e ângulos diferentes, mantendo-se literalmente no fluxo, em instigantes e variados planos-sequência. O skate é o universo de Alex, sua vida social, seu entretenimento, seu meio de observar os outros em silêncio, e também seu modo de estar sozinho. 235

A música, bastante variada, é pontual e surge em momentos de passagem de Alex – enquanto anda no corredor da escola, indo de um lugar para outro - ou é diegética, como quando se desloca de carro (indicando a passagem do tempo). Ela acompanha seu ritmo de andar e olhar e sempre surge por breves instantes e acaba abruptamente, como se a atenção do jovem se desviasse e ele começasse a pensar em outra coisa. Os cortes não ocorrem ao fim da cena mas antes dela, simulando bem a atenção dispersa do protagonista. A velocidade da cena por sua vez muitas é frequentemente alterada no mesmo plano-sequência, simulando a percepção do garoto das coisas e sua atenção dispersiva, de modo que vemos muitos momentos em slow motion. O audio diegético também tem falhas e interrupções.

Alex escreve um diário desde o início do filme, e

¹ Premiado com um *Independent Spirit Award*, dois *Boston Society of Film Critics* e o prêmio especial do 60o aniversário do Festival de Cannes.

avisa: “Vou acabar colocando tudo no papel. Tudo fora de ordem.” Ouvimos sua voz em *off* enquanto escreve, relatando seu pensamento. No entanto este recurso não é nenhum facilitador, já que a montagem do filme – assim como a ordem de seu pensamento – não é linear. Ele caminha até a praia, perto de casa, atravessando uma área verde, e lá se senta num banco a escrever. Várias cenas são vistas em *flashbacks* que ele lembra para acrescentar ao diário.

“Curti o lugar logo de cara. Os caras construíram ilegalmente. Skatistas bêbados, guitarristas punks, moleques largados, caras que pulavam de trens. A sua vida familiar podia ser ruim pra caramba, mas a desses caras era muito pior”, escreve sobre a primeira ida a *Paranoid Park*, a pista de skate que conhece com amigo Jared. Seus pais são separados. A mãe surge em poucas cenas curtas e nunca vemos o seu rosto. O pai, distante, participa de um diálogo, também curto. Encontros familiares são brevíssimos e quase monossilábicos, e antevemos a dificuldade típica de sua idade em criar um diálogo e conviver com a ausência dos pais.

Alex é chamado na escola para prestar um depoimento a um investigador da polícia. Somos pegos também de surpresa. Do que se trata? Não sabemos de nada – ele não disse nada no diário, a esta altura do filme. Tampouco desconfiamos de algo – ele não se mostra surpreso e nem inseguro. Mas em seguida ele está de carro comprando sanduíches num *drive-thru* e então vemos que mentiu: depôs que consumiu uma coisa e comprou outra e em outro lugar. Os amigos skatistas olham e brincam com a câmera, como em filmagens domésticas; pessoas na rua têm os olhos cobertos como em reportagens da tv; a captação da imagem é de baixa qualidade. São como sua própria memória e imagens pessoais, sua rotina, e afetos em visualidades. O audio é muito bem explorado e apresenta muitas variações, coisa rara no cinema. Algumas cenas não têm sincronia labial, em outras o personagem fala mas não ouvimos, apenas o vemos falar. Como quando olhamos alguém mas o que ele diz não nos importa. Num dado momento Alex fala da namorada em *off*, ela aparece (*flashback*) falando com ele ao telefone, ela fora de sincronia, o pensamento dele contraposto à fala dela.

A montagem do filme, como ele próprio avisa no diário, segue um tempo não cronológico. Passagens de cenas se repetem para dar continuidade a acontecimentos não revelados antes, ou para revelar coisas que ele pensou mas até então não tinham aparecido, como a fala de Jared que ouvimos duas vezes, quando chegam a *Paranoid park*: “Que lugar maneiro! A

gente tem que voltar no sábado.” Mas de novo a cena não vai até o fim. Nova elipse já mostra Alex sozinho na casa de Jared, lavando a roupa que usara, vestindo outra e em seguida desistindo de fazer uma ligação telefônica. A montagem descontínua é similar ao seu estado mental. Em conversa com a amiga Macy, descobrimos que ele terminou com a namorada. Mas em seguida ele ainda está com ela: esta cena acontece antes, logo após sua segunda ida a *Paranoid park*.

O jovem protagonista vê no noticiário da TV uma morte não acidental de um guarda da estação de trem que fica próxima à pista de skate e fica muito assustado (leva a mão à boca com olhos arregalados). Nós já sabemos que Alex foi sozinho ao parque: na noite do crime Jared estava no Oregon; e vimos parte da cena interrompida pela elipse que já mostra Alex se limpando e trocando de roupa. Em seguida Alex vai com Jared para o parque, que lhe pergunta porque ele comprou outro skate – nem Jared nem nós sabemos o motivo, pois não vimos nada. Na segunda vez em que Alex é chamado pelo investigador da polícia na escola o jovem escreverá: “Eu tinha tentado apagar aquela parte da minha memória, mas a foto me fez lembrar de tudo”, ouvimos seu pensamento em *off* enquanto rasga folhas do diário e simultaneamente no *flashback* (no interrogatório) fica sem reação com a foto nas mãos, sendo encarado pelo detetive em *slow motion*. Alex levanta o braço; elipse abrupta interrompe pra ele vomitando no banheiro. Agora, aos 43 minutos do filme, vemos a sequência do crime.

Alex e um homem que conheceu na segunda ida ao parque pegam carona no trem no sábado à noite. O guarda os vê se aproxima correndo e gritando (não o ouvimos), bate nele com o cassetete, o trem em movimento, Alex revida com o skate, o guarda cai e um outro trem vindo na direção contrária o parte ao meio. Alex se aproxima enquanto o outro foge, a tempo de o guarda ainda vivo se arrastar com a metade do corpo em sua direção, olhando pra ele em silêncio. A sequência, acompanhada por uma ópera, termina marcada pela troca de olhares entre ele e o investigador na sala de aula. Uma montagem sonora múltipla de muitas vozes lhe dá sugestões diferentes de como proceder enquanto ele caminha só pela cidade sujo de sangue. De novo uma cena se repete: agora na casa de Jared, ele limpando-se, e vemos agora a continuidade: Alex entra no chuveiro e fica ali um bom tempo com a cabeça baixa, a água lhe escorrendo pelos cabelos num longo plano fechado e silencioso de seu perfil imóvel, até ele se agachar no chão. De novo sequências de uma captação doméstica em VHS representam seu pensamento em movimento

incessante. Montagem paralela enquanto ele está na cama pensando no que fazer. Segue a cena da ligação que ele tinha interrompido antes – ele não consegue concluir a chamada, e desliga o telefone. Pensa em ir ver o pai, mas vai para o shopping, onde vê o jornal, compra um skate (o seu foi jogado num rio depois do crime), patina com amigos e tem a primeira relação sexual com a namorada.

As sequências interruptas parecem análogas à sua atenção. Sua mente confusa e culpada, sem muito discernimento sobre como proceder ou a quem recorrer. Vai ver o pai, mas não lhe diz nada. Termina com a namorada – com a câmera subjetiva, só vemos ela em plano médio olhando pra ele; ela fala, e não ouvimos nada; se assusta, se aborrece, grita com ele, sai. Fim do namoro, compreensível sem qualquer recurso oral. A amiga Macy lhe sugere contar tudo numa carta para desabafar e depois queimá-la ou dar para um amigo ler. Então aí ele começa a escrever: esta cena próxima do fim do filme daria início ao seu começo, em ordem cronológica dos acontecimentos. Ele narra para ela, mas vai à praia e queima tudo numa fogueira. Fim.

Em oposição ao entendimento da racionalidade contraposta a emoções e sentimentos, a pesquisadora do corpo Christine Greiner entende o pensamento como um tipo específico de acontecimento. O sentido de uma ação se dá em conjunto com seus fatores constituintes, ou com os signos que integram aquele conjunto num espaço-tempo específico. Por sua vez também a imagem, por ser processada no fluxo, não é fenômeno isolado e pode ser representada como uma reação gerada por uma emoção. Assim, o que garante a exclusividade de uma obra é a singularidade de um corpo. (Greiner, 2005)

A biografia das experiências do organismo deixa suas próprias marcas. Padrões mentais têm um aspecto privativo, dependem de um *self* e de subjetividade. As estruturas das experiências vivenciadas pelo organismo geram representações (imagens mentais, para o neurocientista António Damasio), que, registradas, têm as emoções como balizadoras, e ficam internalizadas como sentimentos. A pesquisadora Lela Queiroz (2009) propõe que o sentimento gerado a partir de uma emoção crie uma imagem interna, que se organiza e se atualiza, assim compondo paisagens corporais. Uma emoção se dá pelas circunstâncias de organização em uma dada situação; ela é uma representação voltada pra fora, visível, e faz a ponte com nosso comportamento, enquanto os sentimentos são voltados pra dentro. A conduta emotiva busca conferir ao objeto, sem modificá-lo em sua estrutura real,

uma outra qualidade (Queiroz, 2009:96)².

Para George Lakoff (1999), as operações mentais inconscientes, em estado de vigília, participam ativamente do processo de cognição. Estes processos que ocorrem conosco abaixo do nível cognitivo consciente são responsáveis por boa parte dos mapeamentos, categorizações e disparos que antecedem a margem do que nos torna consciente. Queiroz acrescenta que “estas ocorrências em tempo real não são automáticas nem estão previstas, se dão em profusão pelo corpo, e cada uma delas é informação”. (Queiroz, 2009:59) Este fato muda o entendimento do que fica inconsciente no corpo, como a dor (uma das vias de acesso aos fenômenos do inconsciente cognitivo em relação ao que se torna consciente) e tudo o que ocorre conosco sem que saibamos como.

Cada modo de organização representa um modo de conectar corpo e ambiente. A presença do corpo seria a externalização de um pensamento entre o seu dentro e fora, e o gesto³, um modo de tornar o significado visível. “É o gesto que dá poder à imagem” (Greiner, 2010:106). O modo de presença no mundo seria uma forma única de atenção sensível, uma disponibilidade, e acordo com pequenos acontecimentos. A noção de presença ganha visibilidade a partir dos gestos, mesmo ainda não reconhecíveis, traduzindo-se como deslocamento quando algo se presentifica (uma ação, ideia, imagem) ganhando vi-

2 William James distingue na emoção dois grupos de fenômenos: fisiológicos e psicológicos. A alegria, cólera, são a consciência das manifestações fisiológicas, ou a projeção delas na consciência. Mesmo se a emoção percebida se apresentasse como uma desordem fisiológica, enquanto fato de consciência ela não é desordem nem caos, mas tem um sentido, significa algo. Ela se dá como uma qualidade pura e se apresenta como uma certa relação de nosso ser psíquico com o mundo. Essa relação (a consciência que temos dela) é uma estrutura organizada e descritível. A psicologia psicanalítica é a primeira a acentuar a significação dos fatos psíquicos, a insistir no fato de que todo estado de consciência vale por outra coisa que não ele mesmo. A consciência (...) é ela mesma o fato, a significação e o significado. Mas o psicanalista não concorda com isso – a significação como externa à consciência. Haveria sempre uma analogia interna entre o fato consciente e o desejo que ele exprime, pois o fato consciente simboliza o complexo reprimido. E esse caráter de símbolo não é exterior ao fato de consciência, mas constitutivo dele (Sartre, 2006:32).

3 Para Gilles Deleuze o primeiro gesto da arte é um recorte no caos, uma organização de um tempo-espaço ou de um plano de composição. O que comunica é a comunicabilidade, e não um significado pronto. (apud Greiner, 2010:105).



sibilidade e estabelecendo um novo processo de comunicação com seu entorno.

Imagens criadas pelo corpo ativam gestos, emoções, memórias e sentimentos que interagem com o mundo gerando novos sentidos que se atualizam em relação a outros corpos, objetos, e a outras mídias, que servirão de suporte para algumas das formas de representação de sonhos, desejos, pensamentos. As imagens em movimento habitam um complexo campo discursivo no ambiente narrativo e revelam alto potencial semiótico. Nosso corpo abriga imagens reais, percebidas no mundo, imagens criadas pelo aparato bio-mecânico e sensorio-motor, que apresentam no fluxo do movimento suas vivências e imaginações e atualizam sua memória. Esta qualidade do corpo vivo, que cria suas representações a partir de realidades corpóreas e em trocas com o ambiente, organiza um sentido que está sempre em trânsito.

O personagem Alex experiencia a perda nas sequências que antecedem a do crime, quando sua existência é quase insignificante no desenrolar de uma vida urbana alheia que não lhe diz respeito, que não o enxerga, que não o inclui; depois do crime o garoto tenta se comunicar, procura os pais, ainda que sem êxito; sabemos o que se passa, acompanhamos sua agonia silenciosa pelo percurso de seu

pensamento em *off* fragmentado ao longo do filme.

Alex não é condenado. Verbaliza o sentimento apenas para si, nas palavras do caderno. Vive com a família mas não consegue se comunicar pois estão sempre distantes. Alex comete o crime num susto e mata inconscientemente, num impulso de defesa. A morte não traz o luto, não há funeral, não há cadáver, não há corpo: o acontecimento da morte é tratado com silêncio. Ele só se dá na mente do protagonista, autor do crime. Não há diálogo ou defesa do assassino. É uma morte que aborda a falta de crenças e de afetos. Angústia, abandono, abjeto: performance do corpo na imagem. É uma morte também anônima: não sabemos nada da vida do policial; ele não nos é apresentado com uma história ou pertencimento a um grupo social ou familiar. Portanto não é reconhecido, o que provoca uma consciência do vazio, visível no tratamento estético de Gus van Sant: imagens vazias em movimento do personagem, da câmera móvel do ponto de vista subjetivo do skate.

Não há sentimento de perda, o vigia não é insubstituível. Num certo sentido o próprio autor do crime não é insubstituível – Alex tem família que não o vê nem o escuta. Um estado de potência instalado em silêncios que não comunicam: na escassez da fala, na ausência de música que conforte e de diálogos ami-



gáveis. Um ensaio da morte juvenil sob a forma de tragédias informes.

O ambiente é quem fala: o corpo estendido na paisagem, o vazio como grito. É um filme moderno: protagonista passeia pela cidade quase todo o tempo, flanêur do nosso tempo; um corpos à deriva. A obra não é documentário, também não se enquadra à ficção tradicional, tratam-se mais ao certo de uma realidade fragmentadas. O diretor é imparcial e não comunica em nenhum momento pena pelo criminoso nem pela vítima, menos ainda impõem um julgamento implícito de dever ou culpa ou justiça. Sentimentos situam-se à margem: dos enquadramentos, das texturas acinzentadas, dos jovens criminosos que parecem interagir mais com a câmera que com os outros. A dilatação do tempo, expressa em cenas longas, planos abertos e fixos ou em movimento constante (muitas vezes com a câmera fixada no skate) sugere um exercício de pensamento do personagem. Através desta estética van Sant aborda o espaço íntimo de um protagonista em crise, situação subjetiva e contemplativa de seu mundo em estado de suspensão. As visualidades criadas pela estética do videoclipe também conferem à esta obra um caráter singular.

O corpo do jovem protagonista Alex em “Paranoid Park” sugere sempre um movimento de fora

para dentro. O filme de van Sant trata do afeto em sua condição de ausente, que parece apta a conduzir as ações de Alex, guiadas por uma consciência cada vez mais silenciosa, presente nos longos planos-sequência. A subjetividade do protagonista se dá no ambiente, na paisagem que parece abraçar seus estados emotivos conflituosos (a angústia de tentativas de comunicação frustradas de Alex), que, à deriva, tornam-se visíveis. Minha abordagem de “Paranoid park” exclui possíveis suposições internas do diretor – o que ele sentia ou vivia ao fazer o filme. O que importa é como ele dialoga com seus conteúdos, que irão definir a forma do filme. Um cinema de autor: com seu repertório de imagens e de buscas; o autor performa a obra. A imagem e o som que ele compõe (enquadramento, fotografia, direção cênica, direção de arte, de atores e montagem) é também uma performance de seu corpo.

O pensamento por imagens existe como uma percepção da realidade, e os signos filmicos, em sua grande mobilidade de significados, co-existem em função das possibilidades narrativas. Contribuições distintas na filosofia vêm propor modos de entender o corpo fora dos dualismos (corpo e mente, ambiente e cultura, arte e ciência) de Descartes⁴, que dominam

4 Descartes buscava um caminho fora da lógica de Aris-

nosso entendimento há séculos. Nietzsche propõe o corpo como carne, que conecta estruturas e forças interativas sem um centro controlador; Husserl propõe em 1912 a oposição da noção de corpo vivo (Leib) com a de corpo físico (Körper); em 1928 Heidegger substitui a noção de subjetividade de Husserl pela de existência humana (Dasein), e desloca a questão: “não temos um corpo, mas somos incorporados” (embodied). Merleau-Ponty em seus escritos de 1945, 1962 e 1964 atualiza estes pensamentos abordando corpo, ação e percepção, e de certo modo inaugurando o pensamento fenomenológico na filosofia contemporânea, muito pertinente ao entendimento da performance⁵ audiovisual tal qual proponho em minhas pesquisas.

O significado, cuja ação demanda entendimento de mente e corpo como um só processo, está enraizado na experiência corporal. Das dimensões estéticas de atividades corporais emergem significado, pensamento e linguagem, inseparáveis (além das imagens e emoções) de processos sensorio-motores. “A subjetividade desestabilizadora é poética e também um exercício de liminaridade, por experimentar formas marginais. O verdadeiro e legítimo estaria na concepção do tempo da ação e de uma espacialidade reguladora de uma estrutura diferencial, sem produzir uma unidade.” (Greiner, 2010:89, 28)

Contexto, lugar, ambiente, paisagem: nomenclaturas que expressam uma ação que se dá no mundo, no fluxo de acontecimentos; ambiente e paisagem são aqui entendidos como fontes de comunicação de uma situação, ou seja, como lugares de troca do mundo, do corpo, globais e individuais. Ambiente e paisagem revelam-se conceitos híbridos e sempre criando significados e sentidos em relação ao contexto, neste caso audiovisual; ambiente criado da combinação das ferramentas (signos) de criação de sentido - luz, som, objetos cênicos, gestos, enquadramentos, durações, silêncios; paisagem entendida como visibilidade e invisibilidade (situações do corpo, criadas ou processadas por ele, estados, memórias) - o que nos leva ao entendimento da imagem como inerente ao corpo, à organização de seus conteúdos e ideias.

tóteles e da teologia católica que dominavam seu tempo, quando formulou a base para seu citado dualismo; seu estudo do corpo se desvendava pelos conhecimentos vindos das ciências naturais.

5 “Performance” desde os anos 1960 é compreendida como uma linguagem, gênero artístico híbrido, acontecimento que se constitui nas bordas de outras linguagens, e campo de estudos – legitimações para o mercado, curadoria e crítica de arte.

Em “Elefante” (“Elephant”, 2003), de Gus van Sant, os dois personagens responsáveis pelo massacre de alunos na escola Columbine (Oregon, EUA, 2002, baseado em fatos reais) também não demonstram reações corporais como ódio ou arrependimento. Outra similaridade são os cenários da escola, que entre paredes e corredores, representariam uma extensão da mente de um dos assassinos, ocupada neste caso por cenários dos jogos violentos de videogame. O comparsa, por sua vez, um exímio pianista, toca um clássico de Beethoven horas antes dos crimes. Este seria também um outro exemplo distinto de um “melodrama às avessas”.

Para a antropóloga grega Nadia Seremetakis (1994), nossos sentidos estão emaranhados de história, memória, esquecimentos, narrativa e silêncio. Os sentidos seriam aparatos que operam além da consciência e da intenção, e a interpretação dos e pelos sentidos se torna experiência. O processo pelo qual as informações que nos constituem tomam a forma do nosso corpo se estrutura na experiência, e assim, a hipótese de que o corpo produz pensamento - e não somente o cérebro - permite deslocar a ênfase comum do entendimento da própria arte e das manifestações criativas.

Ao entender os estados do corpo e suas relações com o ambiente dando-se por operações e construções em movimento contínuo passamos a assimilar as teorias como parciais, acidentais e provisórias – atadas ao que acontece. Pode-se pensar uma teoria como uma ação, que tem que emergir dos acontecimentos. Em vista desse novo entendimento de assimilação teórica, proponho pensar em conceitos e processos em rede, lembrando também que os estudos do corpo recebem grande contribuição da entropia, e não do que já está categorizado.

A imaginação se fortalece com as ações corporais, com nossos movimentos e pensamentos, alimentando-se de acontecimentos e possibilidades contínuas e simultâneas no espaço-tempo. Cada um vive em sua “sequência de situações” corpóreas, intransferíveis. Cada um em seu tempo, não cronológico, mas sim simultâneo se articula e dialoga com o tempo do mundo, dos acontecimentos externos, com os quais se informa e se forma.

Assim como a ficção e a realidade, outras terminologias como o melodrama e tragédia trazem ambiguidades que tornam a busca por discursos criativos no ambiente audiovisual ainda mais instigante. E somados a estes vastos termos há o dilema: como representar o vivo e o descontínuo? As propostas instáveis dialogam com o sentido sempre em trânsito,



das ações do corpo do diretor, da linguagem da câmera, da representação cênica, da expressão visual e sonora, da presença de atores e da montagem.

Em “Paranoid Park”, Gus Van Sant não segue a linha temporal, e o começo, o meio e o final se tornam fatos contados e resolvidos à maneira de cada leitor. Suas imagens são simbólicas: cenas em super-8 sugerem os pensamentos de Alex, *slow motion*, paisagens desérticas - sua dúvida, sua memória, seu sentimento moral, as cenas gravadas com o uso do skate como subjetiva e travelling de alguns momentos dos passeios, do ponto de vista deste objeto.

No plano sonoro, o filme sobrepõe pequenos ruídos urbanos com o ritmo que o skate emprega, com sua velocidade e agilidade. O som também acontece em cenas não correspondentes; Alex aturdido com o acontecido, sem no entanto demonstrá-lo, movendo-se pouco (sem o skate), falando pouco. A desconexão da imagem com o som recriaria o estado de espírito do personagem.

A pesquisadora e dançarina Neide Neves comenta em seu livro “Estudos pra uma dramaturgia do corpo” o princípio da mecânica, que diz que na natureza não há ação isolada de um corpo sobre outro, mas sim ação entre corpos (Neves, 2008:41). Além disso parece ser da natureza de nosso aparato biológico o desenvolvimento de um padrão pessoal de movimento, que envolve diferentes experiências sensorio-motoras e cognitivas. É a nossa marca, somada à experiência, impressas na nossa expressão no mundo

(diferente da noção de corpo como produto do meio). A cada experiência todos os fatores (sensorial, motor, cognitivo, imagens mentais, estímulos externos) se combinam de maneira diferente; respostas corporais se estabilizam e continuam a se impor como forma de se relacionar com o ambiente. (ibidem, 45)

241

O entendimento da feitura de uma obra audiovisual como uma performance de seu autor (realizador ou diretor; aquele que conduz a obra)⁶ dialoga com a questão do acaso, sempre presente quando o sentido está no fluxo. E o conteúdo de um cinema do acaso, portanto, é a própria realidade: espontâneo, pensamento-ação como modo de organização. A feitura da obra como um ato de performance expressa um pensamento através da imagem móvel realizado pelo corpo processador de comunicação. A imagem é o tempo todo processada no fluxo, ela não é fenômeno isolado. O que garante a exclusividade de uma obra é a singularidade de um corpo. A performance estaria mais próxima de um modo singular de perceber do que de uma linguagem. Uma performance-pensamento, como nos inspiram Bergson e Deleuze.

A música, a montagem, a câmera, a paisagem, os gestos do personagem, são recursos de significação em um contexto único de narração de uma experiência corporal. Estes recursos são tão ricos quanto a própria capacidade humana de expressar emoções e se

⁶ Tese defendida por mim no Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP em 2011: “Imagem e ação: para um cinema do corpo”, sob orientação do Prof. Dr. Arlindo Machado.

relacionar com o ambiente.

Greiner sinaliza a performance como o “estágio anterior à linguagem e gêneros artísticos, momento em que o movimento corporal desestabiliza evidências” – esse tipo de movimento seria o performativo. Movimentos performativos não são classificáveis como gênero, prossegue, mas como “operadores de desestabilização cognitiva, que criam territórios epistemológicos onde as classificações, modelos e regras prévias deixam de ser soberanos.” (Greiner, 2013:21) Assim, ao contrário de um certo entendimento comum que associa a performance a um hibridismo de linguagens artísticas, ela “nunca chega a se constituir a partir de paradigmas identificáveis, fortalecendo a cada experiência sua aptidão para desestabilizar todas as outras linguagens” (ibidem).

A hipótese de que a performance é uma singularidade cognitiva que invade linguagens (cênicas, visuais, sonoras, textuais etc) desestabilizando suas particularidades nos abre para uma percepção de muitas obras de arte contemporâneas como desvinculadas de sua própria mídia para vincular-se ao contexto pessoal, ao processo criativo, ao meio, tempo e espaço onde atua. O cinema de Gus van Sant, assim como o de outros diretores-autores como os irmãos Dardenne, Cronenberg, Wong Kar Wai e Kin Ki Pur para citar alguns, de fato abrigue o entendimento do corpo vivo como fio condutor de suas narrativas audiovisuais - cujos personagens poderiam facilmente ocupar outros espaços que não a sala de cinema, como instalações em galerias de arte, vídeos em museus, projeções em imóveis desocupados, muros, palcos, etc. Pois tais narrativas filmicas, assim como as corpóreas, escapolem da linearidade e do pensamento sequencial.

Não existe ação corporal sem crise. Há que se transitar por uma “certa precariedade e por uma escuridão para que o movimento nasça dessa urgência para desmascarar evidências, sem se contentar em manipulá-las para qualquer outro fim.” (Greiner, 2013:33) O pensamento em movimento que atravessa a vida do jovem Alex, reverberado em sons desconnectados da cena, atestam uma realidade que parece sempre nos escapar ao entendimento (assim como tantas vezes a nossa própria). A subjetividade do personagem representada no objeto do skate - móvel e leve, ao mesmo tempo arma letal que o traz a este incessante fluxo de imagens que constitui esta bela obra de van Sant - restitui o audiovisual ao seu lugar de origem - o corpo, que pensa, age, cria, atua, luta, habita a paisagem e a reconfigura a cada nova cena.

REFERÊNCIAS

- GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.
- _____. *O corpo em crise*. São Paulo: Annablume, 2010.
- _____. *A percepção como princípio cognitivo da comunicação: uma hipótese para redefinir a prática da performance*. In: RENGEL, Lenira; THRALL, Karin. *O Corpo em Cena*. São Paulo: Anadarco, 2013
- LAKOFF, George e JOHNSON, Mark. *Philosophy in the flesh, the embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books, 1999.
- LLINAS, Rodolfo e CHURCHLAND, Patricia. *The mind-brain continuum, sensory processes*. London: Bradford Books, 1996.
- NEVES, Neide. *Klauss Vianna: estudos para uma dramaturgia corporal*. São Paulo: Cortez, 2008.
- QUEIROZ, Lela. *Corpo, mente, percepção*. São Paulo: Annablume, 2009.
- SARTRE, Jean-Paul. *Teoria das emoções*. São Paulo: L&PM Pocket, 2007 (1939).
- SEREMETAKIS, Nadia (org). *The senses still: perception and memory as material culture in modernity*. Chicago Press, 1994.

[Artigo recebido em 15 de janeiro de 2015 e aprovado em 25 de março de 2015]